

Министерство культуры Российской Федерации
Министерство культуры и национальной политики Кузбасса
Управление культуры, спорта и молодежной политики администрации
г. Кемерово
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»
Факультет музыкального искусства

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИИ**

Сборник научных статей

Выпуск 7

Кемерово 2020

УДК 78
ББК 85.31
М11

Редакционная коллегия:

А. В. Шунков, доктор филологических наук, доцент,
ректор Кемеровского государственного института культуры (гл. редактор);
Л. Ю. Егле, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры музыкознания
и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры

Рецензенты:

В. И. Марков, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии
Кемеровского государственного института культуры;
Н. В. Костюк, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики
и психологии Кемеровского государственного института культуры,
член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук (г. Москва);
Т. В. Лескова, доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального искусства
ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры»

Составители и научные редакторы:

И. Г. Умнова, доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства
Кемеровского государственного института культуры, член-корреспондент РАЕ,
член Союза композиторов России;
Н. В. Поморцева, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой
музыкознания и музыкально-прикладного искусства
Кемеровского государственного института культуры

М11 Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении [Текст]: сб. науч.
ст. / Кемеров. гос. ин-т культуры; ред. кол.: А. В. Шунков (гл. ред.), Л. Ю. Егле;
сост. и науч. ред.: И. Г. Умнова, Н. В. Поморцева. – Кемерово: КемГИК, 2020. –
Вып. 7. – 223 с.

ISBN 978-5-8154-0277-5
ISBN 978-5-8154-0530-1

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 978-5-8154-0530-1

© Авторы статей, 2020
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный
институт культуры», 2020

ПРЕДИСЛОВИЕ

Седьмой выпуск сборника научных статей «Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении» представляет вниманию читателей материалы ученых-музыковедов, педагогов-практиков, аспирантов, студентов и магистрантов из регионов России, ближнего и дальнего зарубежья: Исследования авторов традиционно представлены в двух разделах «Историко-культурные традиции и современные тенденции развития музыкального искусства» и «Актуальные проблемы музыкального образования и исполнительства».

Первый раздел объединил работы молодых и опытных исследователей из Скопье (Македония) и Красноярска, Владивостока и Саратова, Якутска и Киева (Украина), Новокузнецка и Кемерово, Москвы и Омутинска. Разные грани творчества К. Сен-Санса оказались в центре внимания О. Д. Корень и О. Е. Заборских. Жанр концерта для оркестра Ивана Карабица, подробно исследованный О. В. Василенко, наряду с Рождественской песней «O Magnum Mysterium» О. Гжейло, проанализированной Е. В. Темниковой и Н. В. Поморцевой, представили современное состояние музыкального искусства. Особенности профессии дирижера привлекли внимание авторов статей Е. Н. Пищаеву, М. Д. Бормышеву и Н. А. Мицкевич. Музыкальные инструменты Южной и Юго-Восточной Азии получили масштабную характеристику музыковедов Т. В. Карташовой и В. Ю. Антиповой. Музыка Крайнего Севера – традиционной и эстрадной – посвящены статьи О. Э. Добжанской и В. П. Индигирского. Черты современной концертной жизни, а также вопросы рецепции музыки композиторов отражены в работах В. Н. Коларовски-Гмыря и А. С. Пилюгиной. Приметы музыкальной культуры Кемеровской области зафиксированы в статьях Т. И. и А. С. Мороз, И. Г. Умновой. Вопросы музыкальной социологии решаются А. А. Бояринцевой.

Во втором разделе поднимаются значимые вопросы в области музыкального образования и исполнительского искусства. Для педагогов, работающих с иностранными студентами, может быть полезна информация, представленная в статье А. А. Афанасьевой. Глубокий анализ и объективные предложения по совершенствованию системы музыкального образования можно встретить в исследованиях В. В. Третенкова, Е. О. Пригодич и П. В. Лыченкова, Т. И. Мороз и И. С. Рогозинниковой, К. А. Цукановой и М. А. Новиковой.

Интересную информацию к размышлению представляют Е. А. Гончарова и О. О. Давыдова в статье, посвященной изучению особенностей музыкального восприятия в процессе исполнительской деятельности музыканта. Преподавателям детских школ искусств и музыкальных школ, работающим в классах специальных дисциплин, будут полезны практические наблюдения своих коллег в области исполнительства на фортепиано и народных инструментах (А. В. Лейтасс, Е. В. Ворошиловой, С. Н. Безменниковой, В. В. Камыниной, С. Н. Щура, Н. Н. Зарецкой).

Ценными для читателей могут оказаться методические рекомендации Т. Н. Долгопол по преодолению сценического волнения, свойственного любому виду исполнительской практики. Не менее любопытны будут размышления Н. А. Казак о влиянии темперамента и ведущих каналов восприятия у учащихся в процессе освоения музыкального материала. Также читателям будут любопытны методические советы в области постановки голоса с точки зрения педагогического и концертмейстерского опыта (В. С. Захарченко и Н. В. Карасева).

В данном сборнике статей большое внимание уделяется и мастерству дирижирования. Так, Э. Р. Шабает и П. Е. Ведмеденко подчеркивают значимость научного развития теоретической мысли в дирижерском искусстве в современной исполнительской практике руководителя народного оркестра или творческого коллектива, а А. М. Таюкин в своей статье делится секретами репетиционной работы с оркестром народных инструментов.

Традиционно в сборнике рассматриваются и значимые процессы, происходящие в области народной музыкальной культуры. В статьях Т. Л. Голещихиной, В. В. Царевой и В. Ф. Сизых читатель имеет возможность познакомиться с деятельностью ярких фольклорных коллективов Сибири и оценить их роль в сохранении традиций русской культуры среди населения, разных возрастов.

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

ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ ОРКЕСТРА В УКРАИНСКОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ИВАНА КАРАБИЦА)

О. В. Василенко,

*Киевская муниципальная академия музыки им. Р. М. Глиера,
г. Киев*

В данной статье рассматриваются традиции жанра концерта для оркестра в музыке XX века. Внимание концентрируется на обзоре инструментального творчества украинских композиторов. Аналитическому рассмотрению подвергаются драматургические и композиционные особенности Второго концерта для оркестра Ивана Карабица. Приводятся малоизвестные факты о премьерном исполнении сочинения в Кемерово.

Ключевые слова: украинская музыка, жанр концерта для оркестра, оркестр, оркестровые тембры, драматургия.

THE GENRE OF CONCERTO FOR ORCHESTRA IN UKRAINIAN MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE XXth CENTURY (ON THE EXAMPLE OF INSTRUMENTAL CREATIVITY OF IVAN KARABITS)

O. V. Vasilenko

R. M. Glier Kyiv Municipal Academy of Music, Kyiv

The article studies the traditions of the concerto genre for orchestra. The author analyses instrumental creativity of Ukrainian composers. Moreover, the author considers dramaturgic and compositional features of the Second Concerto for orchestra, by Ivan Karabits. In addition, and gives little-known facts about the premiere performance of the work in Kemerovo.

Keywords: Ukrainian music, genre of concert for orchestra, orchestra, instrumental timbres, dramaturgy.

В творчестве композиторов минувшего столетия жанр концерта для оркестра занимает исключительное место. Бела Барток и Игорь Стравинский, Франческо Малипьеро и Эллиотт Картер, Альбер Руссель и другие композиторы вносят свою лепту в прочтение жанровых канонов оркестрового концерта, индивидуализируют концертную форму, демонстрируют мастерство инструментовки, прибегая к изысканным игровым приемам коллективного музицирования.

Инструментальный концерт – важнейший пласт мировой художественной картины XX века. Он «многолик» с точки зрения его идейно-образной сферы, индивидуального за-

мысла и композиционной структуры. Принцип концепционного симфонизма является зримой тенденцией почти всех жанровых сфер: он непосредственно затрагивает и концерт для оркестра. Иными словами, взаимообогащение концертной логики симфоническими принципами (и наоборот) характерно для множества произведений рассматриваемого жанра в разные этапы его эволюции.

Отметим наиболее интересные вехи исторического становления жанра концерта для оркестра. Концертность – главный ориентир инструментальных исканий И. Стравинского. Тяга к конструктивности мышления, отход от этической проблематики и переключение в концепционное поле эстетического плана, приемы концертирования как основного фактора развития характерны для различных моделей его оркестровых концертов и, прежде всего, для Камерного концерта «Дамбартон Окс» (1938), Концерта для струнного оркестра in D (1946).

Ведущие жанровые линии инструментального творчества Пауля Хиндемита также связаны с концертным принципом. Назовем «Концерт для оркестра» op. 38 (1925), укажем на вариации «Филармонический концерт для оркестра» (1932), отметим черты концертности концепционных симфоний («Бостонская» (1939), «Симфонические метаморфозы...» (1943), «Художник Матис» (1934), Симфония in Es (1940), «Питтсбургская» (1958) и др.).

Оригинальным прочтением формы и воплощением принципа оркестровой концертности отличается цикл «Концертов для оркестра» Ф. Малипьеро. Его «Concerti per orchestra» (1935) по авторскому замыслу – цельное произведение, состоящее из 9 частей: 1-я часть – Вступление (Esordio или «Дебют»), 2-я – Concerto di Flauti, 3-я – Concerto di Oboi, 4-я – Concerto di Clarinetti, 5-я – Concerto di Fagotti, 6-я – Concerto di Trombe, 7-я – Concerto di Tamburi, 8-я – Concerto di Contrabbassi и 9-я часть – Заключение (Commiato или «Прощание»).

«Концерты для оркестра» великих венгерских композиторов Золтана Кодая (1939) и Белы Бартока (1943), а также два значительных оркестровых опуса Белы Бартока «Музыка для струнных, ударных и челесты» (1936), «Дивертисмент» (1939) – безусловные стилистические открытия в преломлении черт национального в европейской концертности. Симфонические произведения Артура Онеггера «Камерный концерт» (1948) и «Архаическая сюита» (1951) явственно обогащены чертами концертной драматургии.

Оригинальными творческими находками изобилуют концерты для оркестра американских и европейских авторов XX века, среди которых: Концерт для малого оркестра op. 34 Альбера Русселля (1926–1927); Концерт для оркестра Уолтера Пистона (Walter Piston, 1933), Эллиота Картера (Elliott Carter, 1969), Роджера Сессинса (Roger Sessions, 1979), Витольда Лютославского (1950), Алуна Ходдинот (Alun Hoddinott, Op. 127, 1986), концерты других композиторов (К. Пендерецкого, С. Веховича и Г. Бацевича из Польши; А. Казеллы, И. Пицетти из Италии, Р. Яана из Эстонии и др.).

Среди российских композиторов, работавших и работающих в данном жанре, назовем Э. Денисова, С. Слонимского, А. Шнитке, А. Эшпая, В. Екимовского, А. Пахмутову, А. Танева, Р. Щедрина. В их творчестве оркестровый концерт приобретает исключительную многоликость, переживая немало метаморфоз, среди которых – межжанровые влияния (симфонии и инструментального концерта), доминирование структуры concerto grosso, других жанров и новаторские находки тембровых средств электронной музыки, приемы

театрализации процесса исполнения (например, введение Р. Щедриным в партитуру Концерта для оркестра № 3 аплодисментов оркестрантов между балетными вариациями).

Индивидуальные формы многочисленных вариантов концертов для оркестра необыкновенно разнообразили жанровую палитру российской музыки второй половины XX века [6], но есть и некоторые проторенные стилевые варианты оркестровых концертов. Барочные формы *concerto grosso* вдохновляют А. Шнитке. Особого внимания достойно творчество приверженца концертного жанра А. Эшпая. В начале третьего тысячелетия композитор завершил так называемую серию золотых концертов (концертов для всех солирующих инструментов), а также написал два концерта для большого симфонического оркестра. Вторым концерт – «Игры» – композитор назвал своим объяснением в любви к оркестру. Нельзя не указать произведения С. Слонимского, например: «Концерт-буфф» для камерного оркестра (1964), «Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов» (1973), Концерт для гобоя и камерного оркестра (1987), Славянский концерт для органа и струнного оркестра (1988), Концерт-симфония для альт-вой домры и симфонического или народного оркестра (2005) и др.

Уникальным в системном внимании к оркестровому концертному жанру является творчество Р. Щедрина. «Все его произведения в жанре концерта имеют программные подзаголовки и обнаруживают в своей основе фольклорное начало: Концерт для оркестра № 1 «Озорные частушки» (1963), Концерт для оркестра № 2 «Звоны» (1968), Концерт для оркестра № 3 «Старинная музыка российских провинциальных цирков» (1989), Концерт для оркестра № 4 «Хороводы» (1989), Концерт для оркестра № 5 «Четыре русские песни» (1997), «Хрустальные гусли» для симфонического оркестра (1994)» [7, с. 218].

В украинской музыке внимание авторов к инструментальным концертам велико. К. Била, которая изучает феномен оркестрового концерта Украины, дифференцирует его основные разновидности, среди которых: *concerto grosso*, симфония *concertante* (концертная симфония¹), концертштюк, концертино, концерт для оркестра, симфония для оркестра с солирующим инструментом – и производные жанры – произведения с чертами концертности; она также рассматривает основные композиционные приемы (соревнования, диалога, контраста). Сопутствующими элементами развития жанра инструментального концерта в украинской музыке XX века исследовательница считает «<...> сосуществование традиций противоположного эстетического направления (романтизм-антиромантизм), «жанрово-бытовой реализм», монологизация концерта, стилевые эксперименты (неофольклоризм и т. д.) <...>» [1, с. 9].

Концертность как очевидная и сущностная черта жанра оркестрового концерта, тем не менее, требующая пристального изучения, рассматривается украинскими исследователями с различных многосмысловых позиций: «как метода мышления, типов виртуозности, проявление импровизационности либо – диалогичности в драматургии, театрализации» [2, с. 268].

В украинской музыке XX века преобладают программные концерты для оркестра. Укажем наиболее яркие из них: Мирослав Скорик – «Гуцульский триптих» («Гуцульская

¹ Первая концертная симфония в славянской музыке была написана в 1790 году Дмитрием Бортьянским – композитором украинского происхождения.

симфониетта») для симфонического оркестра по мотивам повести М. Коцюбинского «Тени забытых предков» (1965) и «Карпатский концерт» для большого симфонического оркестра (1972); Игорь Шамо – Симфониетта-концерт для камерного оркестра (1976); Геннадий Ляшенко – Симфония-концерт для камерного оркестра (1980); Евгений Станкович – концерт для струнного оркестра «Элегия памяти Станислава Людкевича» (1979), Камерная симфония-концерт для оркестра «Dictum» на стихи А. Пушкина (1987) и др. В обозначенной группе заметное место отводится трем концертам для оркестра украинского композитора Ивана Карабица (1945–2002).

Иван Федорович Карабиц – выдающийся украинский композитор, дирижер, педагог, крупный музыкальный общественный деятель и фундатор авторитетного международного конкурса пианистов имени Владимира Горовица, многолетний директор и художественный руководитель фестиваля современной академической музыки «Киев-Музик-Фест». Выпускник Киевской консерватории (1971), в композиторской деятельности и педагогической работе И. Карабиц – продолжатель мощнейшей традиции своих учителей, величайших композиторов Украины Бориса Николаевича Лятошинского и Мирослава Михайловича Скорика. В стенах родной консерватории он преподавал с 1983 года композицию, инструментоведение и чтение симфонических партитур. В солидном перечне произведений композитора представлены все музыкальные жанры, созвучные основным тенденциям музыкального искусства второй половины XX столетия. И. Карабиц – автор трех симфоний (Первая симфония имеет программное название «Пять песен об Украине» (1974), Вторая написана в 1977 году, Третья – в 1978-м); множества симфонических, хоровых, камерных, театральных произведений. Особое внимание композитор уделял жанру концерта. В его творческом багаже – концерты для солирующих инструментов («Пять музыкальных моментов для фортепиано с оркестром, 1999 год, Концерт для виолончели с оркестром, 1968 год), и для оркестра (Первый – «Музыкальный сувенир Киеву» – 1981 год, Второй – 1986 год, Третий «Lamentations / Причитания» – 1989 год).

Исследованию творчества И. Карабица посвящено множество работ, среди которых особой глубиной выделяются статьи В. Задерацкого о стиле и поэтике его инструментальной музыки [3]; аналитический экскурс о жанре оркестрового концерта в творчестве И. Карабица автора диссертационного исследования о композиторе О. Гурковой [2]; книга-палипсест Л. Кияновской [4]. Значительный объем в монографии «Эпистонология в лабиринтах музыкальной истории» вдовы композитора Марианны Копицы (Карабиц) – доктора искусствоведения, профессора Национальной музыкальной академии Украины – отведен характеристике личности Ивана Карабица и перипетиям творческой судьбы многих его крупных произведений [5].

Второй концерт для оркестра отличал смелый для 80-х годов прошлого столетия синтез разных элементов композиторской техники: «несерийной додекафонии, пуантилизма, кластерности, алеаторики, сонористики, в соединении с новотональностью и новомодальной звуковысотной организацией, пересечением разных стилевых тенденций (неоклассицизма, необарокко, джазовой лексики)», – указывает Игорь Савчук [6, с. 5].

Второй концерт – центральное произведение композитора 80-х годов. Есть упоминания Кирилла Карабица (сына композитора, известного европейского дирижера, руководителя Веймарской капеллы, главного дирижера Немецкого национального театра) о том,

что концерт дописан уже после страшной трагедии на Чернобыльской АЭС, и в этот период было создано совсем немного опусов. Начало десятилетия (1980–1983 годы) ознаменовалось завершением масштабной оперы-оратории «Киевские фрески». В следующие три года были написаны «Пять миниатюр для фортепиано», много «легкой музыки» (эстрадные песни, музыка к театральным спектаклям, кинофильмам и мультфильмам).

В четвертой главе «Эпистологии...» Марианной Давыдовной Копицей приведены документы и письма из личного архива композитора, в которых, в частности, упоминается о *Кемеровской премьеры его Второго концерта для оркестра* и некоей сложной ситуации, возникшей вокруг этого произведения [5, с. 370–402]. Так, из письма 1987 года членов секретариата Союза композиторов Украины первому секретарю правления Союза композиторов СССР Тихону Хренникову можно узнать, что коллег-композиторов взволновал факт выдвижения кандидатуры И. Карабица на присуждение Государственной премии СССР за Второй концерт для оркестра – произведения новаторского и идущего вразрез с официальным курсом на социалистический реализм в музыке. Произведение украинского композитора было исполнено на Пленуме советских композиторов в городе Кемерово, который «<...> проходил 21–25 сентября 1987 и был похож на грандиозно-показательные акции, которые традиционно инициировались государственными руководящими органами. Фундаментальный политический проект демонстрировал славный и достойный путь развития советской музыкальной культуры. Девиз пленума и большого праздничного фестиваля был таким: “Советская музыка – 70-летию Великого Октября”» [5, с. 385].

На подобные гала-мероприятия мобилизовывались лучшие музыкальные коллективы страны. Об этом свидетельствует простой список имен солистов, названия оркестров, ансамблей, приехавших в Кемерово. Это симфонический оркестр Гостелерадио СССР (дирижеры В. Гергиев и Г. Ринкявичус), Симфонический оркестр Кузбасса (дирижеры В. Барсов и Д. Лисс), Пермский камерный хор (В. Новак), Государственный русский народный оркестр имени М. Н. Осипова (М. Калинин), оркестр Краснознаменного Сибирского военного округа; ансамбль «Арсенал» (А. Козлов) и мастера советского джаза.

И. Карабицу в Кемерово посчастливилось: его Второй концерт для оркестра попал в программу праздничного фестиваля вместе с другими авторами, которых насчитывалось немало. Произведение украинского автора было отмечено позитивным откликом слушателей и критиков. Прочитируем: «<...> 24–25 сентября на заседании пленума правления СК СССР в Кемерово, где выступили 36 ораторов (Т. Хренников, М. Тараканов, Ю. Саульский и другие), произведение И. Карабица было отмечено как одно из лучших. Через некоторое время уже в Москве на заседании секретариата СК СССР, где присутствовали А. Эшпай, А. Пахмутова, Р. Щедрин, лучшие произведения фестиваля были рекомендованы к рассмотрению Комитетом по присуждению Государственных премий СССР. Второй концерт для оркестра имел большой успех и был признан одним из самых лучших сочинений программы» (цитируется по письму-ответу Т. Хренникова из личного архива И. Карабица)» [5, с. 386].

Второй концерт для оркестра Ивана Карабица многовариантен в понимании и интерпретации его целостной конструкции. Он состоит из трех частей: Allegro, Andante molto espressivo, Moderato. Автор аналитической статьи Ольга Гуркова указывает: «Сложность заключается в наличии нескольких возможных вариантов трактовки структуры цикла.

С одной стороны, произведение можно считать трехчастным концертом с внешними признаками сонатно-симфонического цикла. С другой – он может восприниматься как одночастное произведение. Концерт для оркестра № 2 отличается так называемый волнообразный тип развития. Также можно предложить и вариант трактовки его структуры, в котором сочетаются в одновременности черты поэмой одночастности и традиционной концертной трехчастности» [2, с. 269]. Первая часть концерта опирается на последовательно развиваемый конфликт двух антагонистических образных сфер и соответствующих тематических комплексов. Первый – как образ фатума, поданный декларативно императивно-жестким характером звучания трех мотивов. Октавные дублировки краткого первого мотива оркестровым *tutti* усилены игрой штрихов и динамических акцентов (восьмая длительность на *staccato forte* сменяется протяженным звуком на *subito piano*). Монодическая фактура второго императивного мотива расслаивается, укрепляя грозную агрессию первого нисходящими ходами двухголосия с диссонирующими интервальными созвучиями. Третий мотив основан на нисходящем мелодическом звучании характерных интервалов (ум. 5 и ум. 4). Он дублируется в мрачной инструментовке (низкие деревянные духовые, три тромбона и туба, контрабасы и виолончели с поддержкой ударных). Второй тематический комплекс – динамичная экспрессивная и драматическая образная сфера, воплощенная как имитационное проведение краткого моторного мотива. Мотив темброво связан с инструментами струнной группы, индивидуализируя переключку партий струнных. Приближенность звукового комплекса к интонационности человеческой речи, комплементарное изложение кратких «осколков тем» создает ощущение непрекращающегося мучительного диалога. В дальнейшем изложении мотивы первого и второго интонационных комплексов, маркирующие полярные образные сферы, развиваются сообразно принципам монотематизма и за счет жанровых и инструментальных преобразований тематического комплекса заостряют изначальные образные характеристики. Так, императивно-декларативный тематизм первой образной сферы (Приложение 1) в развивающем разделе на пике разработочного типа изложения в сольных унисонах (и октавных дублировках) медных инструментов внезапно приобретает черты цитаты из популярной французской кинокомедии «Жандарм и инопланетяне» (Приложение 2). Премьера этого фильма в Европе состоялась в 1979 году, а в 1981 году он появился в советском кинопрокате. Эпизодом «*encontre du quatrième type*» композитор Раймонд Лефевр (Raymond Lefevre) обозначил вторжение непобедимых инопланетян – некоего символа зла. Несколько гротескным смыслом во Втором концерте Ивана Карабица наполнена эта аллюзия киномузыки Раймонда Лефевра. Кроме того, происходит отождествление несколько карикатурного и трафаретного смысла идейной борьбы добра и зла, экстраполируемого на советские идеологические реалии 80-х годов.

Вторая часть концерта *Andante molto espressivo* – лирический центр произведения. Это контрасфера первой части с ее активной (с разной полярностью) действенной моторикой. Красочная тембральность является оригинальной находкой композитора и, вместе с тем, данью новым инструментальным традициям *concerto grosso* А. Шнитке в XX веке. Вступление связано с интенсивной тремоляцией долгих нисходящих звуков всех оркестровых групп и подводит к теме арфы, колокольчиков, красочных ударных. Звучание основной лирико-драматической темы диалогично: буколический напев флейты пикколо перекликается с мотивом виолончели. Деревянные духовые и их короткие мотивы на фоне

колоритных челесты и чембало составляют звуковую картину переходного эпизода. Лирическая стихия охватывает все оркестровые группы поочередно: особо выразительные сольменные мотивы звучат у струнных (Приложение 3). Лирическая кульминация сдвинута ближе к окончанию второй части. Эпизод *pesante* связан с хоралом меди и низких деревянных духовых, воспринимается как суровый контраст иллюзорной образности всей второй части концерта.

Финал Второго концерта *Moderato* написан в рондообразной форме, использует приемы монтажной драматургии (наплывы тематизма, переключения планов с общих на личное, индивидуальное и прием резких, неподготовленных стыков рефрена и эпизодов). Сущностными чертами здесь являются приемы концертирования: каждый рефрен исполняется группой солистов (в начале – инструменты деревянной духовой группы, во втором проведении рефрен – у медной и т. п.). В пяти оркестровых эпизодах композитор демонстрирует постоянное обновление инструментальных красок. Первый эпизод (13 тактов) своей широкой мелодикой и диалогичностью интонационно-мелодической структуры близок темам лирического характера первой и второй частей (излагается в дуэтом проведении Первой и Второй скрипок с альтом и виолончелью). Второй (8 тактов) и третий (9 тактов) эпизоды строятся на имитациях мелодических мотивов и ритмических фигур. Четвертый эпизод значительно расширен (до 20 тактов), тембрально он более наполнен и разнообразен. Так, И. Карабицем используется фруста, маримба, кастаньеты, темпл-блок и бонги. Разделы внутри этого эпизода построены на механически повторном движении и отделяются резким ударом хлыста (*frusta*) словно создается зримая картина работы дрессировщика с цирковыми животными. Опять-таки возникает социально-ориентированная аллюзия бессмысленного и бесцельного бега по кругу и рабски-покорного послушания некоему «великому рулевому» в модели тоталитарного государства.

В пятом эпизоде композитор использует приемы ограниченной алеаторики в партии ударных (*bongos*) и ритмично неорганизованных аплодисментов оркестрантов-исполнителей (Приложение 4 – ремарка «хаотично аплодируют»). В третьей части эпизода используется прием реминисценций тематизма предыдущих частей, что придает невероятную цельность всему произведению.

Таким образом, Второй концерт для оркестра сочетает черты концертной логики в презентации музыкального материала с его симфоническим развитием и переосмыслением, высоким уровнем концептуального замысла, что возводит это произведение в ранг лучших композиторских традиций прочтения жанра оркестрового концерта второй половины XX века.

Список литературы

1. Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів // Українське музикознавство (науково-методичний збірник) / НМАУ імені П. І. Чайковського. Центр музичної україністики. – К., 2010. – Вип. 36. – С. 76–83.
2. Гуркова О. Концерт № 2 Івана Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій у музиці останньої третини ХХ століття // Рейнгольд Глієр – Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури: зб. ст. / ред. упоряд. І. Є. Копоть, К. І. Новосельський. – Житомир, 2014. – С. 267–284.

3. Задерацкий В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица // Науковий вісник нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 31. (*Vivere memento* : Статті і спогади про Івана Карабиця) / під ред. О. А. Голинської. – Київ: Центрмузінформ, 2003. – С. 44–59.
4. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. – Київ: Дух і Літера, 2017. – 288 с.
5. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії: монографія. – Київ: Автограф, 2008. – 528 с.
6. Савчук І. Іван Карабиць – спроба наближення до розуміння. Передмова // Карабиць І. Ф. Три концерти для оркестру [Нотне видання]. – Київ: Музична Україна, 2013. – С. 5–7.
7. Умнова И. История современной отечественной музыки [Электронный ресурс]: учеб.-метод. комплекс. – Кемерово: КемГУКИ, 2011. – 147 с. – URL: <https://rucont.ru/efd/245060>. – Загл. с экрана.
8. Шаравин Е. Феномен программности в жанре инструментального концерта // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 12 (38): в 3 ч. – Ч. 1. – С. 217–219.

List of references

1. Bila K. Osoblivosti suchasnogo etapu rozvitku zhanru instrumental'nogo koncertu ta jogo riznovidiv // Ukrains'ke muzikoznavstvo (naukovo-metodichnij zbirnik) / NMAU imeni P. I. SHajkovs'kogo. Centr muzichnoï ukrainistiki. – K., 2010. – Vyp. 36. – S. 76–83.
2. Gurkova O. Koncert № 2 Ivana Karabytzya v konteksti zhanrovo-stil'ovih tendencij u muzytzi ostann'oi tretini XX stolittya // Rejngol'd Glier – Borys Lyatoshins'kij. Zhittya i tvorchist' v konteksti kul'turi : zb. st. / red. uporyad. I. E. Kopot', K. I. Novosel's'kij. – Zhytomyr, 2014. – S. 267–284.
3. Zaderackij V. Zаметки о stile i poetike instrumental'nyh sochinenij Ivana Karabytza // Naukovij visnik nac. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chajkovs'kogo. – Vip. 31. (*Vivere memento*: Statti i spogadi pro Ivana Karabytzya) / pid red. O. A. Golins'koï. – Kyiv: Centrmuzinform, 2003. – S. 44–59.
4. Kyyanovs'ka L. Sad pisen' Ivana Karabytza. – Kyiv: Duh i Litera, 2017. – 288 s.
5. Kopytza M. Epistologiya v labirintah muzichnoji istoriji: monografiya. – Kiyv: Avtograf, 2008. – 528 s.
6. Savchuk I. Ivan Karabytz – sprobа nablizhennya do rozuminnya. Peredmovа // Karabytz I. F. Tre koncerty dlya orkestru [Notne vidannya]. – Kiyv: Muzichna Ukraïna, 2013. – S. 5–7.
7. Umnova I. Istoriya sovremennoj otechestvennoj muzyki [Elektronnyj resurs]: ucheb.-metod. kompleks. – Kemerovo: KemGUKI, 2011. – 147 s. – URL: <https://rucont.ru/efd/245060>. – Zagl. s ekrana.
8. Sharavin E. Fenomen programmnosti v zhanre instrumental'nogo koncerta // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – Tambov: Gramota, 2013. – № 12 (38): v 3 ch. – Ch. 1. – S. 217–219.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРУ №2

I

Іван Карабиць

Allegro ♩ = 132

FL III

Piccolo (Flauto III)

2 Flauti

2 Oboi

Como inglese

2 Clarinetti B \flat

Clarinetto basso B \flat

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni F

3 Trombe B \flat

3 Tromboni e Tuba

Timpani

Tamburo

Piatti

Campane

Allegro ♩ = 132

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

16

Picc.

FL.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Cl. b.

Fag.

C.-fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni e Tuba

Timp.

T-ro

P-tti

Cassa

16

Archi

14

Cl. b.

Cor.

Cel.

Archi

Clav.

Archi

50

molto espressivo

solo

rubaato

p

50

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. b.), Cor Anglais (Cor.), Cello (Cel.), and a string section (Archi). The Cello part features a melodic line with a slur and the instruction 'molto espressivo'. The string section has a 'div.' (divisi) instruction. The second system includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. b.), Cor Anglais (Cor.), Cello (Cel.), and a keyboard instrument (Clav.). The Clarinet part has a 'solo' instruction and a 'rubaato' (rubato) marking. The Cello part also has a 'rubaato' marking. The keyboard part has a 'p' (piano) dynamic marking. Both systems have a measure number '50' in a box at the beginning. The string section in the second system is shown as empty staves.

91 92

Picc

Fl

Ob.

Cl - ingl

Cl

Cl b

Fag

C - fag

Cor.

Tr-be

Tr-ni e Tuba

Bongos

Archi

mf

f *mp*

ОСОБЕННОСТИ МЕЖЖАНРОВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ОПЕРЕ К. СЕН-САНСА «САМСОН И ДАЛИЛА»

О. Е. Заборских

*ГОУ СПО «Новокузнецкий областной колледж искусств»,
г. Новокузнецк*

В статье анализируются драматургические особенности оперы К. Сен-Санса «Самсон и Далила», обусловленные спецификой сюжета и взаимодействием принципов оперного и ораториального жанра, раскрываются признаки духовной оперы.

Ключевые слова: драматургия, духовная опера, оратория, ветхозаветный сюжет.

INTER-GENRE COMMUNICATION FEATURES IN OPERA “SAMSON AND DELILAH” BY C. SAINT-SAENS

O. E. Zaborskikh

Novokuznetsk Regional College of Arts, Novokuznetsk

The article analyses the dramaturgical features of opera “Samson and Delilah” by C. Saint-Saens. The author reveals signs of spiritual opera within the plot specificity and interaction principles of opera and oratorio.

Keywords: dramaturgy, spiritual opera, oratorio, Old Testament story.

Опера «Самсон и Далила» К. Сен-Санса – одно из наиболее значительных произведений композиторов французской оперной школы второй половины XIX века, стоящее при этом особняком от ее генеральной, лирической линии, поскольку во времена господства лирической оперы Сен-Санс создает музыкально-театральное сочинение на основе знаменитого библейского сюжета. Обращение композитора к ветхозаветной проблематике стало отражением тенденции создания произведений, в которых главенствует духовно-религиозная проблематика. Показательна в этом отношении идея создания духовного музыкального театра А. Рубинштейна, разработавшего концепцию духовного музыкального театра и последовательно развивавшего жанр *Geistliche Oper*. Мысль об актуальности духовной оперы А. Рубинштейн высказывал в письме баронессе Э. Роден в 1870 году: «Эта идея висит в воздухе, бродит в мозгу разных людей» (см. [8, с. 132]).

Проникновение библейской тематики в оперный жанр обусловлено длительным художественно-историческим процессом, уходящим в Средневековье, к жанрам литургической драмы, миракля и мистерии, которые во многом послужили источником для появления светской религиозно-философской трагедии. Ее принципы стали основополагающими для концептуально-драматургической поэтики музыкальных произведений духовного содержания. Непосредственными предшественниками опер XIX века на библейские сюжеты стали оратории и пассионы И. С. Баха, Г. Генделя и Й. Гайдна, содержащие признаки театральной драматургии.

В музыкально-драматургической логике оперы «Самсон и Далила» выявляются черты духовной оратории. Ораториальный жанр (наряду с мессой, литургической драмой, мистерией) изначально был связан с религиозной тематикой и представлял собой произведение на текст культового содержания. Эта его особенность стала определяющей при

включении духовной проблематики в оперу на библейский сюжет. Генетическая близость оперы и оратории также обусловлена тем, что эти жанры являются синтетическими. В их основе – не только словесный текст, но и сюжетное развертывание, предполагающее наличие образно-ситуативного и событийного начал. Тенденция единения оперы и оратории наиболее ярко представлена в творчестве Г. Генделя, который включает в ораторию оперные приемы, привносит в нее многомерность, характерную для героев его опер: арии и ансамблевые сцены библейских ораторий композитора часто насыщены острым психологизмом: таковы «Саул», «Самсон», «Иуда Маккавей», «Иевфай».

Выбор К. Сен-Сансом сюжета для оперы «Самсон и Далила», возможно, первоначально был вызван ориентацией на ораторию Г. Генделя «Самсон», но затем получил оправдание в событиях современности. В основе библейской образной концепции оказалась явственная патриотическая идея, отражающая события франко-прусской войны 1870–1871 годов. Отметим также, что К. Сен-Санс с юных лет глубоко проник в искусство И. С. Баха, Г. Генделя, Й. Гайдна и сам мастерски владел традициями ораториального письма. Наконец, сюжет «Самсона» открывал для композитора пути для создания созерцательно-объективной концепции, позволяя отказаться от чистой лирики и традиционной оперной драматургии.

Обращаясь к вопросу претворения жанра оратории в опере «Самсон и Далила», обозначим особенности его развития в XIX веке. Прежде всего, следует отметить возрождение интереса к жанру в творчестве композиторов-романтиков. Их индивидуальные поиски значительно расширили трактовку оратории, обогатив ее за счет взаимодействия с театром, симфонией, камерными видами музыки. Жанр получает широкое развитие в европейской культуре, прежде всего – в немецкой и французской музыке: во Франции к нему обращаются Г. Берлиоз, С. Франк, Ж. Массне, К. Сен-Санс («Потоп»). В развитие оратории вносят свой вклад представители молодых европейских композиторских школ XIX века (А. Дворжак, М. Мусоргский). Ораториальность как особое драматургическое и смысловое явление использовалась «для выражения вечных истин и высоких общечеловеческих идеалов. Именно в такой связи применяли ораториальное начало в оперных и инструментальных произведениях композиторы разных эпох – от Бетховена и Глинки до Малера и Прокофьева» [6, с. 1].

Введение принципов духовной оратории в оперу на сюжет Священной истории закономерно – оно аккумулирует основную религиозную идею произведения и позволяет сделать вывод о характерных принципах воплощения в ней мистериальности библейского сюжета. С. С. Гончаренко отмечает, что «во второй половине XIX века ветхозаветная тематика сосредоточивается в гибридном жанре оперы-оратории, христианская – в опере-драме» [1, с. 75]. Дальнейший путь претворения духовных сюжетов в европейском искусстве будет связан именно с этой тенденцией создания сочинений, основанных на смешении жанровых форм. Многочисленные примеры можно найти в музыкальном театре духовно-религиозного направления в XX столетии: во Франции – балет-мистерия «Мученичество св. Себастьяна» К. Дебюсси, сакральная драма «Легенда о св. Кристофе» В. д'Энди; оперы-оратории «Царь Давид» и «Юдифь» А. Онегера.

Опере К. Сен-Санса «Самсон и Далила» присуща многоплановость драматургии. Так, по замечанию Ю. Н. Кремлева, «в ней есть и лирика, и драма, и эпос – однако все они даны в некоем единстве сдержанно-спокойной безличности» [3, с. 43]. Эта мысль в работе музыковеда не получает дальнейшего развития, но в общем плане представляется верной и требует детализации.

Повествовательные эпические жанры – предания, легенды, сказания – непосредственно выражают народно-мифологическое сознание. Эпос превосходит драму в широте и многообразии охвата жизненных явлений, он может отразить их драматические, лирические, комические стороны, «в определенном отношении он универсальнее драмы» [1, с. 28]. О. М. Фрейденберг считает драму и эпос главными и единственными для сюжетообразования; по ее мнению, оба жанра развиваются из мифов, которые представляют два типа – растительный и солярный [7, с. 224–225]. По мнению исследователя, основа драмы – растительный миф об умирании и воскресении природы. Сюжет солярного мифа строится как повествование о путешествии, когда герой перемещается из одного места и времени (локуса) в другое, совершая главное ритуальное действие, восстанавливая тем самым изначальную гармонию, устойчивое состояние мира.

Усвоение мифоритуальных традиций в искусстве формирует типы героев эпоса и драмы. Они различны: герой драмы – это личность с изменяющимся сознанием, его гибель неизбежна и осмысливается как катарсис, герой эпоса – «“готовый” характер, в нем обобщение превалирует над индивидуализацией» [2, с. 476]. Это культурный герой, совершающий подвиги во имя народа. Образ Самсона рождается на пересечении этих двух типов. Имя героя указывает на солярные истоки сюжета, Далила рассматривается как олицетворение Ночи, ее имя частью ученых производится от евр. *Lâjla* – ночь [5, с. 1315]. Самсон – израильский правитель, герой, его судьба и личность в опере не детализируются. Логике солярного мифа соответствует его перемещение в «иной» мир чуждой языческой культуры и сферу чувственности, противопоставленную аскезе его служения Богу. Переживая внутреннюю борьбу и впадая в грех, он не лишается своего посвящения. Его гибель показана в опере не в драматическом, а в героическом ключе, как подвиг во имя народа, эпическое восстановление изначального гармоничного мироустройства.

Однако сама идея неизбежности жертвы, гибели главного героя созвучна логике растительного мифа. Морально-этическое противостояние, в которое вовлечен герой, определяет противоречивость его внутреннего мира, что делает его героем драмы. Искушение Самсона Далилой (ее арии) – основные этапы трансформации его сознания – от праведности и противостояния греху до чувственного искушения. Это находит выражение на уровне музыкального языка – в крайних действиях основу партии Самсона составляют величественные героические интонации и сосредоточенные молитвы, в центре II действия Самсон «говорит» лирическим языком Далилы.

Конфликт в опере выражен во внутреннем и внешнем планах сюжета. Внешний определяет весь ход событий оперы – это противостояние израильтян, Божьего народа, и филистимлян, язычников, поклонников Дагона. Самсон становится жертвой идеи мести за поражение филистимского предводителя. Внутренний конфликт связан с постепенным «перерождением» Самсона: внешний конфликт противостояния праведности и греховности переводится в план личностного конфликта, то есть борения в душе Самсона двух начал. Таким образом, **драматическое** наклонение в опере определяется наличием внутреннего противоречия в образе Самсона.

В драматическом произведении действует сопряжение центробежных и центростремительных сил. Центростремительные связаны с развитием конфликта, центробежные подразумевают временное отстранение от него (это сцены, создающие фон, жанровые эпизоды). В драматургии «Самсона» действует закономерность: центростремительные силы активизируются в финале каждого акта. Сцены, связанные с воплощением конфликтного противостояния, являются кульминацией действия. В I акте это включение в сюжет сил

контрдействия – появление Абимелеха и его убийство, провозглашение мести филистимскими гонцами. Напряженной вершиной II действия становится грехопадение и пленение Самсона, III – разрушение храма и гибель Самсона и филистимлян. Центробежные силы представлены жанровыми хорами – гимн стариков-евреев, хор филистимских девушек в 5-й сцене, затем танец жриц Дагона в 6-й сцене I действия, дивертисмент в храме Дагона (пробуждение жриц и Вакханалия) во 2-й сцене III акта.

Эпическая жанровая составляющая проявляется в объективности повествовательного тона, неслучайно исследователи указывают на «отстраненность» К. Сен-Санса в показе драматических событий сюжета. Развитие действия словно происходит за сценой, как бы за кадром: в опере это убийство Абимелеха, мучения Самсона. На первом плане – широкий показ различных сторон бытия: история страсти, мести и предательства, молитвы поработленного народа, идея верного служения Богу, героическая борьба, языческие празднества. Ведущим становится противостояние израильтян и филистимлян, в которое вписана история страсти и грехопадения героя. Это характерно для эпического жанра, где, «в сравнении с оперой-драмой, крупнее масштаб конфликта, он касается судьбы государства, нации» [1, с. 65].

В эпическом повествовании текст разворачивается медленно, оформляясь в масштабные, развернутые сцены, где показ преобладает над развитием. Таковы крайние действия «Самсона», выписанные как монументальные красочные фрески. В целом действенный ряд оперы минимизирован: собственно развитие действия представляют появление Абимелеха и филистимских гонцов в конце I действия, заговор Далилы и филистимского жреца, соблазнение Самсона во II действии, оскорбление Самсона филистимлянами и разрушение храма в последнем акте.

Действие в «Самсоне», в соответствии с эпическим жанром, строится как ряд красочных, относительно завершенных картин. Многоплановость повествовательной эпической драматургии отражается в широком наборе музыкально-тематических комплексов: персонажи и группы действующих лиц оперы имеют автономный драматургический план, при этом их тематические комплексы в процессе не изменяются, а «лишь варьируются, дополняются, расширяя свой ареал» [1, с. 63]. В опере возникает система оппозиций: величественно-сдержанный тематизм израильтян противопоставлен экспрессивной, экстатичной ориентальной характеристике филистимлян, героический, мужественный язык Самсона – лирической чувственности Далилы. Отдельный план в опере представлен пейзажными оркестровыми зарисовками.

Складывается стройная и замкнутая система музыкальных образов, организованных двумя типами ситуационных и интонационно-тематических повторов. Первый тип – периодический повтор. В «Самсоне» этот принцип действует как на уровне замкнутых сцен, так и рассредоточенно. Так, 1-я сцена I действия (до появления Абимелеха) построена симметрично: коллективная молитва – пророчество Самсона – комментарий хора – пророчество – коллективная молитва (утверждение пророчества). Аналогично строение 6-й сцены: искушение (появление Далилы с девушками перед Самсоном) – индивидуальная молитва (внутренняя борьба Самсона с чувственным соблазном) – искушение (признание Самсона старому еврею «Бессилен пред ней снова я!») – молитва Самсона – искушение (танец жриц Дагона и ария Далилы). 1-я сцена III действия построена на чередовании молитв Самсона и комментариев хора израильтян. Заключительная сцена оперы состоит из трех разделов – языческое моление Дагону обрамляется обращениями Самсона к Богу. Рассредоточенно этот принцип действует в партии Далилы в ее трех ариях, каждая из которых

становится этапом искушения Самсона и приводит к его падению. Второй тип повторности в эпическом жанре реализуется на уровне архитектоники оперного целого. Это зеркальный повтор, создающий концентрическую композицию, где крайние – экспозиционный и завершающий – участки обрисовывают свой локус, а центральные – чужой, враждебный.

Чертами идеального эпического характера обладает главный герой оперы. Он наделен сверхъестественной силой, служит своему народу, защищает родную землю от врагов, исполнен жаждой славного подвига, решимости, мужества и преодолевает испытания, искупая свой грех.

Проблема **лирики** в литературе и музыке разработана в гораздо меньшей степени, чем проблема драмы и эпоса. Лирика как род искусства изначально является сферой концентрации внимания на внутреннем мире человека, богатстве и многообразии его переживаний. Лирический компонент является сущностным для оперы, в которой удельный вес лирического начала, выраженного в ариях, ансамблях самого разнообразного характера, от созерцательных, философских до эмоционально-патетических высказываний, всегда очень велик.

Термин «лирический» применяется к некоторым музыкальным жанрам и приобретает конкретные значения, отличающиеся друг от друга. Во французской музыкальной традиции существовало две оперные разновидности, включающие определение «*lyrique*» – лирическая трагедия XVII–XVIII веков и лирическая опера второй половины XIX века. Несмотря на то что опера «Самсон и Далила» создавалась в эпоху расцвета жанра лирической оперы, в ней можно обнаружить и черты барочной модели лирической трагедии, с характерными для нее обращением к возвышенному сюжету из древней истории и репрезентативностью, патетически выразительными речитативами. Тема любовных переживаний раскрыта композитором в центральном действии оперы и охватывает также часть крайних актов, однако ее воплощение не совпадает с эстетикой лирической оперы в ее стремлении к интимности, переосмыслению масштабных сюжетов, сводимых к личной драме героев, показу внутреннего мира простых людей и демократизации музыкального языка. Описания чувств героев в опере К. Сен-Санса направлено на раскрытие главной идеи библейского повествования о Самсоне, сущности его человеческой слабости.

Наконец, обратимся к последнему замечанию Ю. Н. Кремлева о драматургических особенностях оперы «Самсон и Далила», процитированному ранее: «...однако все они <драма, эпос и лирика> даны в некоем единстве сдержанно-спокойной безличности» [3, с. 43]. Эта характеристика указывает на наличие в опере еще одного компонента, создающего особое единство и особый характер изложения сюжета. Он определяется жанровой направленностью произведения, которое можно обозначить как **духовная опера** (термин А. В. Парина [4]).

Таким образом, в опере «Самсон и Далила», усложненной религиозно-философской концепцией, ярко проявились принципы взаимодействия разных жанров. Сложность и неоднозначность воссоздания библейской истории в рассматриваемом сочинении заключается, прежде всего, в том, что композитор соединяет в ней глобальные проблемы Священного Писания с традициями западноевропейского музыкального театра XIX века, что способствует многоплановости драматургической логики и синтетичности произведения. Черты оратории проявляются через централизацию в драматургии оперы «Самсон и Далила» культовых хоровых сцен, тем самым подчеркивая взаимодействие эпического, драматического и лирического жанров в музыкально-драматургической логике сочинения, взаимо-

действие жанровых компонентов осуществлено органично, естественно и убедительно. Соединение жанра духовной оратории и оперы с религиозным содержанием, осуществленное К. Сен-Сансом в опере «Самсон и Далила», стало определяющей тенденцией для опер на духовные, в частности, ветхозаветные сюжеты, на рубеже XIX–XX веков и в музыке XX столетия.

Список литературы

1. Гончаренко С. С. О поэтике оперы: учеб. пособие. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки, 2010. – 259 с.
2. Кравцов Н. Эпос // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – С. 275–277.
3. Кремлев Ю. Н. Камиль Сен-Санс. – М.: Сов. композитор, 1970. – 345 с.
4. Парин А. В. Хождение в Невидимый град: Парадигмы русской классической оперы. – М.: Аграф, 1999. – 464 с.
5. Ринекер Ф. Далида // Библейская энциклопедия Брокгауза. Более 6000 ключевых слов к личностям, истории, археологии и географии Библии / Ф. Ринекер, Г. Майер; пер. с нем. В. М. Ивановой, А. А. Карельского, Д. В. Щедровицкого. – Кременчуг: Християтска зоря, 1999. – С. 1315.
6. Фадеева О. С. Оратория в XIX веке в Германии: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 1999. – 243 с.
7. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подгот. текста, пред. и послесловие Н. В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с. – С. 224–225.
8. Хопрова Т. А. Духовная опера в творчестве А. Рубинштейна // Библейские образы в музыке: сб. ст. / С.-Петерб. гос. консерватория; ред.-сост. Т. А. Хопрова. – СПб.: Сударыня, 2004. – С. 131–151.

List of references

1. Goncharenko S. S. O poetike opery: ucheb. posobie. – Novosib.: Novosibir. gos. konservatoriya (akad.) im. M. I. Glinki, 2010. – 259 s.
2. Kravtsov N. Epos // Slovar' literaturovedcheskikh terminov / red.-sost.: L. I. Timofeev, S. V. Turaev. – M.: Prosveshchenie, 1974. – S. 275–277.
3. Kremlev Yu. A. Kamil' Sen-Sans. – M.: Sov. kompozitor, 1970. – 345 s.
4. Parin A. V. Hozhdenie v Nevidimyj grad: Paradigmy russkoj klassicheskoy opery. – M.: Agraf, 1999. – 464 s.
5. Rineker F. Dalida // Biblejskaya entsiklopediya Brokgauza. Bolee 6000 klyuchevyh slov k lichnostyam, istorii, arheologii i geografii Biblii / F. Rineker, G. Majer; per. s nem. V. M. Ivanovoj, A. A. Karel'skogo, D. V. Shchedrovickogo. – Kremenchug: Hristiyatska zorya, 1999. – S. 1315.
6. Fadeeva O. S. Oratoriya v XIX veke v Germanii : dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – M., 1999. – 243 s.
7. Frejdenberg O. M. Poetika syuzheta i zhanra / podgot. teksta, pred. i posleslovie N. V. Braginskoj. – M.: Labirint, 1997. – 448 s. – S. 224–225.
8. Hoprova T. A. Duhovnaya opera v tvorchestve A.rubinshtejna // Biblejskie obrazy v muzyke: sb. st. / S.-Peterb. gos. konservatoriya; red.-sost. T. A. Hoprova. – SPb.: Sudarynya, 2004. – S. 131–151.

**ЭКЗОТИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ФАНТАЗИИ
К. СЕН-САНСА «АФРИКА» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ**

Д. О. Корень

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

В данной статье рассматриваются экзотические образы в фантазии «Африка» для фортепиано с оркестром К. Сен-Санса. В процессе анализа раскрываются особенности внедрения инокультурных элементов в произведение. Экзотическая образность влияет не только на тематизм сочинения, но и на формообразование.

Ключевые слова: К. Сен-Санс, Африка, фантазия для фортепиано с оркестром, музыкальная экзотика, экзотическая образность.

**EXOTIC IMAGERY IN FANTASIA “AFRICA”
FOR PIANO AND ORCHESTRA BY C. SAINT-SAENS**

D. O. Koren’

*Far Eastern State Institute of Arts,
Vladivostok*

The author studies exotic images in fantasia “Africa” for piano and orchestra by C. Saint-Saens. The analysis reveals the introduction of foreign cultural elements in a European work. The author emphasizes that exotic imagery influences not only the thematism of the composition, but also its form.

Keywords: C. Saint-Saens, Africa, fantasia for piano and orchestra, musical exotic, exotic imagery.

Интерес европейцев к экзотическим странам охватывает всю историю цивилизации от античности до современности. В XIX столетии межкультурный диалог принимал форму смысловой дуальной оппозиции «свое-чужое». «Чужое» (внеевропейское) является инородным компонентом, не принадлежащим западному миру; «свое» (европейское) понимается как «сохранение и переосмысление традиций в иных исторических условиях, а также как формирование и закрепление новых традиций» [1, с. 11]. Соприкасаясь с иными культурами, европейцы осознавали свою национальную самобытность. В западном искусстве эпохи романтизма обращение к экзотическим образам часто означало «стремление Европы, пережившей период революционных потрясений и войн, обратиться к незабываемым ценностям Востока, мудрому принятию земной жизни» [2, с. 3]. Контакты с неевропейскими государствами повлияли более всего на культуру Франции. Важным фактором в повышенном увлечении ориентальным миром стала французская колониальная империя. Экзотические темы, сюжеты и образы интересовали различные слои общества, проникая во все сферы искусства.

«Геополитические» поиски нашли отражение и в музыке. Увлечение «чужими» музыкальными территориями воплощается в творчестве многих европейских композиторов. Экзотическая тематика в музыкальном искусстве романтизма связана, в первую очередь, с противопоставлением полюсов смысловой оппозиции «свое-чужое», в том числе и во французской культуре. Одним из представителей французского ориентализма является К. Сен-Санс (1835–1921). Настоящая статья посвящена некоторым способам воплощения экзотической образности в творчестве К. Сен-Санса. К сожалению, данный аспект на сегодняшний день не получил самостоятельного освещения в музыкознании. В процессе анализа инструментального произведения «Африка» раскрываются особенности внедрения экзотических образов в жанр романтической фантазии, а также их влияние на формообразование в данном сочинении.

Неутомимый странник, К. Сен-Санс часто путешествовал за пределы Европы, что во многом обусловило его интерес к «музыкальной периферии» [3, с. 436]. С 1870-х годов композитор начинает активно внедрять фольклорные элементы неевропейских стран в свои произведения. Экзотические образы встречаются в различных жанрах вокальной и инструментальной музыки К. Сен-Санса: опере; концерте; фантазии; произведениях для солистов, хора и оркестра; для двух фортепиано; для голоса и фортепиано. В творчестве французского композитора находят отражение инокультурные элементы различных географических координат. Среди них образы Ближнего Востока («Персидские мелодии», 1870; «Персидская ночь», 1891) и далекой Америки («Гаванка», 1887; «Гимн Уругваю», 1916; «В честь Америки», 1917), Магриба («Арабский каприз», 1894) и Испании («Арагонская хота», 1880; «Канарский» вальс, 1890; «Андалусское каприччио», 1904).

Однако чаще всего мастер посещает французские колонии в Африке (Алжир, Марокко, Тунис, Мальта, Египет: Каир, Луксор, Исфаилия). Экзотические мотивы африканского континента впервые проникают в музыку Франции именно через творчество К. Сен-Санса. Образы Африки появляются, в первую очередь, в фортепианном творчестве композитора: «Канарский вальс», «Воспоминание об Исфаилии» (1894), Фантазия «Африка» (1891) и др. В статье уникальная неевропейская тематика рассматривается на примере фантазии «Африка» для фортепиано с оркестром. Сочетание разнообразных методов исследования позволило наиболее полно и объективно осуществить анализ данного сочинения и выявить экзотические образы на разных уровнях.

На развитие жанра фантазии и музыкального искусства в целом существенно повлияла французская фортепианная школа, достигшая к рубежу XIX–XX веков своего расцвета. Социокультурная среда того времени благоприятно сказывалась на развитии концертного исполнительства, которое, в свою очередь, стимулировало появление большого количества фортепианных сочинений. Отличительной чертой фантазии «Африка» стал тематизм, апеллирующий к экзотическому материалу. Для К. Сен-Санса, как западного композитора, изображение образов «иной» среды связано с определенными стереотипами, сложившимися в романтической музыке. Мастер реализует неевропейский колорит на разных уровнях – звуковысотном, ладогармоническом, ритмическом и т. д.

Экзотические образы в анализируемом произведении имеют многоплановое воплощение. В рамках одного сочинения композитор демонстрирует «сочетание томности, наслаждения и “дикости”» [7, с. 18]. Г. Ларош отмечает в фортепианном творчестве К. Сен-

Санса «стилистическую разноликость», описывая ее метафорически как использование автором «различных костюмов» [6, с. 37]. Одна из образных граней экзотического демонстрирует страстный и загадочный мир. Композитор воплощает томную атмосферу африканской экзотики, в первую очередь, в звуковысотном облике тем, претворяя «чужое» при помощи богатой орнаментики. Мелодика Фантазии расцвечена хроматизмами, мелизматикой. Изнеженность и знойность восточных образов проявляется в изысканной мелодической линии, капризных «мотивах-вздохах». Орнаментальные обыгрывания основных тонов с использованием хроматики и октавные форшлагги создают витиеватые узоры.

Причудливая нега показана при помощи гемиольных ладов (Приложение 1). Характерный ход на увеличенную секунду в европейском музыкальном мышлении ассоциируется с ориентальными культурами [4]. Гемиольная «цыганская или венгерская гамма», повторение нисходящих мотивов с увеличенной секундой, обыгрывание пониженных ступеней и возвращение к ним акцентируют внимание слушателя на экзотическом колорите тем.

В лирических темах композитор апеллирует к архаичности как знаку инаковости. К таким «стилистическим странностям» (термин Р. Локка) относятся модальные звукоряды, в том числе ангемитонные напевы, характерные для древних пластов устной музыкальной культуры [8, с. 25]. На ориентальный колорит лирического материала указывают и отдельно взятые модализмы. Локрийская V пониженная ступень служит напоминанием о «чужих» краях (Приложение 2). Композитор использует акцентирование или обыгрывание альтерированных звуков, подчеркивая их значение в создании экзотической атмосферы фантазии.

По мнению Э. Герштейн, в XIX веке экзотическое «как значение инородного теряет свой этнографический оттенок» [4, с. 17]. Обращаясь к архаике, композитор использует модальность без какой-либо географической привязки, создавая собственный уникальный «восточный мираж» [4, с. 23]. К. Сен-Санс реализует образы «другого» мира при помощи метроритмики. Изысканным темам свойственно преодоление пульсации, ритмическая неоднородность, выход за рамки тактометрической организации. Дикие образы Африки отличаются метрической четкостью, быстрым темпом, ритмической остинатностью, повторностью, непрекращающимся движением (Приложение 3).

Виртуозный пианизм К. Сен-Санса играет важную роль в воплощении экзотического мира, помогая создать разнохарактерные внеевропейские образы при помощи разнообразной артикуляции солиста. Так, томная Африка отмечена чередованием штрихов *legato* и *staccato*, внезапными акцентами, короткими лигами. Другую грань экзотического мира К. Сен-Санс раскрывает в диких и необузданных образах, используя *non legato*, *martellato*, подчеркивание сильной доли, *staccato* перед акцентом. В фортепианной фактуре композитор задействует виртуозные фигурационные приемы в пассажах и каденциях. Бурная африканская энергия реализуется в неудержимых гаммообразных повторяющихся фразах и арпеджированных фигурациях в высоком регистре. Композитор задействует и звукоизобразительные средства, которые являются для него своего рода «визуальным кодом инаковости» (термин С. Лучицкой). Графическое оформление фактуры, использование токаттно-ударных приемов двойной репетиции может вызвать ассоциации с экзотическими танцами или прыжками африканских животных.

Звукоизобразительность К. Сен-Санс использует и в показе лирических африканских образов: мерное движение в аккомпанементе имитирует спокойное покачивание лодки, арпеджированные фигурации в отыгрыше фортепиано ассоциируются с плеском волн. Композитор реализует в музыке собственные представления о далеких краях, воскрешает воспоминания о путешествиях. Пустотные звучания широких интервалов могут напомнить, например, о разреженном знойном африканском воздухе. Еще одним способом включения лирических экзотических образов становится соединение разнотональных мелодических линий в одну вертикаль. К. Сен-Санс вводит в партию солиста три самостоятельных голоса, образующих битональную аккордовую последовательность, которая составляет единый гармонический пласт с оркестровым сопровождением. Африканскую образность композитор воплощает и с помощью фактуры. Он использует выдержанные звуки, тянущиеся «бурдонные» аккорды, тонический органнй пункт в аккомпанементе, вызывающие ассоциации с неподвижностью и протяженностью саванн (Приложение 4).

Как великолепный пианист, К. Сен-Санс создает внеевропейский колорит, моделируя новые тембровые возможности рояля и оркестра. В основном эти средства используются в лирической сфере Фантазии. Так, фортепиано подражает народным струнным инструментам при помощи медленных переборов и арпеджиато (Приложение 4). С созданием условного экзотического мира в романтической музыке также связывается «эффект звучания экзотических инструментов в оркестровке (колокольчики, арфа, специфические тембры духовых и др.)» [12]. К. Сен-Санс не включает в партитуру африканские народные инструменты, ограничиваясь европейским инструментарием (Приложение 5). В репризе Фантазии композитор использует треугольник и тарелки, которые в данном контексте усиливают экзотичность.

Проделанный анализ показывает, что «навигационными» показателями «чужой» культуры становятся мелодические, ладогармонические, метроритмические, фактурные, тембровые, артикуляционные средства – «инородные музыкальные комплексы» (А. Виниченко). С их помощью К. Сен-Санс воплощает экзотическую образность в фантазии «Африка». Жанр фантазии не имеет строгого регламента, его «границы всегда остаются нечеткими» [10, с. 119]. В основе фантазии, по мнению исследователей, лежит вольная композиторская трактовка, отсутствие каких-либо определенных канонов. Принцип свободы призван демонстрировать богатое творческое воображение композитора. Степень вольности изложения материала может варьироваться от полной импровизации до оригинальных, четко выстроенных форм. О. Элькан указывает, что в фантазии «свобода выражается в неожиданных контрастах, наличии разомкнутых отдельных частей, смене тем и образов» [11, с. 4]. Такие произведения «отличаются крупными масштабами, многоплановой контрастностью» [9, с. 32].

Первый раздел «Африки» (Приложение 6) демонстрирует две контрастные образные сферы. Единственный лирический образ Фантазии (*b*) композитор располагает в начале формы и возвращается к нему лишь единожды. Контраст разнохарактерных тем подчеркивается сменой темпа, размера и ладового наклонения. Несимметричная структура первого эпизода (*a*) противопоставлена двухчастному второму (*b* и *b₁*). Во втором разделе увеличивается количество эпизодов. *Tranquillo* демонстрирует появление нового образа *c*, которому первая тема уступает свое главенство. Третий раздел имеет характер репризы, благодаря

возвращению начального эпизода и реминисценции темы *b*. Кульминацией тематического развития всего произведения становится эпизод *Scherzando*, который объединяет наибольшее количество образов. Общая кода синтезирует тематический материал Фантазии. Стремительно проносятся, сменяя друг друга, мотивы основных образов третьего раздела (*e*, *d*) и начальной темы (*a*). Исключительная мощь творческого заряда, свойственная жанру фантазии, нашла отражение в «Африке» К. Сен-Санса, а большое количество экзотических образов создало многотемность и повлияло на «сложность и прихотливость формы-процесса, неожиданность и многообразие контрастов» [9, с. 23].

Таким образом, в Фантазии К. Сен-Санса экзотическая образность становится не только способом отражения внеевропейского колорита, но и формообразующим компонентом. Отношение к инокультурным темам в наследии композитора имеет уникальную специфику. Результатом взаимодействия К. Сен-Санса с внеевропейскими странами является его увлечение «чужой» культурой, внедрением экзотического в европейские сочинения. Э. Герштейн указывает на то, что в западном сознании экзотизм не является существующим в реальной действительности фактом, а возникает в результате синтеза европейского сознания и образа заимствованной культуры [4, с. 6]. Интерполируя африканские мотивы, К. Сен-Санс вводит иноземные знаки как некую культурологическую идею, не предполагающую подлинного воплощения внеевропейских атрибутов, а лишь включающую в себя представления о сути далекого мира. Экзотический элемент в творчестве композитора представлен условно, обобщенно. Композитор использует в своем сочинении экзотические темы без явно выявленной этнографичности.

К. Сен-Санс, как и другие композиторы, следуя веянию времени, обогащает жанр фантазии. Его «Африка» обладает индивидуальными чертами, выражающимися «в отклонении от норм построения того времени, в необычном образе» [5, с. 71]. Ненормированность жанра Фантазии влияет на принципы формообразования, в котором исследователи отмечают «свободу и индивидуальность, отсутствие четких правил» [5, с. 6]. Фантазия «Африка» французского композитора своим ярким экзотическим мелодизмом, стройностью форм и необычайной виртуозностью представляет большой интерес как для исполнителей, так и для музыковедов. Произведение является примером зрелого творчества мастера, поэтому данное исследование поможет дополнить представление не только о развитии жанра фантазии, но и о творчестве самого К. Сен-Санса.

Список литературы

1. Беленькая И. Темы Испании и Востока в русской камерно-вокальной лирике XIX века: к проблеме «своего» и «чужого»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Владивосток, 2004. – 70 с.
2. Бурель А. Инструментальные концерты К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения. – Харьков, 2017. – 225 с.
3. Виниченко А. Внеевропейские факторы в музыкальном искусстве начала XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2006. – 22 с.
4. Герштейн Э. Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1995. – 24 с.

5. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. – М.: ТЦ Сфера, 1998. – 344 с.
6. Ларош Г. Избранные статьи. – Л.: Музыка, 1976. – Вып. 3. – 376 с.
7. Рахимова Д. Ориентализм в музыке С. Рахманинова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2011. – 19 с.
8. Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен // Статьи по музыкальному фольклору. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 8–81.
9. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2013. – 52 с.
10. Чернявская Ю. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2017. – 206 с.
11. Элькан О. Фантазия как жанр инструментальной музыки // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки: сб. ст. по мат-лам VII Междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2018. – № 2 (6). – С. 17–23.
12. Юрченко Т., Фраенова О. Ориентализм [Электронный ресурс] // Портал «Большая Российская Энциклопедия». – URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/2693260.

List of references

1. Belen'kaya I. Temy Ispanii i Vostoka v russkoj kamerno-vokal'noj lirike XIX veka: k probleme «svoego» i «chuzhogo»: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – Vladivostok, 2004. – 70 s.
2. Burel' A. Instrumental'nye kontserty K. Sen-Sansa v kontekste frantsuzskoj zhanrovoj traditsii XIX – nachala XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – Har'kov, 2017. – 225 s.
3. Vinichenko A. Vneevropejskie faktory v muzykal'nom iskusstve nachala XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – Saratov, 2006. – 22 s.
4. Gershtejn E. Francuzskij muzykal'nyj ekzotizm kontsa XIX–XX vekov: k probleme vzaimodejstviya kul'tur Zapada i Vostoka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – M., 1995. – 24 s.
5. Kyuregyan T. Forma v muzyke XVII–XX vekov. – M.: TC Sfera, 1998. – 344 s.
6. Larosh G. Izbrannye stat'i. – L.: Muzyka, 1976. – Vyp. 3. – 376 s.
7. Rahimova D. Orientalizm v muzyke S. Rakhmaninova: avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya. – SPb, 2011. – 19 s.
8. Rubcov F. Osnovy ladovogo stroeniya russkikh narodnykh pesen // Stat'i po muzykal'nomu fol'kloru. – M.: Sovetskij kompozitor, 1973. – S. 8–81.
9. Sokolov O. K probleme tipologii muzykal'nykh zhanrov. – Nizhnij Novgorod: Izd-vo Nizhegorodskoj konservatorii, 2013. – 52 s.
10. Chernyavskaya Yu. Fantazijnye sochineniya Roberta Shumana: k istorii i teorii zhanra fantazii: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – M., 2017. – 206 s.
11. El'kan O. Fantaziya kak zhanr instrumental'noj muzyki // Kul'turologiya, filologiya, iskusstvovedenie: aktual'nye problemy sovremennoj nauki: sb. st. po mater. VII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – Novosibirsk: SibAK, 2018. – № 2 (6). – S. 17–23.
12. Yurchenko T., Fraenova O. Orientalizm [Elektronnyj resurs] // Portal «Bol'shaya Rossijskaya Enciklopediya». – URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/2693260.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Фантазия «Африка», тема *a*



Приложение 2

Фантазия «Африка», тема *g*



Приложение 3

Фантазия «Африка», тема *d*



Приложение 4

Фантазия «Африка», тема *b*



Инструментальный состав Фантазии «Африка»

Flûtes

Hautbois

Clarinettes en Si \flat

Bassons

Cors en FA

Cornets à pistons en Si \flat

Trombones

Timbales

Triangle et Cymbales

Piano

Molto allegro

Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Схема Фантазии «Африка»

Вст.			1 раздел								2 раздел					
Molto allegro 6/8			2/4, C		Andantino espressivo ¾				Alleg. 6/8		Meno Alleg.		Tranquillo		Anim.	
<i>a</i>	Кад	<i>a</i>	Кад	<i>b</i>	<i>b₁</i>	<i>a</i>		<i>c</i>		<i>c</i>	Кад					
<i>g</i>			<i>g</i>		<i>Es</i>				<i>Es D</i>		<i>D d F</i>		<i>F d</i>	<i>D</i>		
18	20	4	20	4	11	8	8	8	8	8	11	19	19	21	22	1
t	p	p	t	p	p	ob	p	ob	p+t	p	p+t	p	t	t+p		
149										93						

3 раздел																Coda			
Molto allegro 6/8			Scherzando 2/4												2/4, 6/8				
<i>a</i>	<i>a₁</i>	<i>a+a₁</i>	<i>d</i>	<i>d₁</i>	<i>e</i>		<i>b d</i>	<i>f</i>	МОТИВЫ <i>e</i>				<i>g</i>	<i>d</i>	<i>d₁</i>	<i>e</i>	<i>e a</i> <i>a₁d₁</i>		
B→G			<i>h</i>		<i>D</i>	<i>G</i>	<i>A_S</i>				<i>h</i>	<i>h</i>	<i>D</i>	→G					
9	12	22	16	28	12	12	16	8	8	8	8	8	12	14	21	16	18	12	79
p+t					t	p	p+t	p+t	p	t	p	t	p	t+p	t	t+p	t	t+p	
339																			

ТРАДИЦИИ ПОЛИФОНИИ СТРОГОГО ПИСЬМА
В РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПЕСНЕ «О MAGNUM MYSTERIUM» ОЛЫ ГЖЕЙЛО

Н. В. Поморцева, Е. В. Темникова

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

Данная статья посвящена анализу хорового творчества норвежского композитора Олы Гжейло в контексте современного хорового искусства. На примере рождественской песни «O Magnum Mysterium» выявляются особенности прочтения молодым композитором канонического текста в соотношении с традициями полифонии строгого стиля.

Ключевые слова: музыка состояния, Ола Гжейло, полифония строгого стиля, современное хоровое искусство, традиции.

TRADITIONS OF STRICT COUNTERPOINT POLYPHONY
IN THE CHRISTMAS SONG “O MAGNUM MYSTERIUM” BY OLA GJEILO

N. V. Pomortseva, E. V. Temnikova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article analyses choral works of the Norwegian composer Ola Gjeilo in the context of modern choral art. The authors reveal the peculiarities of reading the canonical text in relation to

the traditions of strict style polyphony by the young composer on the example of the Christmas song «O Magnum Mysterium».

Keywords: state music, Ola Gjeilo, strict counterpoint polyphony, modern choral art, traditions.

XXI век стал новым этапом развития для академического музыкального искусства, однако в большинстве своем оно осталось преемником преобладающих академических музыкальных направлений конца XX века: авангарда, экспериментальной музыки, минимализма, постминимализма, постмодернизма, полистилистики и эклектики. В то же время у ряда современных композиторов не продолжает угасать интерес к стилям других эпох – Возрождению, классицизму, барокко и романтизму. В последнем случае стоит заметить, что обращение ряда авторов к своему историческому музыкальному прошлому наметилось еще в начале XX века. Попытка возродить забытые традиции с привнесением собственного взгляда на установившиеся каноны и нормы музыкального языка былых эпох в итоге привели к постепенному обновлению старинных жанров (например, Вариации и фуги для фортепиано на темы И. С. Баха, Г. Ф. Телемана, Л. Бетховена М. Регера, его же «Концерт в старинном стиле», Симфония № 8 Г. Малера, «Кавалер роз» Р. Штрауса, «Пульчинелла» И. Стравинского, «Классическая симфония» С. С. Прокофьева, «Гробница Куперена» М. Равеля). Наметившаяся тенденция только усиливалась и к концу XX века получила широкое распространение во всем мире. Именно XX век стал новым этапом расцвета полифонии, именно в этот период появляются шедевры, написанные в старинных жанрах с обновленным языком и новым складом полифонического мышления. Важно, что, несмотря на применение приемов музыкально-тематического развития и форм, характерных для мышления мастеров контрапункта эпох Ренессанса или барокко, полифония вышла за рамки претворения канонических форм в написании старинной музыки и уже начала символизировать собой своеобразный и стилистически обогащенный принцип композиторского мышления. Исконно-полифонические формы стали преобразовываться, расширять свои жанровые границы. Более того, произошла полифонизация фактуры, приемов развития тематического материала, которая преобразовала их и повлияла на выразительно-смысловые возможности музыкального языка.

В начале XXI века данная тенденция продолжила «набирать обороты». Особенно любопытно, что современные композиторы стали все чаще обращаться к латинским каноническим текстам и жанрам, преимущественно связанным с традициями полифонического письма. Приведем в пример такие сочинения, как «Nunc dimittis» А. Пярта, «Requiem» С. Слонимского, «Requiem», «A Mass for Peace» и «Stabat Mater» К. Дженкинса, «Sunrise mass», «O Magnum Mysterium», «Ave generose» О. Гжейло, «Agnus Dei», «Credo», «Stabat Mater», «Litania» А. А. Королева, «Stabat Mater», «Magnificat», «Miserere», «Missa brevis» С. В. Екимова и так далее.

Напомним, что нормами строгого стиля в церковной музыке являлись: опора на вокальные возможности исполнителей (музыка предназначалась для хорового исполнения), медленные темпы, крупные размеры и длительности, плавность голосоведения, модальный тип мышления, запись каждого голоса в собственном ладу, строгие нормы развертывания мелодической линии каждого из голосов (понимание устоя, амбитуса, реперкусы, финалиса) и правила контрапунктирования голосов, переменность их функций, комплементарная ритмика и изоритмии.

В рамках начала XXI века эти каноны в большинстве своем соблюдаются отчасти, создавая иллюзию «попадания» в стиль конкретной эпохи. В данном случае современные

авторы демонстрируют свое новое видение традиций прошлого, преломляя через них богатый опыт своего композиторского мышления. Так, в партитурах сохранилась переменность полифонических функций голосов, комплементарная ритмика, но при этом возросла роль полиритмии, сложных наслоений голосов фактуры, свободно переходящих из монодии в гетерофонию, подголосочную или имитационную полифонии и обратно. В последнем случае усиливается роль горизонтально-непрерывной контрастности – ритмической, интонационной, жанровой, фактурной. Также все большую популярность приобретает использование различных видов полиритмии, основанных на разворачивании небольших попевок и фраз, сохраняющих определенный ритм долгое время. Здесь следует подчеркнуть, что акцент внимания слушателя на коротких фразах, попевках или мотивах приобретает все большее художественное значение, поскольку данный тематизм дает больше возможностей для экспериментов в приемах его развития на протяжении фрагмента или всего произведения.

В контексте вышесказанного возникает вопрос: почему в последнее время так возрос спрос на хоровую полифонию? Здесь следует отметить наметившееся возрождение хорового движения во всем мире. Об этом свидетельствует возросшее количество любительских и профессиональных хоров, разрастающийся спрос на музыкальные конкурсы, фестивали и олимпиады, предусматривающие обязательные прослушивания хоровых коллективов. Данная тенденция способствует конкурсной обстановке между коллективами, мотивирует к повышению своего исполнительского уровня, а также к выбору хормейстерами особого репертуара, раскрывающего возможности их хоров и пропагандирующего творчество понравившихся авторов.

Такое активное развитие хорового исполнительства не могло обойти стороной современных композиторов, которые, осознавая возрастающий спрос на хоровую музыку, все больше обращаются к хоровым жанрам. Жанровая панорама современных хоровых сочинений достаточно разнообразна: произведения на стихи национальных поэтов, духовная музыка, произведения в фольклорном стиле на родном языке автора, обработки народных песен, аранжировки популярной музыки в различных стилевых направлениях. Большую популярность за рубежом приобретают произведения без определенных текстов, так называемые «нонсенсные тексты». Это и «сонорные слоги» (Т. Енефельт, Швеция), и придуманный язык (К. Дженкинс), а также придуманные тексты, стилизованные под японский (Ко Мацушита, Япония), африканский (К. Дженкинс) и другие языки [4, с. 3].

По своему строению большинство хоровых сочинений написаны в составных формах, нередко с репризой и с использованием сквозного развития тематизма. Фактура полифонизирована, хоровые партии, как правило, организованы в ансамбли по типу оркестровых групп. Во многих хоровых произведениях встречаются яркие кульминации, сонорные и алеаторические эпизоды, вносящие элемент импровизационности. В своем исследовании современного хорового искусства И. В. Роганова обращает внимание на распространившееся на рубеже XX–XXI веков новое направление хоровой музыки – «музыка состояния» [4, с. 4]. Основоположителем данного направления исследователь считает Эрика Вайтакра (США), создавшего хоровую миниатюру «Water Night» («Ночные воды»). Подобные тенденции встречаются в хоровых миниатюрах В. Бухенберга (Германия), М. Лауридсена (США), П. Лукашевского (Польша), Э. Эшенвальдса (Латвия) и других композиторов разных стран, проявляющих интерес к фиксации новых звуковых реалий с помощью хоровой звукописи. Для «музыки состояния» типичны медитативность, медленный темп, созерцательный характер игры света-тени мажора-минора, аккордовая фактура с секундовыми сцеплениями. Подобная музыка часто исполняется в помещениях с большой ревербе-

рацией и соборах (костелах, храмах). Основное художественное содержание запечатлено в гармоническом развитии аккордовой фактуры, нередко с полифонизированными подголосками.

Среди композиторов, относящихся к этому направлению, следует выделить молодого норвежского композитора и пианиста Олу Гжейло. Он родился 5 мая 1978 года в семье Инжи и Анны-Маи в городе Скуи (Норвегия). В семье звучала разнообразная музыка, родители, друзья и приглашенные гости часто музицировали на различных инструментах. Талант к подбору на фортепиано звучащих в его окружении произведений пробудился в юном композиторе с пяти лет, тогда же он начал сочинять свои собственные произведения по слуху (нотную грамоту он освоил позднее, в возрасте 7 лет).

Основы классической композиции О. Гжейло приобрел в Норвежской академии музыки (Осло), обучаясь в классе норвежского композитора и пианиста Вольфганга Плагге (1999–2001). На третьем курсе обучения (2001) Гжейло продолжил свое обучение в Джульярдской школе (Нью-Йорк, США), затем заключительные два года (2002–2004) – в Королевском колледже музыки (Лондон, Англия), где получил степень бакалавра по композиции. Свое обучение он закончил в магистратуре Джульярдской школы (2004–2006). С 2009 по 2010 год Гжейло являлся автором многих сочинений, созданных для профессионального хорового коллектива «Phoenix Chorale». В настоящее время Гжейло – внештатный композитор музыкально-просветительской компании Distinguished Concerts International New York (DCINY) и «Albany Pro Musica».

Несмотря на свой переезд в Нью-Йорк, где композитор проживает уже более двух десятилетий, Норвегия осталась для него любимым краем. Приведем одно из воспоминаний композитора, связанное с написанием хоровой миниатюры «Tundra»: «Я показал Тони [прим. автора: Чарльз Энтони Сильвестри] самые близкие моему сердцу фотографии родной Норвегии; горное плато Хардангервидда. <...> Этот район довольно бесплоден и очень красив, Тони чудесно выразил его аскетичную красоту в словах. Когда читаешь их, легко ощутить, что ступаешь на священную землю» [1].

Эта «аскетичная красота» ощущается и в его стиле хорового письма – «холодноватые» тона хоровой звукописи тонко передают ощущения панорамы зимних пейзажей с высоким ясным голубым небом и далеким холодным солнцем. Неслучайно Чарльз Бруффи, руководитель «Phoenix Chorale», восторженно отзывался о сочинениях О. Гжейло: «Его музыка не звучит как норвежская или как американская, автор, аккумулируя все свои знания и талант, используя традиционные нормы гармонии и ритма, создает нечто новое, настолько освежающее и притягательное, что невозможно устоять перед этой красотой. Поэтому “Phoenix Chorale” горд быть голосом воплощения его произведений в реальность» (см. [3]).

Ола Гжейло в одном из интервью делится тайнами создания своих произведений, отмечая, что в момент сочинения ощущает некую пустоту и рисует в воображении чистый холст, который своей неизвестностью увлекает его воображение. Все произведения рождаются «из ничего, волнуя и вдохновляя на импровизацию на фортепиано или, особенно, синтезаторе» [2]. Именно импровизация на синтезаторе со всем многообразием тембров инструментов позволяет композитору приблизить исполняемое звучание к внутреннему слышанию музыки, «будь то звучание струнного ансамбля или хора» [2]. На синтезаторе Гжейло записывает и сохраняет разные варианты музыкальных идей, которые анализирует и затем удаляет как ненужное: «остаются только те записи, которые пробуждают во мне искры» [2]. Оставшиеся треки композитор конвертирует в формат mp3, закачивает в свой телефон и прослушивает их через наушники, прогуливаясь по улице: «Я пытаюсь слушать их за пределами моего собственного внутреннего мира, в масштабах большого простран-

ства и, если это впечатляет меня или вдохновляет, я буду продолжать развивать эту музыкальную мысль» [2]. Таинство создания музыкального сочинения О. Гжейло сравнивает с головоломкой, которая вырисовывается постепенно в процессе размещения того или иного пазла в общем пространстве музыкальной ткани, формируя полную картину только в конце размещения всех фрагментов [2].

Хоровое творчество молодого композитора представлено светскими и духовными жанрами. Им написана месса «Sunrise mass» («Рассветная месса») для смешанного хора и струнного оркестра, множество духовных песен, светских хоровых миниатюр с сопровождением и a cappella. Примечательно, что большинство хоровых сочинений написаны для смешанного состава хора с сопровождением фортепиано и струнного квартета. Например, такие духовные сочинения, как: «Ecce Novum», «Sacred Heart», «Dark Night of the Soul» и «Luminous Night of the Soul» (на стихи Св. Иоана Креста в переводе на английский Ч. Э. Сильвестри), или светские: «The Rose» (на сл. К. Розетти), «Tundra» и «Across the vast, eternal sky» (на слова Ч. Э. Сильвестри). В некоторые хоры для большей передачи художественной образности сочинения включены тембры таких инструментов, как акустическая гитара («The Lake Isle» на слова В. Б. Йетса), саксофон («Evening Prayer» на слова Св. Августина) или виолончель («O Magnum Mysterium» на канонический текст). Подчеркивая заявленную в начале нашего исследования мысль о новом взгляде современных композиторов на традиции полифонии строгого письма, обратим внимание, что духовная музыка занимает лидирующее положение в творчестве автора. Это показатель его близости к католической культуре, с одной стороны, несмотря на то, что прямых подтверждений его религиозных взглядов в интервью или личной информации в социальных сетях нами не было обнаружено, с другой стороны, доказательство принадлежности композитора к новой волне авторов, работающих в направлении «музыки состояния».

В рамках статьи рассмотрим одно из самых известных сочинений композитора – хвалебную рождественскую песнь «O Magnum Mysterium» («Великая тайна»), которая относится к утренней Рождественской службе. Сочинение написано для смешанного хора a cappella и виолончели.

По своей структуре композиция представляет трехчастную форму с контрастной серединой и динамизированной репризой. Каждая из частей – это сквозная форма. Крайние разделы представляют собой гомофонно-гармоническую фактуру, где аккордовые созвучия на выдержанных длительностях отданы хору, а ведущая мелодия – партии виолончели. В среднем разделе композитор использует полискладовую фактуру, где на выдержанной педали (органум) в партии мужских голосов в унисон звучит монодия, постепенно разветвляющаяся на три самостоятельные контрапунктические линии. Данная монодия отдана тембрам женского состава. В этой полискладовости и развитии тематического материала прослеживается взаимосвязь с традициями полифонии строгого стиля. Также на протяжении всего произведения Гжейло использует медленные темпы «Senero» («Спокойно») – «Sonorous, symphonic» («Звучный, симфонический») – «Senero» («Спокойно»), только крупные длительности (целые и половинные), изредка нарушаемые четвертными (в среднем, более оживленном разделе), модальную неопределенность лада (особенно в крайних разделах). Можно сказать, что духовный канонический текст, выбранный композитором для музыкального воплощения, близок к традициям полифонической школы строгого стиля письма. Не вписывается в стиль эпохи размер 4/4, восприятие темпа четвертными длительностями, гармоническое мышление в крайних разделах и свободное ведение мелодики в партиях виолончели и женского состава хора. Обратим внимание и на то, что для светских полифонических жанров в традициях строгого стиля была типична замена одного или нескольких голосов струнными или деревянно-духовыми инструментами. В рамках церков-

ной музыки данная практика не была распространена, дозволительно было использовать только один инструмент – орган. Нарушение канона в данном случае в большей степени продиктовано художественным видением композитора данного сочинения и его стремлением ввести в партитуру инструмент, который был бы близок по своему тембру и выразительным возможностям человеческому голосу, словно внутренний голос молящегося, обращенный к Творцу.

В продолжение поиска традиционных черт строгого стиля полифонии мы обнаруживаем, что О. Гжейло не выставляет при ключе знаки, кроме среднего раздела (D-dur), давая сочинению тональную неопределенность. Как мы помним, в период царствования полифонии строгого стиля тональной системы еще не существовало, она сформируется значительно позднее на основе церковных ладов, которые определяли модальный тип мышления композиторов того времени. Для лада были свойственны наличие устоя, вокруг которого происходило разворачивание мелодии, реперкусса – побочный тон и финалис – заключительный тон, которым мог стать любой звук музыкального отрезка. В данном случае, неким устоем становится первый аккорд тонического трезвучия h-moll, вокруг которого «кружится» гармония, создавая эффект игры света-тени (Приложение 1). Подобное композиторское решение, думается, связано и с содержанием текста первой строфы канонического текста «O magnum mysterium, et admirabile sacramentum» («О, великая тайна и дивное таинство»). Это подчеркивает и неспешный темп ($\downarrow = 50$), и краски мажороминора в гармонии ($t^5_3 - VI^5_3 - III_6 - VII^{n6}_4 b^3 - s - t_6$), и такие красочные вкрапления с секундовыми сцеплениями в аккордах VI_9, VII_2, Db_9 . Все это подчеркивает модальное мышление композитора, и неслучайно он заканчивает первый раздел на гармонии VI^6_4 , являющейся субдоминантой к D-dur.

В первом разделе композитор очень внимателен к тембральным краскам общего звучания. Широкое расположение выдержанных аккордов, консонансная гармония с фрагментарным вкраплением секундовых сцеплений, в который вплетается и тембр виолончели, воссоздают картину божественной благодати и душевного умиротворения.

В плане динамических нюансов автор детально прописывает их в каждой партии. В партиях хора новый аккорд возникает после половинной паузы, при этом на каждом выдержанном звуке (длинною в 6/4) есть динамическое нарастание и филирование звучности ($pp < p > pp$). Важно, что неспешная мелодия в партии виолончели (Приложение 2) вступает позднее хорового вступления, спустя 9 тактов, вызывая ассоциации с внутренним голосом молящегося, который вырастает из хорового звучания в соборе на фоне струящихся из витражных окон разноцветных потоков света. Мелодия в партии виолончели все время устремлена вверх в попытке вырваться к свету из тесного пространства собора, но в последней фразе она спускается вниз, словно показывает свою привязанность к земному миру.

В среднем разделе меняется темп, ускоряется пульсация ($\downarrow = 76$) (Приложение 3). Уменьшаются длительности, появляются четверти, нет солирующего инструмента. Ведущая партия – у женского хора. Тонический органнй пункт в D-dur в партиях теноров и басов присутствует на протяжении всего раздела. Примечательно, что в данном фрагменте сочинения композитор использует *divisi* во всех хоровых партиях, которое началось уже в процессе развития первой части (*divisi* будет сохранено до последнего аккорда партитуры). По содержанию текста «ut animalia viderent Dominum natum, iacentem in praesepio! Beata Virgo, cujus viscera» («Животные видят лежащего в яслях рожденного Господа! Пресвятая Дева») музыка передает душевное возбуждение верующих от радости увиденного чуда и

восторженного хваления Девы Марии, явившей миру Спасителя. Отметим, что основная тема женского хора отдаленно напоминает мелодию партии виолончели из первого раздела: такое же неудержимое движение мелодии вверх и ниспадающие окончания. Это, с одной стороны, тематически связывает два раздела в единую композицию, с другой – позволяет показать новые пути развития тематического материала. Данная особенность снова адресует нас к мысли о традициях духовного полифонического жанра эпохи Возрождения.

Напомним, что Ола Гжейло некоторое время обучался в Англии, где с большой долей вероятности имел возможность более детально познакомиться с творчеством Джона Данстейбла и перенять для себя некоторые стилевые признаки композиции мастера прошлых лет. Например, Данстейбл один из первых композиторов, создавших мессу на единый *cantus firmus*. В данном сочинении мы видим, как общая интонация пронизывает все произведение, но получает свои новые варианты развития в процессе звучания композиции. В произведениях Данстейбла основная мелодия была помещена в верхний голос (тенор или сопрано), а также в основном он писал трехголосные сочинения. В среднем разделе рождественской песни мы видим расположение основной мелодии в верхнем регистре, постепенно разветвляющейся на три самостоятельных линии. Еще важный момент, который прослеживается и у мастера эпохи Возрождения, и у современного автора, – это мелодическое богатство голосов и импровизационность в их развитии.

Последний раздел возвращает в первоначальный темп, вновь погружает в созерцательное состояние, но хор звучит более ярко за счет усилившихся динамических оттенков (*mp*, *mf*, *f*), используется *divisi* всех партий (Приложение 4). Также интересно композитор работает с мелодическим материалом виолончели – он преобразует в инверсию первоначальной темы. Теперь мелодия, устремленная вверх, поменяла свое направление, а именно вниз, что означает, возможно, возвращение мыслей молящегося обратно в человеческую обитель. Постепенно опять появляется материал первого раздела и голос виолончели «растворяется» в хоре на долгом выдержанном звуке в унисон с партией басов. Заканчивается хор распевом слова «Alleluia» на аккорде тонического трезвучия G-dur, являющегося VI ступенью h-moll. Здесь прослеживается широко известная идея движения «от мрака к свету», подразумевающая победу света над сомнениями души и полное умиротворение.

Как видно из рассмотренного примера, данное хоровое сочинение отвечает характеристикам нового направления «музыки состояния» [4, с. 4]. Для большинства сочинений Олы Гжейло характерны созерцательность, красочность переливов гармоний мажор-минора, выразительные мелодические линии в партии солирующего инструмента или хоровой партии, песенность неоднократно повторяющейся мелодии, проходящей сквозной темой через все произведение и, как правило, репризный раздел, возвращающий к первоначальному созерцательному состоянию и умиротворению.

В хоровых сочинениях композитора обнаруживается индивидуальное прочтение традиций полифонии строгого письма. Близость к стилю проявляется в:

- неспешных темпах и крупных длительностях;
- переменности размера, диктуемой строфами поэтического текста;
- размещении основной мелодии в верхнем регистре;
- сквозном развитии общего тематизма (подобно единому *cantus firmus*);
- способе развертывания мелодики, подобно григорианской монодии, и контрапунктическом развитии линий, постепенно разветвляющихся в *divisi* хоровых партий из унисона;

- полифоническом варьировании тематического материала (инверсия, ракоход и рак-инверсия);

- логике модального мышления с тональной неустойчивостью;
- использовании выдержанного органного пункта в нижних голосах.

В то же время мы обнаруживаем в хоровых сочинениях Олы Гжейло черты, присущие современному музыкальному языку:

- гармоническое мышление;
- свободное отношение к развитию тематического материала, не отвечающего каноническим нормам голосоведения строгого стиля, и его контрапунктическому обрамлению;

- мышление пульсации четвертными длительностями;
- добавление специфических тембров музыкальных инструментов (гитара, саксофон, виолончель) для большей художественной выразительности, не допустимых в богослужебной практике;

- закругленность форм: тяготение к трехчастности с динамизированным репризным разделом;

- диссонансность созвучий с секундовыми сцеплениями.

Таким образом, хоровое творчество норвежского композитора Олы Гжейло интересно, самобытно и требует дальнейшего изучения. Его произведения известны во всем мире и завоевывают всю большую популярность у хоровых коллективов. Особое значение в пропаганде его творчества сыграли такие выдающиеся коллективы Англии и США, как «Phoenix Chorale» (США), Tenebrae, Voces8 и хор колледжа Royal Holloway (все из Англии), привлечшие внимание хоровой общественности к таланту молодого композитора. Думается, творчество Олы Гжейло на данном этапе входит в пору расцвета, и впереди нас ожидают новые, не менее яркие хоровые сочинения.

Список литературы

1. BYU: От тундры до саванны [Электронный ресурс]. – URL: <http://annachoir.tilda.ws/tundra>. – Загл. с экрана.
2. Ola Gjeilo – Composing from Nothing [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GZXk8BVt0GY>. – Загл. с экрана.
3. Ola Gjeilo – Decca Recordings [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WNbNlcEt8Vc>. – Загл. с экрана.
4. Роганова И. В. Современные зарубежные хоровые композиторы: крат. справ. для дирижеров. – М., 2016. – Вып. 1. – 7 с.

List of references

1. BYU: Ot tundry do savanny [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://annachoir.tilda.ws/tundra>. – Zagl. s ekrana.
2. Ola Gjeilo – Composing from Nothing [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GZXk8BVt0GY>. – Zagl. s ekrana.
3. Ola Gjeilo – Decca Recordings [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WNbNlcEt8Vc>. – Zagl. s ekrana.
4. Roganova I. V. Sovremennye zarubezhnye horovye kompozitory: krat. sprav. dlya dirizhe-rov. – M., 2016. – Vyp. 1. – 7 s.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Serene ♩ = 50
pp < *p* > *pp*

Mag num My

Приложение 2

p < *mp* >

Приложение 3

Sonorous, simfonic ♩ = 76
 ut u-ni- ma - - - li-a - - - vi - de - rent Do - mi - num
 ut u-ni ma - - - li- a. vi de - rent Do - mi

Приложение 4

Tempo I ♩ = 50

Mag num My ste ri um

ЛИРИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В СОЧИНЕНИИ В. ПИПЕКИНА «ФРОНТОВЫЕ ПИСЬМА»

И. Г. Умнова,

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

В статье впервые анализируется сочинение композитора Владимира Пипекина «Фронтовые письма». В центре внимания лирическая образность и особенности композиции.

Ключевые слова: лирическая образность, композиционные особенности совокупной песенной формы, композитор Владимир Пипекин.

LYRICAL IMAGERY IN MUSICAL COMPOSITION “LETTERS FROM THE FRONT” BY VLADIMIR PIPEKIN

I. G. Umnova,

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The paper first examines the musical composition “Letters from the Front” by composer Vladimir Pipekin. The author focuses on lyrical imagery and composition features.

Keywords: lyrical imagery, compositional features of a cumulative song form, the composer Vladimir Pipekin.

Музыка войны и музыка о войне – особенный жанр, как в профессиональном искусстве, так и в любительском творчестве. За многие десятилетия прошлого века, а также годы нового столетия фонд «военных произведений» постоянно увеличивается. Это подчеркивает значимость данного жанра и для отечественных композиторов, и для исполнителей и слушателей. Известно, что уже в годы войны, несмотря на сложные, часто нечеловеческие условия, музыкантами-профессионалами и любителями было создано огромное количество различных произведений, многообразно и ярко выразивших чувства людей. Напомним о таких шедеврах, как Седьмая и Восьмая симфонии Дмитрия Шостаковича, Пятая и Шестая симфонии Сергея Прокофьева, Двадцать вторая, Двадцать третья, Двадцать четвертая симфонии Н. Мясковского, Вторая симфония А. Хачатуряна, «Симфония-фантазия» Р. Глиэра, «Русская увертюра» Н. Будашкина. Нападение гитлеровской Германии, как известно, ускорило решение Прокофьева создать оперу на сюжет романа-эпопеи Л. Толстого «Война и мир». Но не только героико-патриотическая тематика была востребована композиторами при создании произведений монументальных форм, актуальны были и лирические сюжеты, получившие воплощение в балетах «Золушка» Прокофьева и «Гаянэ» Хачатуряна, «Шуралле» Ф. Яруллина и «Алые паруса» В. Юровского.

По образному выражению поэта Д. Кедрин, «положить на ноты самые различные мелодии души» в жанре песни в годы Великой Отечественной войны стремились многие композиторы: А. Александров и Б. Мокроусов, М. Блантер и К. Листов, А. Новиков

и В. Захаров, С. Туликов и М. Фрадкин, В. Соловьев-Седой и Н. Богословский и другие. В их порой безыскусных и незатейливых куплетах отразилась не только суровая реальность, беспримерные подвиги оставшихся неизвестными героев, но и сокровенные переживания, чувства любви и верности, а порой и солдатский юмор. Родная страна с ее вековыми просторами, дивными картинами природы и мирной жизни изображались в лирическом стиле, близком жанру народного повествования, неспешному, с особым складом речи и мелодическими оборотами. Назовем лишь несколько самых популярных как в годы войны, так и уже в новом столетии песен: «Сына провожая» В. Родина и С. Туликова (1938), «В землянке» К. Листова (1942), «Ой, туманы мои, растуманы» В. Захарова (1942), «Лизавета» Н. Богословского (1942), «Вечер на рейде» (1942) и «В лесу прифронтовом» (1943) В. Соловьева-Седого, «Несокрушимая и легендарная» А. Александрова (1943), «Заветный камень» Б. Мокроусова (1943), «Под звездами балканскими» (1944) и «Враги сожгли родную хату» (1945) М. Блантера, «Дорога на Берлин» М. Фрадкина (1945), «Дороги» А. Новикова (1945). Список можно продолжать.

Эти и многие другие песни послужили своеобразными эталонами для музыкантов и поэтов, которые продолжили в своих, написанных уже после войны сочинениях повествование не только о подвигах и жестоких схватках с врагом, но и о тех, кто не вернулся с фронта, кто потерял родных и друзей. В послевоенные десятилетия песни также несколько изменили свой характер, став призывом помнить о подвигах и сохранять мир. Эмоциональное содержание во многих произведениях словно подчинилось инерции пережитого, прониклось неугасимыми воспоминаниями о тяжести испытаний, борьбе за победу. Драматичные переживания, чувства сыновней любви, горечи, но и гордости в большей мере присущи песням о войне, написанным на рубеже веков и уже в новом столетии. Их возвышенно-романтический смысл, порой даже чрезмерно патриотический, связан со стремлением авторов выразить чувства и мысли людей, чьи судьбы оказались опаленными трагическими событиями. Назовем некоторые: «Белый вальс (Афганский вальс)» И. Шведовой, «Офицеры» О. Газманова, «Ах, эти тучи в голубом» А. Журбина, «Война» А. Пугачевой, «Пропавший без вести» Ю. Шевчука, «Мама, этой ночью я жил» А. Глызина и другие.

Появлению песен о войне (отдельных или в рамках вокально-инструментального цикла) в конце XX и в первые десятилетия XXI века часто способствуют не только искренние чувства соотечественников – участников локальных военных конфликтов (так, например, в 2018 году вышел Сборник стихотворений и песен о военной операции Вооружённых Сил Российской Федерации против международных террористов в Сирийской Арабской Республике «Чужая и наша война»), но и юбилейные даты (70-летие Великой Победы, 75-летие со дня начала Великой Отечественной войны, а в 2020 году – 75-летие Великой Победы). Для выполнения таких социальных заказов композиторам и поэтам не требуется принуждение, здесь проявляется их искреннее стремление в доверительной манере рассказать о героизме соотечественников, а также поделиться глубокими переживаниями с поколениями, не знавшими войны.

К подобным образцам музыки о войне можно отнести «Фронтовые письма» Владимира Михайловича Пипекина, опубликованные в 2015 году в сборнике песен, который композитор адресовал коллективам «... художественной самодеятельности при подготовке

мероприятий, посвященных празднованию 70-летия Победы в Великой Отечественной войне». Возможно, название опуса «Фронтовые письма» напомнит название вокально-симфонической поэмы «Военные письма» композитора Валерия Гаврилина на стихи Альбины Шульгиной (1976 год, вторая редакция 1995 год). Но эти композиторские работы ни в замысле, ни в композиции совершенно не схожи. В то же время, и в содержании «Военных писем» В. Гаврилина, и в содержании «Фронтовых писем» В. Пипекина главной образной сферой оказывается сфера лирическая, связанная с непосредственным выражением авторов своих мыслей и чувств, вызванных событиями и явлениями военной поры. Лирические чувства – это чувства очень личные, глубокие, непосредственные, предполагающие ответное сопереживание и сострадание. Как представляется, именно лирическая образность способна вызвать более яркую эмоциональную реакцию.

Владимир Пипекин родился в послевоенном, 1949 году, вдалеке от тех мест, где проходила линия фронта Второй мировой войны и велись ожесточенные, кровопролитные бои. Однако в семье знали о сражениях и тяжелых фронтовых испытаниях не понаслышке, так как дед по материнской линии Илья Васильевич воевал в Гражданскую войну в отряде у будущего маршала Василия Блюхера в Приморье, принимал участие в сражении с белыми под Хабаровском. Два года прохождения военной службы в армейской части на острове Сахалин к детским представлениям молодого музыканта добавили и личный опыт. Там, вероятно, формировались представления о солдатском долге, подвиге, войне и мире. Позже, когда начнет активно развиваться композиторский дар, Пипекин будет регулярно сочинять песни о войне, чаще не плакатные, маршево-парадные, а задушевные лирико-драматические (см. подробнее об этом [1]). По преимуществу именно такие произведения композитор и объединил в своем сборнике «Фронтовые письма». В него включены десять песен на стихи разных поэтов в следующем порядке:

- «Два солдата» (стихи С. Овсянникова);
- «Жених и невеста» (стихи В. Орлова);
- «Память ребенка» (стихи В. Туева);
- «Мама ждет...» (стихи В. Семернина);
- «Благодарю тебя, судьба!» (стихи В. Шумилова);
- «Фронтовые письма» (стихи М. Владимова), по ее названию озаглавлен весь сборник;
- «Гуси-лебеди» (стихи И. Сокола);
- «Три звезды» (стихи Н. Соколовой);
- «За веру и добро» (стихи Н. Соколовой);
- «День Победы недалек» (стихи Н. Соколовой).

Все десять песен написаны композитором в разные годы. Так, например, «Гуси-лебеди» на стихи И. Сокола была опубликована в 1995 году, хотя уже в 1991 году песня была записана для винилового диска-гиганта «Сибирячка-речка». А тексты «Фронтовых писем» и «За веру и добро» были опубликованы в 2006 году в первой части хрестоматии «Кузбасс – моя вера, любовь и мечта». Песня же «Память ребенка», хотя сочинена композитором гораздо раньше, была опубликована только в 2015 году. Представляется, что объединяя песни разных лет в сборник, композитор в первую очередь выполнял не столько прикладную задачу (публикацию сборника песен для коллективов художественной само-

деятельности осуществил Кемеровский областной центр народного творчества и досуга), сколько художественную. Об этом понимаешь, анализируя каждое сочинение в отдельности и в совокупности с другими. Не случайно как в целостном художественном явлении, так и в выстроенном композитором порядке следования песен «Фронтовых писем» обнаруживается логика композиции, образно-драматургические принципы и другие приемы, использующие возможности системы средств музыкальной выразительности для создания целостной многочастной формы.

Важно и то, что образная сфера практически всех песен основывается на монологическом воспоминании, личностном авторском переживании, настолько сильном, что возникает ощущение непосредственного присутствия и участия композитора (конечно, и написавших стихи поэтов) в описываемых событиях. Энергия авторского голоса, лирическая настроенность музыки пробуждают слушательское сочувствие, превращают переживания в почти реальные ощущения. Практически каждой из песен присущи черты музыкально-поэтической баллады («Два солдата», «Жених и невеста», «Мама ждет...», «Гуси-лебеди», «Три звезды»). Песни заставляют задуматься о судьбе безымянных воинов – нашем и вражеском, лежащих в заросшей траншее и невольно породнившихся («Два солдата»); о несостоявшемся счастье молодых влюбленных («Жених и невеста», «Гуси-лебеди»); об обожженных войной сердцах детей («Память ребенка»); о горе матери, потерявшей сыновей («Мама ждет...»); о мечтавших дожить до победы фронтовиках («Фронтовые письма»); о трудовых подвигах в тылу («День Победы недалек»). Важны и сами лирические персонажи песен: оставшаяся одна мама, любящие друг друга молодые парни и девушки, маленькая дочурка и внучата вернувшихся с войны бойцов, наконец, родина Россия, отчий дом.

Контрастные в сюжетном содержании стихи поэтов потребовали для песен разных тональных наклонений. Так, общей спаянности формы способствуют тональные арки: ля минор в песнях «Два солдата», «Гуси-лебеди» и «Три звезды»; соль минор в песнях «Мама ждет» и «Благодарю тебя, судьба!»; ми минор в песнях «Память ребенка» и «День Победы недалек». Как видно, композитор использует довольно простые, удобные в вокальном отношении тональности, но их повторяемость словно стягивает песни сборника в единое целое. Однако наиболее важным, способствующим их объединению в многочастную художественную форму оказывается прием образно-драматургический: постоянно изменяющейся, развивающейся становится лирическая образность, которая в первой и последних песнях несколько героизирована маршевой (см. Пример 1). Особенности этого жанра усиливают и приподнятость настроения, что подчеркивает функции песен в общей форме сочинения как вступления и заключения. Маршевость присутствует и в музыке номера «Фронтовые письма», мелодия которого более аскетичная, сдержанная, декламационная, ведь повествуется здесь о тех чувствах, которым более полувека (см. Пример 2).

Однако в остальных песнях для воплощения разных граней лирической образности композитор усиливает распевность мелодий, а четный метр и маршевый ритм преодолеваются певучестью и триольностью. Важно и то, что драматургическими кульминациями становятся песни с лирической настроенностью и мелодиями, тяготеющими к романсовой и народно-песенной стилистике. Такова песня «Жених и невеста», аккомпанемент которой напоминает свадебный или довоенный вальс, а начальные романсовые секстовые интонации затем уступают место плачево-причетным (см. Пример 3).

Лирическая настроенность, словообороты и метафоры русских сказок в поэтическом тексте (гуси-лебеди, Иванушка, Аленушка на камушке, вражья сила) органично соединены композитором с широкой и плавной повествовательной мелодикой, повторяющимися оборотами-припевками в песне «Гуси-лебеди». Отметим ее двухголосную плавную линию, которая сродни своим гетерофонным складом народному пению. Являющаяся седьмым номером цикла, песня оказывается в точке «золотого сечения» общей композиционной конструкции сборника, тем самым подчеркивая значимость лирической образности для всех «Фронтowych писем». Обратим внимание и на интонационное родство мотивов, которое объединяет ля-минорные мелодии номера «Два солдата» и номера «Гуси-лебеди» (см. Пример 4). Это еще один прием, который позволяет воспринять форму, состоящую из нескольких песен, как целостную и единую.

Безусловно, в этих и других номерах сборника В. Пипекина «Фронтowych письма» преломляются не только песенно-народные традиции, но и традиции русской классической музыки, а также знание и понимание композитором современных мелодий. Поэтому песни «Фронтowych писем» на протяжении уже не одного десятилетия востребованы исполнителями и слушателями самых разных возрастов во многих географических районах России. Однако обычно исполняются отдельные номера, сочинение же как целостный цикл пока еще ни разу не исполнялось. Возможно, в год 75-летия Великой Победы «Фронтowych письма» прозвучат в полном объеме, чтобы еще раз напомнить слушателям о высших человеческих ценностях: Родине, семье, любви, жизни.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

11

Две бе - ре - зы рас - тут - - - у о - пуш - ки лес - ной.

gliss

pp

15

- - у тран - шей по - за - бы - тых ве - ли - кой вой - ной Ред - кий и - вол - ги вскрик.

9

С во ен-нылет о нив семле хра нят - ся з на вкостав-шись па-мятно жи

Замедля

13

вой. Пи - са-ли их пред тем как бой под нять - сд ³ А на

Слова В. Орлова **Жених и невеста** Музыка В. Пипекина

Allegretto

Violin 1

Allegretto

7

Ру - кам бы-ло жар-ко, серд-цам бы - ло тес-но и кро-ме н -

Гуси-лебеди

Слова И.Сокола

Музыка В.Пипекина

Moderato

Voice

Piano

3
Был он лас-ко-вый и доб-рый мой И -

6
ва - нуш - ка, да - ум - чал - ся с вражь - сй си - лой во - с -

Список литературы

1. Умнова И. Г. Творческая деятельность композитора Владимира Пипекина // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2019. – № 1 (23). – С. 43–48.

List of references

1. Umnova I. G. Tvorcheskaya deyatel'nost' kompozitora Vladimira Pipekina // Vestnik muzykal'noj nauki. – Novosibirsk: Novosibirskaya gos. konservatoriya, 2019. – № 1 (23). – S. 43–48.

**ФИЛОСОФСКИЙ РАКУРС ОСМЫСЛЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ
НАРОДОВ КРАЙНЕГО СЕВЕРА
В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. И. ПРИМАКА
(НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ «ААН ДОЙДУ»)**

О. Э. Добжанская

*ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств»,
г. Якутск*

В статье анализируется вокально-симфоническая поэма норильского композитора В. И. Примака «Аан Дойду» (Нганасанские сказания). Содержание произведения раскрыто в контексте мировоззрения коренных народов Таймыра, рассмотрено влияние фольклора нганасан на музыкальный стиль сочинения.

Ключевые слова: современная музыка, академическая музыка, композитор В. И. Примак, музыкальный фольклор, народы Севера, народы Арктики, композиторский фольклоризм.

**PHILOSOPHICAL PERSPECTIVE OF REALISING TRADITIONAL CULTURE
OF NORTHERN INDIGENOUS IN MUSICAL CREATIVITY BY V. I. PRIMAK
(ON THE EXAMPLE OF THE VOCAL-SYMPHONIC POEM “AAN DOYDU”)**

O. E. Dobzhanskaya

Arctic State Institute of Culture and Arts, Yakutsk

The article analyzes the vocal-symphonic poem “Aan Doidu” by the Norilsk composer V. I. Primak (Nnganasan tales). The author reveals the content of the work through the worldview of the indigenous people of Taimyr. In addition, the author considers the influence of Nnganasan folklore on the musical style of the composition.

Keywords: modern music, academic music, composer V. I. Primak, musical folklore, Northern indigenous, Arctic indigenous, composer’s works with musical folklore.

Уникальное нематериальное культурное наследие коренных малочисленных народов России сегодня, к сожалению, нечасто становится объектом внимания создателей произведений в жанрах академической музыки. Характерный для второй половины XX века композиторский фольклоризм («новая фольклорная волна», эхо которой отдавалось в регионах Сибири и Дальнего Востока вплоть до конца XX – начала XXI века) отходит на задний план, уступая место постмодернистским, полистилистическим тенденциям, исканиям в области компьютерной музыки. Творчество норильского композитора Владимира Ильича Примака вновь привлекает интерес к музыкальному фольклору народов Севера, и своевременность данного явления не подлежит сомнению в связи с ярко обозначенным в 2010-х годах интересом России к Арктике и культурному пласту северных регионов.

В статье рассматривается вокально-симфоническая поэма «Аан Дойду» В. И. Примака в контексте традиционного мировоззрения и музыкальной культуры коренных народов Таймыра, что позволяет ярче осветить основные идеи произведения – важные для современного человека, весьма оригинальные в целом и имеющие глубокий философский смысл.

Таймыр – самый северный полуостров Евразии, несмотря на суровые природные условия, эта территория обитаема уже более шести тысячелетий [8, с. 174–175]. Живущие здесь коренные народы – кочевые охотники, оленеводы, рыбаки – создали особую культуру, которая помогала человеку выжить в экстремальных условиях, удовлетворяла его духовные потребности. Народы Таймыра делят год на две части – «темная пора» (время начинающейся зимой полярной ночи и предшествующей ей темноты предзимья) и «светлая пора» (наступающее с появлением солнца постепенное продление светлого времени, переходящее в летний полярный день). Для «темной поры» характерны сложившиеся культурные технологии «сбережения сил», в это время не охотятся и не кочуют, но, лежа в чумах, слушают специально приглашенных сказителей и грезят наяву: «“Время сновидений” (“Dream time”) – мифическое время творения, где мифические предки совершают свой жизненный цикл, сотворив людей, животных и растения, они устанавливают обычаи. У народов Севера мифические предки «оживают» в обрядах и снах в зимнее время, время холода и стужи» [7, с. 256–257]. В «светлую пору» люди охотятся, пасут оленей, заготавливают припасы. Особое место в духовной жизни коренных народов Севера занимает праздник встречи Солнца после полярной ночи.

Композитор, хоровой дирижер, общественный деятель В. И. Примак приехал на Таймыр из Волгограда в 2002 году сложившимся художником. Он заинтересовался музыкально-фольклорным творчеством аборигенов Таймыра (в особенности нганасан), мифологическими образами и философскими идеями коренных народов Севера. В течение «норильского периода» (2002–2019 годы) появился ряд произведений, навеянных оригинальной культурой северных народов. Вдохновленная образами шаманских ритуалов нганасан «Песня Хотарэ» (2004) – Северная поэма для скрипки и фортепиано с использованием нганасанских напевов – была описана исследователями [1; 2]. Упомянем Квintет № 2 (2008) для двух кларнетов, валторны, фагота и фортепиано; Концертную пьесу для ансамбля скрипачей и фортепиано «Вечерний Норильск» (2009); Симфоническую картину «На Енисее» (2009), за ее создание В. И. Примак в 2009 году был признан победителем в конкурсе грантов губернатора Красноярского края, посвященном 70-летию региона.

Вокально-симфоническая поэма «Аан Дойду» была закончена композитором весной 2019 года. Одна из последних редакций нового произведения была исполнена в конце 2018 года на IV Сибирском фестивале современной музыки в Красноярске [6]. Аан Дойду (с долганского языка «Дух земли») – божество, хозяин местности, которому поклоняются с целью заслужить его благорасположение, получить удачу в охоте и др. Подзаголовок произведения «Нганасанские сказания» отсылает к пласту фольклорно-мифологических текстов, в которых отражается мировоззрение народов Таймыра. Композитор пишет в комментарии к произведению: «В этой вокально-симфонической Поэме я впервые применил включение в музыкальную ткань сочинения северных напевов с текстом на нганасанском языке в русской транскрипции (со смысловым переводом). Я надеюсь на то, что это сблизит национальную культуру местных народностей с традиционным европейским исполнительским искусством» [5]. Данное высказывание необходимо рассматривать как message, направленный композитором своей аудитории. Понимая, что не все тонкости уникальной культуры народов Севера подвластны переводу, композитор оставляет нганасанские слова в неприкосновенности как особые словообразы, звуко-смысловые коды, через своеобразную фонетику открывающие новый мир сонорной семантики народов Арктики.

Рассмотрим музыкальный текст произведения, в котором важную роль играют аутентичные мелодии нганасанского музыкального фольклора из сборника «Певцы и песни

авамской тундры» [3]. С точки зрения музыкальной композиции, вокально-симфоническая поэма представляет собой сложную трехчастную форму со вступлением и кодой, пронизанную сквозным развитием. Напряженное музыкальное развитие направлено от состояния личного смятения в первой части – Allegro, через умиротворенные образы детства (вторая часть – Andante, третья – реприза), к ликующей теме праздника встречи Солнца «Хэйро» в коде произведения.

Краткое вступление (такты 1–14) содержит в себе основные сферы музыкального конфликта произведения, которые можно интерпретировать как поиски личностью гармонии и правды в тревожной современности. Беспокойство и неуверенность беспорядочного «шевеления» диссонирующих созвучий у контрабасов, отрывочные ритмы ударных (литавры, там-там) и словно что-то преодолевающая восходящая мелодия виолончелей (в диапазоне почти 3 октав), звучащая как страстный вопрос, создают эффект сгущения музыкального тематизма, воплощающий единовременную экспозицию конфликтных образов (мелодики человечности и противостоящей ей ритмомоторной среды). Просветление симфонической ткани (звук литавр, имитирующий звучание этнического инструмента – бубна, нисходящее глissандо солирующего тромбона) предшествует изложению новой темы. Устойчивым «островком» в бурлящем музыкальном потоке вступления становится соло гобоя, основанное на краткой терцовой попевке. Эта мелодия заимствована из нганасанской иносказательной песни (*в партитуре композитором указан мелодический источник цитаты: кэйнгерся Хангабтюо-нямы обращение жены к мужу*), процитированная без изменения тональности [3, с. 93]. Она представляется значимой для будущего музыкального развития, поскольку затем станет мелодической основой последующих разделов формы (см. Приложение, Нотный пример 1). Восходящий всплеск оркестрового тутти приводит к основному разделу музыкальной композиции.

Мелодической основой Allegro moderato (первой части) является мелодия матери Хангабтюо, два проведения которой ярко (в динамике *ff*) звучат в партии 4 солирующих валторн на фоне ликующего оркестрового тутти. Динамическая нарастающая волна приводит к контрастному среднему разделу простой трехчастной формы, где в сопровождении пиццикатто струнных вполголоса звучит краткая попевка нганасанской колыбельной песни (нюо ляндырсибся) [3, с. 164], в переключке партий солирующих гобоя и фагота. В динамизированной репризе внезапно наступает молчание: второму проведению темы матери Хангабтюо (соло 4 валторн) отвечают только краткие реплики литавр и удары там-тама.

Последующее Andante (средняя часть композиции) переводит развитие в сказочно-эпическую сферу образов нганасанского фольклора. Прозрачное звучание вступления (деревянные духовые, *divisi* струнных, соло флейты) замирает в динамике пианиссимо (*pp*), из которого рождается остигатный ритмический рисунок (в партии том-тома), сопровождающий тему детского хора. Мелодия эпического сказания нганасан «Хальмира чиндэма» («Долгий стан») [3, с. 176] в исполнении детских голосов на нганасанском языке становится основой этого раздела композиции. Включенный в партитуру произведения отрывок из сказания повествует о том, как юноша по имени Хальмира Чиндэма ушел из чума своей матери, шел-шел, устал в пути и лег на землю. «Он лежал недвижимо, и его занесло снегом подувшими ветрами то с запада, то с востока» [3, с. 176]. Уход из дома, утрата связи с родным очагом и, как следствие, описанная в сказании смерть героя, которая приобретает современное значение. Она трактуется композитором как тема утраты основанной на связи между поколениями корневой системы культуры, приводящей к гибели нашу цивилизацию. Обратим внимание на чуткость композитора к метрике нганасанского стиха:

6-сложный метр стиха он преломляет в танцующем метре 9 / 8, и синкопированный ритм узкообъемной мелодии на нганасанском языке в сопровождении том-тома создает уникальный сонористический эффект (см. Нотный пример 2).

Второе проведение темы детского хора динамизировано: мелодические фразы сокращены и звучат как переключки реплик (в партиях хора и том-тома). Затаенная энергия прорывается в мощном тутти оркестра и хора (раздел *Piu mosso*) – новой теме, мелодия которой разворачивается в ликующих юбилеях хора (на гласные звуки *a-a-a*) и партиях струнных. Своим ярким мажорным звучанием, раскачивающимся, как маятник, широким размеренным движением, завоевывающая вершину-устой (соль мажор), эта тема воспринимается как провозвестник будущего ликования. Она предвосхищает коду произведения, однако здесь звучит только как намек, внезапно уступая место разрушающим наметившуюся ритмическую регулярность, вкрадчивым ритмам том-тома и литавр.

В репризе произведения тема нганасанской иносказательной песни матери Хангаб-ттоо дана не в инструментальном изложении (как в экспозиции, где солировали 4 валторны), а в вокальной партии (солирующий тенор и детский хор поют на нганасанском языке). Краткие мотивы песни становятся основой вокальной полифонической ткани, использующей имитации, единственным сопровождением которой является партия бубна (*sciamaṇo tamburello*).

Кода начинается с мелодического целотонального восхождения в объеме тритона с акцентом-остановкой на верхнем звуке (размер 7 / 8), оstinатно повторяющегося мотива в унисоне вокальных партий тенора и хора. Постепенно к партии хора присоединяются тембро-тематические образования, сформированные во вступлении и среднем разделе (быстрые диссонирующие пассажи низких струнных, оstinатный ритм том-тома), расширяется группа ударных инструментов. Звучание нарастает, приводя к резкой «смене кадра» (*subito p*, *Andante*) – просветленной мелодии нганасанской колыбельной «кэхэй-кэхэйка», которую исполняют детские голоса на фоне необычного звука «ng» в партии хора, произнесение которого композитор в партитуре объясняет «как английский герундий, закрытый звук открытым ртом». Умиротворенная мелодика процитированной композитором колыбельной песни [3, с. 164] воплощает в коде духовную сущность дома и домашнего очага, это островок гармонии и покоя (см. Приложение, Нотный пример 3).

После краткой остановки (колыбельной песни, которая сообщает развитию коды новую энергию), начинается последняя динамическая волна развития (раздел *Piu mosso*, такт 141). Она основана на широкой раскачивающейся теме среднего раздела (юбилеи хора *a-a-a*, продублированные в партиях струнных). Три восходяще-нисходящих маятниковых цикла (каждый длительностью по 4 такта) завершаются утверждением тоники в мелодическом ходе «соль-ре». Но и это еще не окончание произведения. Попевка «соль-ре» становится возгласом «Хэй-ро!» – приветствием Солнцу, восходящему после полярной ночи. Этот возглас «Хэйро» – из долганского языка, он сопровождает круговой танец долган хэйро, который пляшут на празднике встречи Солнца. В партитуре нет буквальной цитаты из долганского танца: звучащие в партиях хора и струнных, поддержанные мощью всего оркестра возгласы «Хэйро, хэйро!» – авторское осмысление интонации слова как нисходящей кварты, через свойственные народному исполнению варианты произнесения (в метрике хорая, ямба). Финальные аккорды «Хэй! Хэй!», утверждающие в динамике фортиссимо (*fff*) основную тональность «соль» через кадансовый оборот, звучат необыкновенно ярко, светло и жизнеутверждающе.

Кода синтетического типа, где собираются воедино главные музыкально-тематические образования произведения, – это жизнеутверждающий итог, в котором проис-

ходит органический синтез аутентичных фольклорных мелодий с напряженной ритмикой и сложностью современной гармонии, что отражает идею произведения: предложенный композитором путь обновления парадигмы современной культуры. Воплощенный средствами музыкальной драматургии конфликт между суетностью и неопределенностью бытия современного мегаполиса и личностными устремлениями человека находит разрешение в сфере духовных, обрядовых культурных традиций жителей Севера. Именно в богатствах народного искусства, философии, этики и эстетики народов Арктики, органичной связи жизненных циклов с ритмами Природы, не устаревающих в течение столетий обрядах и ритуалах он видит источник для обновления жизни, счастья современного человека.

В вокально-симфонической поэме «Аан Дойду» (Нганасанские сказания) древние напевы нганасан и долган, органично включенные в канву произведения, звучат удивительно современно, сообщая музыке особый смысл. Здесь происходит встреча отдаленных музыкальных эпох: древней мифологической культуры охотников Таймыра и современной академической музыки. Впервые в мировой академической музыке в вокально-симфоническую ткань вводится национальная мелодика с текстами на языках коренных малочисленных народов Арктики. Их поет детский хор, чистотой своих голосов подчеркивая простоту и правдивость древних – изначальных – мелодий.

Музыкальный язык поэмы очень современен. Яркая гармоническая насыщенность вертикалей подчеркивает мелодическую природу произведения, естественный как течение реки ритмический поток сообщает музыке слитность и целенаправленность движения, вдохновленная спецификой этнического инструментария и оригинальной фонетикой свежесть темброво-инструментальных находок органично вписывается в свободу оркестрового мышления современного композитора. Музыкальная ткань поэмы по своей природе симфонична: ее отдельные эпизоды сплавлены логикой музыкального развития и содержательной направленностью произведения.

Хотелось бы провести параллель в содержании вокально-симфонической поэмы «Аан Дойду» и финала Четвертой симфонии П. И. Чайковского, описанного композитором: «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам. Картина праздничного народного веселья...» [9]. В музыке В. И. Примака гуманистические идеалы великой русской классики получают новое содержательное наполнение, актуальное для начала XXI века.

Вокально-симфоническая поэма В. И. Примака «Аан Дойду (Нганасанские сказания)» явилась последним произведением композитора: он умер 30 апреля 2019 года, не услышав концертного исполнения своего последнего законченного творения. Насыщенность философско-музыкального содержания поэмы позволяет рассматривать ее как своеобразный итог творческого пути композитора.

Список литературы

1. Белоносова И. В. Владимир Примака. «Песня Хотарэ»: к проблеме диалога традиций // Проблемы современной науки. – 2013. – № 10-1. – С. 24–30.
2. Добжанская О. Э. Песня Хотарэ – шаманская мелодия или скрипичная поэма? (К проблеме претворения музыкального фольклора народов Красноярского края в композиторском творчестве) // Художественное образование и наука. – 2017. – № 1 (10) . – С. 109–112.

3. Певцы и песни авамской тундры: Музыкальный фольклор нганасан / сост., ст., коммент., нотирование. – О. Э. Добжанская. Запись текстов на нганасанском языке и перевод нганасанских текстов. – Н. Т. Костеркина, К. И. Лабанаускас, В. Ю. Гусев, М. М. Брыкина. – Норильск: АПЕКС, 2014. – 224 с.
4. Примак В. И. Аан Дойду (Нганасанские сказания), вокально-симфоническая Поэма к 85-летию Красноярского края. Партитура. Рукопись. Из личного архива Добжанской О. Э.
5. Примак В. И. Авторский комментарий к вокально-симфонической поэме «Аан Дойду» (Дух Земли). Рукопись. Из личного архива Добжанской О. Э.
6. Программа IV Сибирского фестиваля современной музыки [Электронный ресурс]. – URL: <http://unioncomposers.ru/news/257-ivsibirskii-festival-sovremennoi-muzyki-v-krasnoyarske/>.
7. Романова Е. Н., Добжанская О. Э. Антропология холода: методология, концепты, образы (на примере культурных традиций коренных народов Севера и Арктики) // Вестн. Томск. гос. ун-та: Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 35. – С. 255–263. DOI: 10.17223/22220836/35/23.
8. Хлобыстин Л. П. Древняя история Таймырского Заполярья. – СПб., 1998. – 341 с.
9. Чайковский П. И. Письмо к Н. Ф. фон Мекк. Четвертая симфония. Флоренция, 17 февраля / 1 марта 1878 г. [Электронный ресурс]. – URL: <https://archive.ph/fH6mu>. (дата обращения 02.12.2019).

List of references

1. Belonosova I. V. Vladimir Primak. «Pesnya Hotare»: k probleme dialoga tradicij // Problemy sovremennoj nauki. – 2013. – № 10-1. – S. 24–30.
2. Dobzhanskaya O. E. Pesnya Hotare – shamanskaya melodiya ili skripichnaya poema? (K probleme pretvoreniya muzykal'nogo fol'klora narodov Krasnoyarskogo kraja v kompozitorskom tvorchestve) // Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka. – 2017. – № 1 (10). – S. 109–112.
3. Pevcy i pesni avamskoj tundry: Muzykal'nyj fol'klor nganasan / sost., st., komment., notirovanie. – O. E. Dobzhanskaya. Zapis' tekstov na nganasanskom yazyke i perevod nganasanskih tekstov. – N. T. Kosterkina, K. I. Labanauskas, V. Yu. Gusev, M. M. Brykina. – Noril'sk: APEKS, 2014. – 224 s.
4. Primak V. I. Aan Dojdu (Nganasanskie skazaniya), vokal'no-simfonicheskaya Poema k 85-letiyu Krasnoyarskogo kraja. Partitura.rukopis'. Iz lichnogo arhiva Dobzhanskoj O. E.
5. Primak V. I. Avtorskij kommentarij k vokal'no-simfonicheskoj poeme «Aan Dojdu» (Duh Zemli).rukopis'. Iz lichnogo arhiva Dobzhanskoj O. E.
6. Programma IV Sibirskogo festivalya sovremennoj muzyki [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://unioncomposers.ru/news/257-iv-sibirskii-festival-sovremennoi-muzyki-v-krasnoyarske/> (data obrashcheniya 02.12.2019).
7. Romanova E. N., Dobzhanskaya O. E. Antropologiya holoda: metodologiya, koncepty, obrazy (na primere kul'turnyh tradicij korennyh narodov Severa i Arktiki) // Vestnik Tomsk. gos. un-ta: Kul'turologiya i iskusstvovedenie, 2019. – № 35. – S. 255–263. DOI: 10.17223/22220836/35/23.
8. Hlobystin L. P. Drevnyaya istoriya Tajmyrskogo Zapolyar'ya. – SPb., 1998. – 341 s.
9. Chajkovskij P. I. Pis'mo k N. F. fon Mekk. Chetvertaya simfoniya. Florenciya, 17 fevralya / 1 marta 1878 g. [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://archive.ph/fH6mu>. (data obrashcheniya 02.12.2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Нотный пример 1

Non troppo
Solo

ob. *mp*

Нотный пример 2

Andante

tom-tom *pp* tam-tam

coro d'infanzia *mp*

но-на дя-лы ме-ны си-зи дя-лы ме-ны сэй-бэ-ха

Нотный пример 3

Andante
Coro d'infanzia

p хей ке ке хей ке хей ках кех ли кех ли кех ли ках

sub.p *p ng*

sub.p *p ng*

sub.p *p ng*

sub.p *p ng*

p ng кех ли ках

ПАНОРАМА МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ ЮЖНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

Т. В. Карташова, В. Ю. Антипова

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

Статья посвящена вопросам классификации музыкального инструментария в культурах Индии и Индонезии. В статье рассматривается сходство индийской и западной систем классификации; выявляется уникальная автохтонная логика классификации музыкальных инструментов, выработанная в культуре Индонезии.

Ключевые слова: Индия, Индонезия, вадья, ситар, гамелан, балунган, гонг.

PANORAMA OF SOUTH AND SOUTH-EAST ASIA MUSICAL INSTRUMENTS

T. V. Kartashova, V. Yu. Antipova

*L. V. Sobinov Saratov State Conservatory,
Saratov*

The authors consider the classification issues of musical instruments in the cultures of India and Indonesia. The article discusses the similarity of the Indian and Western classification systems. Moreover, the authors reveal the unique autochthonous logic of the classification of musical instruments developed in the culture of Indonesia.

Keywords: India, Indonesia, wadya, sitar, gamelan, balungan, gong.

В различных регионах планеты издревле культивировались особые представления о музыке, изучались ее физические и акустические параметры, влияние на психоэмоциональное состояние человека, разрабатывались представления о месте звучащей материи в системе Мироздания. Тем не менее, развитие каждой культуры не происходило изолированно, взаимодействие различных регионов планеты было обусловлено широким спектром политических и экономических причин и оказывало сильнейшее воздействие на формирование национальной самобытности различных стран. Попытки осмыслить взаимовлияния культур мира позволяют выявить глубокие межцивилизационные связи, родственность и отличие основ миропонимания. В данном ракурсе заслуживают внимания традиции Индии и Индонезии, ставших в процессе своего развития одними из наиболее влиятельных государств в Южной и Юго-Восточной Азии; характеристика их культур позволит охватить несколько восточных макрорегионов и выявить схожие установки в их музыкальном искусстве.

Системы музыкальной культуры Индии и Индонезии объединяет концептуально идентичное осмысление ряда явлений: самого феномена звука, сакрального значения искусства, категории времени в музыке и многое другое. Но важнее всего, что для данных

регионов, как и для многих культур стран Азии, характерно глубокое теоретическое осмысление традиций искусства и музыкально-теоретических положений. Данное утверждение можно подкрепить обращением к принципам классификации инструментария, выработанным в данных регионах и демонстрирующим стремление народов Востока к организации явлений культуры в рамках строгих систем.

Важно отметить, что в культурах Индии и Индонезии традиции инструментального музицирования получили значительное развитие, и в музыкальной практике данных стран используется огромное количество разнообразных музыкальных инструментов. Некоторые из них получили распространение на всей территории Азии вследствие многовековых межцивилизационных контактов (гонги, двуглавые барабаны, смычковые лютни, цитры, бамбуковые флейты и т. д.). Несмотря на ряд точек соприкосновения данных регионов, некоторые аспекты музыкального искусства демонстрируют и значительные различия. К их числу следует отнести систематизацию музыкальных инструментов, выработанную музыкантами Южной и Юго-Восточной Азии.

Особый интерес представляет проблема классификации инструментов в индийской теории музыки. В санскритском трактате о театре «Натьяшастре» (II век до н. э. – III век н. э.) Муни Бхарата обозначил все инструменты общим термином «вадьа» и разделил их на 4 группы: «тата («натянутый»: струнные), аванаддха («покрытый»: барабаны), гхана («цельный»: палочки, прутья, тарелки) и сушира («полый»: духовые)» (см. [2, с. 531]). В основе его классификации лежит принцип деления инструментов, основанный на двух базовых критериях: исходя из источника звучания и способа звукоизвлечения. Подобная классификация оказалась настолько универсальной и логически обоснованной, что сейчас она принята как одна из основных органами всего мира. На Западе в 1880 году подобная классификация была предложена В. Маййоном (1841–1924), бельгийским ученым-инструментоведом, и позже развита и модифицирована К. Заксом и Э. Хорнбостелем (работа «Systematik der Musikinstrumente», вышедшая в 1914 году).

Ученые также выделили 4 группы: хордофоны (струнные), мембранофоны (барабаны), идиофоны (самозвучащие) и аэрофоны (духовые), совершенно сходные с теми, которые установил индийский ученый за 2000 лет до них. Каждая группа, из обозначенных в индийском регионе, представлена огромным массивом всевозможного инструментария, что является ярким подтверждением существования на протяжении длительного исторического периода в Южной Азии обширной практики инструментального музицирования. Данное обстоятельство указывает и на активную включенность его в систему индийской музыкальной культуры. В древних скульптурных и архитектурных сооружениях сохранились изображения многочисленных инструментов, воплощенные в барельефах храмовых построек. С VII века начинается этап мусульманских завоеваний (тюркских, арабских, иранских, афганских и т. д.), спровоцировавший процесс ассимиляции местных и привнесенных традиций и взаимодействие культур. Вследствие индомусульманского культурного синтеза происходит кардинальное обновление глубинных основ музыкального мышления, что привело к закономерной трансформации форм самовыражения, вылившееся в появление новых жанров и, в том числе, в расширение инструментария. Так, в группе хордофонов появились лютни, заменившие семейство арф. В результате, в настоящее время в концертных программах южноазиатского субконтинента участвуют *сарод*, *ситар*, *саранги*, *сантур* среди семейства струнных; *табла* и *пакхавадж* в группе мембранофонов; *бансури* и *шех-*

*най*¹ – у аэрфононов. Эти инструменты можно расценивать как знаковые для современной музыкальной культуры региона.

Рубежным становится и период XVII–XVIII веков, отличающийся активным взаимодействием европейской и южноазиатской культур. В исполнительские составы раговых композиций включились гармоний, скрипка, гитара, кларнет, создавая новые звуковые реалии на индийской почве. Следовательно, история развития инструментальной музыки на южноазиатском субконтиненте, насчитывающая многие тысячелетия, это поэтапный процесс «вливания» инокультурной информации в устоявшиеся традиции, который влечет за собой изменения в типах исполнительства, репертуаре, а также в инструментарии. При этом неизменными остаются смысловые аспекты инструментальной культуры, ее культурно-базовый фонд.

Исследователи отмечают, что на протяжении многих веков в «эпохи Древности и Средневековья страны Юго-Восточной Азии (Мьянма, Камбоджа, Индонезия, Таиланд, Вьетнам и др.) находились под воздействием индийской культуры: буддистские и индуистские учения составляли идеологическую основу государства Паган (Мьянма), Камбуджадеши (Камбоджа), Шривиджайя (Индонезия), Чампа (Вьетнам) и др., принятая обрядовая практика и связанная с нею музыка представляли собой результат взаимодействия привнесенных и автохтонных культурных традиций» [1, с. 68].

Выгодное географическое расположение индонезийского архипелага на морских путях, установившихся с первых веков нашей эры между Индией и Китаем, привело к знакомству индонезийцев с высокоразвитой культурой этих стран. В начале I тысячелетия крупнейшие острова – Ява и Суматра – подверглись колонизации выходцами из Индии. Результатом стало появление ряда княжеств, управляемых индийскими завоевателями, а также широкое распространение индуизма, существовавшего впоследствии в Индонезии наряду с буддизмом, исламом и традиционными анимистическими культурами. Необходимо учитывать, что завоевателями была принесена и богатейшая индийская культура. Вторжение в Индию мусульман в 712 году, активное распространение в Южной Азии ислама, а также заметное укрепление в XIII веке позиций индуизма на полуострове Индостан привело к массовому переселению в Индонезию индийцев, исповедовавших буддизм. В результате на протяжении многих веков искусство Индонезии испытывало влияние индийской традиции.

Для индонезийской культуры, как и для индийской, также характерно цикличное осмысление музыкального времени. Эмблемой индонезийской музыки стали гамеланы – ансамбли индонезийских музыкальных инструментов. Гамелан подразумевает наличие от десяти до шестидесяти различных инструментов: это всевозможные одиночные гонги, гонговые наборы, металлические клавиши, тарелочки, ксилофоны, барабаны, духовые,

¹ Сарод – инструмент из семейства лютневых: имеет семь струн и две чикари (бурдонирующие); играют плектром.

Ситар – струнный инструмент с длинным грифом, имеет пять основных металлических струн, две чикари (бурдонирующие) и семнадцать дополнительных (резонирующих) струн.

Саранги – струнный смычковый инструмент с тремя-четырьмя струнами.

Сантур – кашмирские цимбалы, до 100 струн, играют парой изогнутых палочек.

Табла – парный мембранофон (аванаддха): даян – для правой руки (собственно табла), баян – для левой.

Звуковысотность изменяется при перемещении небольших вертикальных цилиндров или при постукивании молоточками по кожаному ободу.

Пакхавадж – мембранофон (аванаддха): двухголовый цилиндрический барабан.

Бансури – индийская флейта, традиционно ассоциируемая с образом бога Кришны.

Шехнай – индийский гобой.

струнные щипковые и смычковые инструменты². Как особый тембр трактуется и человеческий голос, при этом пение существует в двух видах: сольное и хоровое.

Музыкальные инструменты, входящие в состав гамеланов, используются в индонезийской музыкальной практике уже не одно тысячелетие. Барельефы древних храмов VIII–IX веков (к примеру, Боробудур и Прамбанан) демонстрируют, что уже в то время в индонезийских музыкальных ансамблях были представлены почти все ныне используемые инструменты (за исключением двухструнной смычковой лютни *ребаб*³).

Основу гамеланов составляют разнообразные металлофоны, при этом идентичные по конструкции инструменты представлены различными габаритными разновидностями, что позволяет варьировать регистр звучания. Отдельную группу инструментов составляют металлические клавиши, располагающиеся на деревянных подставках (*пекинг*, *сарон*, *демунг*⁴); их отличает яркий, звонкий и насыщенный звук. Совершенно иным звучанием обладают музыкальные инструменты, представленные металлическими пластинами, подвешенными над полыми резонирующими бамбуковыми трубками (*слентхем*, *гендер*, *гендер панерус*); их тембры отличает приглушенность, мягкость, бархатистость. В некоторых регионах Индонезии (и особенно на о. Бали) в число важнейших музыкальных инструментов входят также металлические тарелочки (*ченг-ченг*); используются они лимитированно, их шумный «лязг» призван оттенять мелодизм звучания других металлофонов.

Широко используются в гамеланном музицировании также и гонги-котелки, горизонтально располагающиеся на специальных деревянных подставках (*бонанг*⁵, *кенонг*⁶, *кетук*⁷). Однако важнейшими инструментами считаются массивные подвесные гонги, тембры которых зачастую оказываются одним из ключевых показателей качества звучания всего ансамбля. Кроме того в состав гамеланов входят разнообразные барабаны, струнные инструменты (цитра *челемпунг* и лютня *ребаб*), бамбуковая флейта *сулинг*, ксилофон *гамбанг*.

Особенности конструкций и внешний вид инструментария обуславливают его идентификацию с определенной локальной музыкальной традицией. К примеру, уникальные стили музицирования, обладающие собственным легко узнаваемым обликом, сформировались на островах Бали, Калимантан, Суматра, Ява и др. Отличия данных традиций состоят

² Описания конструкций музыкальных инструментов и приемов игры приводятся на основе исполнительской практики Виктории Антиповой, полученной во время стажировки в г. Джокьякарте в 2017/2018 учебном году. Согласно индонезийской традиции, каждый исполнитель должен владеть навыками игры на всех музыкальных инструментах, поэтому обучение включило в себя практику музицирования на ряде инструментов: качапи, кенданг, гамбанг, пекинг, сарон, демунг, гендер, слентхем, гангса, бонанг, рейонг, кенонг, кетук, кемпул, дженгглонг, гонг.

³ Ребаб – двухструнная смычковая лютня, считается «предшественником современной скрипки» [4, с. 336]. Исследователи полагают, что на территорию Индонезии *ребаб* был принесен во время начала распространения ислама.

⁴ В связи с сжатыми рамками статьи в данной работе в качестве примера приведены музыкальные инструменты, используемые в гамеланах Центральной Явы, так как именно в ансамблях данного региона представлено их наибольшее видовое разнообразие.

⁵ Бонанг – музыкальный инструмент, состоящий из двух рядов гонгов-котелков, расположенных на специальной деревянной подставке. Конструкция подставки воспроизводит структуру сети, в которой внутри пустых ячеек натягиваются нити (на данных нитях и располагаются котелки полой стороной вниз). Один ряд включает в себя от 5 до 7 котелков; более низкие по звучанию котелки располагаются непосредственно перед музыкантом, более высокие – в дальнем ряду.

⁶ Кенонг – набор массивных горизонтально расположенных гонгов-котелков (для размещения каждого из которых используется индивидуальная деревянная подставка).

⁷ Кетук – одиночный гонг-котелок, горизонтально располагающийся на деревянной подставке; его задача состоит в создании равномерной метрической пульсации.

в видовом разнообразии и различии используемых инструментов, принципах орнаментации мелодии, музыкальной терминологии, а также в самом характере звучания композиций.

При рассмотрении музыкальных инструментов западным этномузыковедом удобно использовать систему Хорнбостеля-Закса, однако внутри индонезийской культуры выработалась собственная система, позволяющая выделить внутри гамелана несколько групп инструментов, которые систематизируются в соответствии с выполняемыми ими функциями в области организации музыкальной ткани. Всего же выделяется три группы:

- 1) инструменты, организующие мелодику;
- 2) инструменты, организующие метроритмическую канву исполнения;
- 3) инструменты, маркирующие структуру композиции.

Независимо от региона страны в каждом гамелане присутствуют инструменты, выполняющие все три функции. Тем не менее следует отметить, что в музыкальной практике индонезийских островов используются инструменты, схожие (или даже аналогичные) по конструкции, но различающиеся по названию. В отдельных областях наблюдается тенденция к формированию особых гамеланных наборов, при этом те или иные инструменты в ансамбле могут быть не представлены.

Музыкальные инструменты, организующие мелодику, также подразделяются на несколько подгрупп, что обусловлено многообразием и полифоничностью мелодических линий внутри композиции. Отличающиеся низким звучанием клавишные металлофоны (*сарон, демунг, слентхем*) исполняют *балунган* – начальную ладомелодическую формулу, «скелет и абстракцию мелодии» [5, с. 13]. В связи с цикличностью восприятия музыкального времени в индонезийской культуре балунган в неизменном виде многократно повторяется вплоть до завершения композиции. За счет габаритных и конструктивных различий между *сароном, демунгом* и *слентхемом* балунган звучит в различных регистрах и обогащается темброво. Функция металлофонов с высоким регистром звучания (*бонанг, бонанг панерус, пекинг*) состоит в вариативной разработке мелодии балунгана – мелодическом колорировании и насыщении музыкальной ткани синкопированными ритмами. В основе методов работы с мелодией традиционно лежит принцип дробления тонов *балунгана*, при этом общие мелодические контуры остаются ясно различимыми.

Однако основную роль в развитии мелодической ткани играют вокал (если исполнение подразумевает участие вокалиста) и такие инструменты, как *сулинг, ребаб, челемпунг, гамбанг, гендер барунг* и *гендер панерус*. В силу конструктивных особенностей и значительного по объему диапазона они способны продуцировать более развитые и гибкие мелодические линии, сами же принципы развития мелодики настолько многообразны и многочисленны, что контуры *балунгана* порой становятся едва различимыми, если не теряются полностью в кружеве пассажей и украшений. Примечательно, что только исполнители на данных инструментах могут позволить себе импровизировать.

Функция организации метроритма в гамеланах принадлежит барабанам – *кендангам*. Именно исполнитель на *кенданге* регулирует темп исполнения; кроме того, при помощи определенных ритмических паттернов он сигнализирует другим музыкантам о переходе к следующему разделу пьесы (в случае если форма композиции включает в себя несколько разделов) или к *сувук* – завершающей части музыкальной композиции. Для *сувука* характерно однократное воспроизведение *балунгана* с постепенным замедлением темпа; ритм *кенданга* при этом значительно трансформируется, что не может остаться незамеченным другими исполнителями. По сути, именно исполнителя на *кенданге* можно назвать невидимым «дирижером» гамелана.

Структуру композиции организуют такие инструменты, как *гонг*, *кемпул*⁸, *кенонг* и *кетук*. При завершении каждого проведения *балунгана* его финальный тон маркируется звучанием крупнейшего гонга в составе гамелана. Данный отрезок мелодического построения в искусстве Индонезии обозначается особым термином – *гонган*. Функция *кенонга* состоит «в разделении гонгана на фразы среднего размера – кенонган» [3, с. 326]; на более лаконичные фразы *кенонган* дробится за счет инструмента *кетук*. Задача исполнителя на *кемпуле* состоит в акцентировке определенных тонов *балунгана*.

Гамеланы различных регионов страны значительно отличаются друг от друга и по наборам инструментов, входящих в их состав. В качестве обладающих более сбалансированным звучанием можно охарактеризовать ансамбли Центральной Явы. Именно на территории данного региона столетиями располагались крупнейшие индонезийские империи, являвшиеся политическими и культурными центрами архипелага, что обусловило масштабность гамеланов, призванных своим величием отражать могущество правителя и его власти. В то же время музыкальная эстетика данного региона не предполагает форсированного звучания идиофонов; благодаря этому достигается акустический баланс, позволяющий сделать «слышимыми» тихо звучащие инструменты (*гамбанг*, *челемпунг*). Для музыки Центральной Явы свойственна аристократичная сдержанность темпов, ровность и статичность динамики. Общий характер звучания гамеланов Центральной Явы медитативный, размеренный, величественный; как отмечают сами музыканты, для региона «медленные темпы более традиционны» [6, с. 64].

За счет удаленности от культурных центров гамеланы Западной Явы значительно скромнее по количеству входящих в их состав инструментов. При этом малочисленность металлофонов обусловила особый акцент на тихо звучащие инструменты: ксилофон *гамбанг*, цитра *качати*⁹, а также флейта *сулинг* и лютя *ребаб* становятся неотъемлемыми составляющими ансамблей данного региона. Сами же музыкальные композиции – подвижные, энергичные и яркие; носители культуры полагают, что стиль их музицирования лишен аристократичности, свойственной звучанию гамеланов Центральной Явы¹⁰.

В то же время современное балийское музыкальное творчество отличает как особый инструментарий, так и присущая лишь ему эстетика музицирования; характер композиций – энергичный, демонически неистовый, яркий и оглушающий. Исполняются пьесы в максимально быстром темпе, что исключает возможность импровизирования для музыкантов; каждое их движение должно быть идеально слаженным. Ударяются металлофоны с отчаянным неистовством, что делает невозможным присутствие в ансамбле тихо звучащих инструментов. Особую блистательность и ритмическое богатство придает композициям использование многочисленных металлических тарелочек *ченг-ченг*.

Таким образом, многочисленные факторы обусловили широкое многообразие индонезийских музыкальных инструментов: это и территориальная дробность государства,

⁸ Кемпул – это набор гонгов, подвешенных на специальной деревянной подставке.

⁹ Качапи – индонезийская цитра, число струн которой варьируется от 15 до 20 в зависимости от размера инструмента; используется как в гамеланном музицировании, так и для сопровождения вокальной музыки Сунды.

¹⁰ Из беседы с преподавателем Индонезийского института искусств в г. Джокьякарте Аноном Сунеко 20 ноября 2017 года.

и степень удаленности регионов от культурных центров, и особые эстетические воззрения, культивирующиеся на местном уровне. Само же разнообразие музыкальных инструментов столь велико, что на полное их освещение не претендует ни одна из ныне существующих научных работ.

Богатство инструментария стран Востока, несомненно, обуславливает потребность в классификации, которая может осуществляться по различным системам. Рассмотрение традиции государств Южной и Юго-Восточной Азии, конечно, возможно с позиций западной музыкальной теории, однако лишь обращение к автохтонной классификации может способствовать более полному пониманию инотрадиций. При сравнении Индии и Индонезии невозможно не обратить внимание на многочисленные родственные тенденции и явления, присутствующие в их культурах. В то же время некоторые аспекты искусства (и в их числе принципы классификации музыкальных инструментов) демонстрируют, что при опоре на общие цивилизационные константы культуры данных стран все-таки развивались по собственному вектору, что привело к формированию двух уникальных музыкальных традиций.

Список литературы

1. Алпатова А. Архаика в мировой музыкальной культуре / отв. ред. Н. В. Кузнецова. – М.: Экон-Информ, 2009. – 204 с.
2. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – М.: Композитор, 2010. – 576 с.
3. Brinner B. Knowing Music, Making Music: Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction. – Chicago: The University of Chicago Press, 1995. – 363 p.
4. Eiseman F. Bali: Sekala & Niskala. Essays on Religion, Ritual, and Art. – Singapore: TUTTLE Publishing, 1990. – 376 p.
5. Sumarsam. Introduction to Javanese Gamelan. – Middletown: The Wesleyan University Press, 2013. – 28 p.
6. Sutton R. Anderson. Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 291 p.

List of references

1. Alpatova A. Arhaika v mirovoj muzykal'noj kul'ture / отв. red. N. V. Kuznecova. – М.: Экон-Информ, 2009. – 204 с.
2. Kartashova T. Up-shastriya kak obshchee zvukovoe prostranstvo muzykal'noj kul'tury Severnoj i Yuzhnoj Indii. – М.: Композитор, 2010. – 576 с.
3. Brinner B. Knowing Music, Making Music: Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction. – Chicago: The University of Chicago Press, 1995. – 363 p.
4. Eiseman F. Bali: Sekala & Niskala. Essays on Religion, Ritual, and Art. – Singapore: TUTTLE Publishing, 1990. – 376 p.
5. Sumarsam. Introduction to Javanese Gamelan. – Middletown: The Wesleyan University Press, 2013. – 28 p.
6. Sutton R. Anderson. Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 291 p.

КЛАВИШНО-ДУХОВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ (ГАРМОНЬ, БАЯН, АККОРДЕОН) В КУЛЬТУРЕ РОССИИ

А. М. Никитин

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

В статье раскрывается значение народных инструментов в культурной жизни русского народа. На основе приведенных исторических фактов дается анализ социальной значимости гармони, баяна и аккордеона, делается вывод о важности сохранения духовных ценностей и традиций.

Ключевые слова: культурные ценности, традиции, народные музыкальные инструменты, баян, гармонь, аккордеон, цифровой баян, электронные инструменты.

KEYBOARD AND WIND MUSICAL INSTRUMENTS (HARMON', BAYAN, ACCORDION) IN RUSSIAN CULTURE

A. M. Nikitin

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article reveals the importance of folk instruments in the cultural life of the Russian people. The author analyses the social significance of harmon', bayan and accordion based on historical facts, and concludes that it is important to preserve spiritual values and traditions.

Keywords: cultural values, traditions, folk musical instruments, harmon', bayan, accordion, digital bayan, electronic instruments.

Музыкальный инструмент является неотъемлемой частью культурного наследия. Для современного общества очень важно воссоздание и сохранение национальных культурных ценностей. Сегодня этот вопрос наиболее актуален, так как повсеместно идет процесс глобализации, утраты национальных культур, национальных традиций, что приводит к их нивелированию, насаждению чуждых российскому менталитету культурных ценностей.

Чтобы лучше понять социальную значимость традиционных музыкальных инструментов, в том числе баяна, аккордеона, гармоники, обратимся к истории. Далекими прототипами клавишно-духовых инструментов можно считать национальные китайские, японские и лаосские музыкальные инструменты, в частности, сохранившуюся до наших дней китайскую губную гармошку – шэн, которая имеет схожий с современными инструментами принцип подачи звука [1, с. 95]. В начале XIX века берлинским мастером Фридрихом Бушманом была впервые изготовлена губная гармоника, к которой впоследствии он присоединил устройство, напоминающее кузнечный мех. И уже к середине XIX века производство губных и ручных гармоник в Европе, а вскоре и в России получило довольно широкое распространение. Гармоника становится поистине народным инструментом. Этому поспособствовала относительная дешевизна, прочность инструмента, его мобильность, легкость игры и быстрота обучения.

Многогранность звучания русской гармони всегда привлекала внимание мастеров, которые вносили правки в конструкцию инструмента, совершенствуя его и развивая богат-

ство звука. Музыкальный инструмент постоянно изменялся, улучшалось качество его звучания, расширялся диапазон звуков. Первые гармони являются прямыми предшественниками баяна. Главная особенность гармони заключается в том, что она настроена по диатонике и может играть только в одной мажорной или минорной тональности. Этого было вполне достаточно для организации народных гуляний, свадеб и прочих развлечений [3].

В 1870-х годах русскими мастерами были сконструированы первые двухрядные гармоники. Так музыкантом из города Тулы Николаем Ивановичем Белобородовым была создана первая хроматическая гармоника, которая считается предшественником баяна, а первые сведения о заводском производстве баянов датируются 1907 годом. Еще один вариант гармони – аккордеон – хоть разрабатывался и получил распространение больше всего в Европе, но первым образцом его был вариант русской гармоники из города Ельца – так называемая «роялька» [4, с. 40].

Уже в начале XX века, благодаря своей доступности в освоении, большим художественным возможностям, гармоники становятся средством внедрения музыкальной культуры в массы, значительно расширяется социальная среда любителей гармони. Можно сказать, что в течение долгого времени продолжалось совершенствование баяна и аккордеона, чему во многом способствовало массовое использование этих музыкальных инструментов. Все это позволяет воплощать многогранный спектр образных замыслов композиторов и убедительно переводить в музыкальный материал для баяна и аккордеона большое количество высокохудожественных произведений классической и современной музыки.

Несмотря на наличие проблем в области популяризации народных инструментов, таких как баян, гармонь и аккордеон, сегодня уже можно говорить о создании новой страницы в истории развития исполнительства на этих, традиционных для России, инструментах. Довольно ощутимы успехи в конструктивном совершенствовании музыкальных инструментов, в которых звук создается с помощью электронного генератора и усилителя.

Электронный баян, современный музыкальный инструмент, появился не так давно, но уже приобрел огромное количество поклонников. И это неудивительно, он поражает красотой звучания, сочетая в себе возможности традиционного инструмента с применением новых цифровых технологий. Первые эксперименты по созданию электронных баянов и аккордеонов относятся к концу 1950-х годов, а с появлением рок-групп и электронных гитар популярность традиционных баянов и аккордеонов во всем мире резко упала, их производители были вынуждены осваивать новые направления.

В СССР массовое производство электронных баянов и аккордеонов было налажено на нескольких предприятиях. Это были и синтезаторы, и MIDI-клавиатуры с внешним звуковым модулем, и комбинированные инструменты, они могли иметь пятирядную правую клавиатуру и встроенный громкоговоритель, умели имитировать работу меха: «Артон», «Орион», «Топаз», «Полтава», «Эстрадин». Современное поколение электронных инструментов использует цифровые технологии обработки звука и MIDI-интерфейс. Цифровой баян представляет собой сложное устройство, включающее в себя все самые известные типы баянов и аккордеонов в совокупности с высокопрофессиональным процессором эффектов, что позволяет раскрыть уникальные особенности этого инструмента [5, с. 73].

В настоящее время крупнейшим производителем электронных баянов и аккордеонов стала японская компания Roland, которую можно назвать гигантом электронной индустрии. Современные цифровые баяны являются полноценными концертно-академическими электронными инструментами, вместе с тем они востребованы в поп-музыке, что особенно ак-

туально для молодого поколения, которое, в конечном счете, является носителем культуры своего народа, а, значит, и его традиций исполнительства, в том числе и на баяне и аккордеоне.

Таким образом, пройдя долгий путь от простейшей губной гармошки до современного цифрового инструмента с огромными возможностями, продолжающего развиваться эстетически, конструктивно, акустически, гармонь, баян, аккордеон остаются народными инструментами, которые играют важную роль в массовом музыкальном искусстве. Сохранение, развитие и популяризация инструментального исполнительства, как неотъемлемой части русской традиционной музыкальной культуры, является в настоящее время одной из актуальных проблем современного общества. Творческая деятельность многих представителей инструментального исполнительства на народных инструментах, таких как баян и гармонь, направлена на решение этой проблемы. Среди наиболее известных представителей народно-инструментального искусства в Кузбассе следует назвать А. В. Соловьева, Б. М. Маркина, А. Г. Лопатина, В. А. Крайнева, А. М. Никитина и др. Каждый из них внес весомый вклад в развитие музыкальной культуры Кемеровской области.

Так, например, заслуженный работник культуры России Б. М. Маркин имеет за плечами большой педагогический опыт, к тому же он великолепный руководитель, талантливый артист, композитор и аранжировщик. Еще учась в консерватории, музыкант с большим вкусом делал тонкие и изящные обработки скрипичных и фортепьянных пьес классиков для баяна и ансамблей баянов, писал пьесы и делал обработки народных песен для «хромки», которые всегда будут популярны в народе. Пьесы в обработке Б. М. Маркина разнообразны по характеру, темпу, ритму, выполнены на хорошем профессиональном уровне, его сборники пользуются большим успехом не только у его воспитанников, но и у профессиональных исполнителей на баяне и гармонии, помогают решить проблемы репертуара.

Сегодня сохранение или ослабление интереса населения России к народному музыкальному исполнительству – один из наиболее точных показателей состояния жизненных сил, потенциала духовно-культурной сферы общества и государства, каждого человека [2, с. 28]. Клавишно-духовые инструменты – гармонь, баян и аккордеон – занимают особое место в художественной, духовной и нравственной жизни россиян. Именно поэтому никакое возрождение, развитие общества невозможно без внимательного и бережного отношения к народному музыкальному творчеству, без создания благоприятных условий для приобщения молодого поколения к народной музыке.

Список литературы

1. Дудина А. В. Социальная роль народности гармоники в России (гармошка, баян, аккордеон) // Теоретические и прикладные аспекты современной науки: сб. науч. тр. – Белгород, 2015. – Ч. 4. – С. 93–96.
2. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
3. История создания баяна [Электронный ресурс] // Звуки.Ру: сайт. – Электрон. дан. – [Б. м.], 2002–2020. – URL: <https://www.zvuki.ru/R/P/21631/>. – Загл. с экрана.
4. Мищенко Л. А. Баян как феномен музыкальной культуры в отражении социальной действительности // Наука. Искусство. Культура. – 2015. – № 3(7). – С. 40–47.
5. Петрова Н. Н. Цифровой баян/аккордеон в современном учебном процессе / Н. Н. Петрова, Ю. Л. Артамонова // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 1(62). – С. 173–174.

List of references

1. Dudina A. V. Social'naya rol' narodnosti garmoniki v Rossii (garmoshka, bayan, akkordeon) // Teoreticheskie i prikladnye aspekty sovremennoj nauki: sb. nauch. tr. – Belgorod, 2015. – Ch. 4. – S. 93–96.
2. Imhanickij M. I. Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva: ucheb. posobie. – M.: RAM im. Gnesinyh, 2006. – 520 s.
3. Istoriya sozdaniya bayana [Elektronnyj resurs] // Zvuki.ru: sajt. – Elektron. dan. – [B. m.], 2002–2020. – URL: <https://www.zvuki.ru/R/P/21631/>. – Zagl. s ekrana.
4. Mishchenko L. A. Bayan kak fenomen muzykal'noj kul'tury v otrazhenii social'noj dejstvitel'nosti // Nauka. Iskusstvo. Kul'tura. – 2015. – № 3(7). – S. 40–47.
5. Petrova N. N. Cifrovoj bayan/akkordeon v sovremennom uchebnom processe / N. N. Petrova, Yu. L. Artamonova // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. – 2017. – № 1(62). – S. 173–174.

СТАНОВЛЕНИЕ ЯКУТСКОЙ ЭСТРАДЫ (1960–1970-е ГОДЫ)

В. П. Индигирский

*ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств»,
г. Якутск*

Статья посвящена истории развития жанров эстрады в Республике Саха – Якутия в 60–70-е годы XX века. Рассматриваются истоки зарождения якутской эстрады в советское время, обосновываются ее формирование и связь с национальным искусством. Особое внимание уделяется деятельности концертно-эстрадного бюро (КЭБ) Якутии. Характеризуется деятельность известных эстрадных коллективов того времени, а также знаменитых артистов (певцов, музыкантов, мелодистов, танцовщиков и т. д.)

Ключевые слова: эстрада, КЭБ, артисты, якутская эстрада, «Якутская эстрада – 1972», «Чороон».

ESTABLISHING THE YAKUT POP (1960-1970)

V. P. Indigirskiy

Arctic State Institute of Culture and Arts, Yakutsk

The article studies the history development of pop genres in the Republic of Sakha – Yakutia in the 60-70s of the XXth century. The author considers the origins of the Yakut pop music in the Soviet period, justifies its formation and connection with the national art. Moreover, the author pays special attention to the activity of the Concert and Pop Bureau (CPB) of Yakutia. In addition, the author characterizes the activity of famous pop groups of that time, as well as famous actors (singers, musicians, melodists, dancers, etc.).

Keywords: pop, Concert and Pop Bureau (CPB), artists, Yakut Pop, «Yakut Pop - 1972», «Choroon».

Истоки зарождения и развития эстрадно-музыкального искусства Якутии до сих пор еще не исследованы должным образом. Зарождение якутской музыки, без сомнения, вышло из традиций народных праздников и обрядов, в первую очередь, ысыаха. Как справедливо

отмечает мэтр якутской эстрады и общественный деятель Ю. Платонов, «...именно празднику Ысыах народ обязан и благодарен за сохранение, развитие и трансляцию через многие века певческого, танцевального и стихотворного искусства. Ысыах зародился благодаря обряду поклонения перед всевышними божествами, который сопровождался народными песнопениями (алгыс, тойук), танцами (осуохай) и жертвоприношениями при стечении массы людей...» [7, с. 12].

С ним солидарны и другие исследователи музыкальной культуры народа Саха. Так, Г. Г. Алексеева отмечала значимость тюсюлгэ (поляна) для поиска народных талантов якутов, ведь там исполнялись и тойук (горловое пение), и осуохай (якутский танец), и различные обрядовые народные песни, и ритуальные действия [2, с. 19]. Народ Саха очень ценил своих исполнителей и сразу выделял талантливых и самобытных певцов – впоследствии именно они стали лицом якутской советской эстрады.

Таким образом, исключительно фольклорное творчество выступало фундаментом профессионального искусства народа Саха. Изначально эстрадное творчество позиционировало себя как исконное народное творчество, а сегодня оно выступает в качестве развлекательного искусства, испытывающего явное влияние глобализации. В связи с этим в эстраде сформирована достаточно серьезная задача по восстановлению истинного эстрадного творчества в разных жанрах, с тем чтобы в перспективе развивать этот вид искусства.

Зарождение якутской эстрадной музыки началось в конце 30-х годов XX века, когда в Советском Союзе правительство разрешило так называемых балаганных артистов. Их происхождение связывают с введением в стране специализированных гастрольных бригад, оплачиваемых, согласно внедренной тогда марочной системе оплаты труда, по разовой ставке. В областных и районных центрах стали возникать профессиональные концертные организации, целью которых было проведение эстрадных мероприятий в данном регионе с выездами в населенные пункты. Именно тогда в Якутской АССР было создано первое концертно-эстрадное бюро (КЭБ) при музыкально-драматическом театре имени П. А. Ойунского, возглавляемое известным якутским общественным и культурным деятелем В. И. Студенцовым, мужем знаменитой якутской пианистки П. К. Розинской [8, с. 14].

Как правило, концертно-эстрадное бюро осуществляло свою работу с артистами, которые приезжали в республику. После того, как подписывался контракт на какой-либо конкретный срок, артисты начинали ездить в гастрольные туры в улусы и наслега Якутии. Из года в год наблюдались изменения в системе функционирования концертно-эстрадного бюро. В результате к сотрудничеству начали приглашать музыкантов и исполнителей регионального значения. Благодаря этому население познакомилось с большим числом артистов драмы и оперы, которые выступали с концертами как эстрадные артисты. Примерно с конца 1950-х годов в трудовую деятельность в концертно-эстрадном бюро начали вовлекать выпускников музыкальных училищ и людей, обладающих талантом и творческими способностями. Можно сделать вывод, что эти люди создали неповторимую атмосферу якутской эстрадной жизни в 60–70-е годы XX века, отразив в репертуаре исполняемых ими произведений неповторимую якутскую самобытность, особый народный колорит исполнения номеров, продолжив таким образом развитие певческо-танцевального искусства народа Саха.

Расцвет концертно-эстрадной деятельности КЭБ Якутской АССР начался в 60-е годы XX века, когда сформировалась целая плеяда талантливых, незаурядных артистов, мас-

теров песни, разговорного жанра. Среди них такие известные в то время широкому кругу зрителей артисты, как:

- конферансье М. А. Решетников, артист комедии и драмы, известный декламатор и ведущий;
- певец Х. М. Максимов – артист комедии и драмы, баянист и композитор;
- певец Л. М. Попов – известный солист оперы и декламатор;
- певец Н. Н. Баскаров, артист разговорного жанра, исполнитель современных советских песен;
- баянист И. П. Дураев, музыкант, аккомпаниатор;
- автор песен О. П. Иванова, самобытная исполнительница, заслуженный работник культуры РФ и Республики Саха (Якутия);
- артист балета П. В. Яковлев, популярный эстрадный артист, танцор;
- артист балета Д. М. Неустров, первый эстрадный танцор, выпускник ВТМЭИ в Москве.

Одним из основателей якутской эстрадной культуры во второй половине XX века является Василий Афанасьевич Босиков, заслуженный работник культуры Российской Федерации и Республики Саха (Якутия). Официальной же датой создания профессиональной эстрады в Якутии можно считать 1968 год, когда статус профессиональных артистов эстрады получили Юрий Егорович Платонов и Наталья Спиридоновна Трапезникова. В 1969 году выпускники Всероссийской творческой мастерской эстрадного искусства им. Л. С. Маслюкова (ВТМЭИ) Ю. Е. Платонов и Н. С. Трапезникова были удостоены официальных аттестационных удостоверений Минкультуры СССР. Данный документ гласил, что артисты имеют специализацию вокалиста-солиста эстрады [6, с. 2].

В 1970 году Юрий Платонов, которого поддержал якутский обком партии и дирекция Государственного объединения «Якуттеатр», выдвинул предложение о проведении первого набора на учебу во Всероссийскую творческую мастерскую эстрадного искусства из числа талантливой якутской молодежи. Путем большого конкурса было отобрано 15 человек, которым в дальнейшем суждено было стать корифеями якутской профессиональной эстрады. Наиболее известными артистами среди выпускников ВТМЭИ стали:

- С. В. Расторгуев (артист оригинального жанра) и М. П. Колесова (исполнительница народных песен), ставшие впоследствии зачинателями и основателями якутского Государственного цирка;
- Ф. Д. Колосов (фокусник, манипулятор, силач, йог);
- Н. В. Шестакова-Кирюшкина (артистка оригинального жанра, пантомима);
- В. И. Заболоцкий, известный певец, композитор и мелодист, народный артист РС (Я) и др. [8, с. 36].

В 1972 году состоялся первый выпуск когорты якутских артистов из ВТМЭИ – впоследствии их назвали «Якутская эстрада – 72». Такое название предложил патриарх якутской эстрадной культуры, генеральный директор государственного объединения «Якуттеатр» В. А. Босиков, и его быстро подхватили деятели культуры и простые зрители. Вот полный состав «Якутской эстрады 1972 года»:

1) вокальные исполнители: Марфа Петровна Колесова, Владимир Ильич Заболоцкий, Евдокия Васильевна Игнатьева (Ларионова), Татьяна Семеновна Канаева, Елизавета Петровна Романова; вокальный исполнитель, баянист Герман Николаевич Сотников; музыкальный и вокальный исполнитель Сергей Давидчук;

2) артисты разговорного жанра Агафий Иванович Федоров, Татьяна Михайловна Попова;

3) артист в жанре жонглирования и пантомимы Сергей Васильевич Расторгуев; артистка в жанре пантомимы и танца Наталья Васильевна Шестакова (в девичестве Кирюшкина);

4) Федор Дмитриевич Колосов – артист иллюзорного жанра;

5) артист в направлении «Эстрадные танцы» Николай Николаевич Турантаев; артистка в направлении «Танцы Востока» Ксения Васильевна Абрамова; артистка в направлении «Спортивные танцы» Ариана Семеновна Аргунова.

Программные выступления коллектива «Якутская эстрада – 72» отличались разнообразием, были многогранными с точки зрения жанров и стилей исполнения: вокальные и танцевальные номера были наполнены музыкой, в них ощущалось якутское фольклорное творчество. Пожалуй, одним из наиболее значимых открытий в то время стало имя певицы Марфы Колесовой. Ее невозможно было с кем-либо перепутать, поскольку она была чрезвычайно обаятельной, красивой, с гладко причесанными чернявыми волосами. Марфа Колесова обладала собственным репертуаром, уникальной манерой исполнения песенных произведений. В момент исполнения ею песен чувствовалось, как оживают истинные исконно-народные интонации и ритмы речи якутского народа. О ней стали говорить как об уникальной певице, представляющей песенное творчество якутского народа [8, с. 36]. Выразительным и ярким явлением эстрады запомнился вокально-песенный дуэт Е. Игнатьевой и Е. Романовой. Их совместное творчество было представлено песенными произведениями композиторов СССР и мелодистов Якутии. Однако лучше всего им давалось исполнение лирических, нежных и напевных, якутских фольклорных песен.

Очень увлекательными и интересными были для публики номера, связанные с искусством танца. К. Абрамова, помимо хореографической композиции «Солнце», смогла продемонстрировать пластичный и зрелищный «Арабский танец». Она прекрасно ощущала музыку, а ее танцевальные композиции вызывали восторг публики благодаря яркости и легкости. Также можно отметить тонкость и трогательность исполнительского искусства хореографического дуэта Н. Шестаковой и А. Аргуновой. В танце они двигались очень выразительно, точно, синхронно и в такт ритму. Публика могла мгновенно определить, как олененок пьет воду, как он по-детски резво играет и скачет, или как опрокидывает ветвистые рога назад взрослый олень. Эта танцевальная пантомима, которая была создана по материалам фольклорного творчества, обладала несравненными художественными качествами, дарила зрителям добрые, положительные эмоции.

Отметим творчество известной артистки А. Аргуновой. Ее танцевальные движения отличались гибкостью, были наполнены эмоциями, а ее концертный номер «Родной край» впоследствии стал оригинальной поэмой, воспевающей якутскую природу. В хореографической композиции «Спортивный танец» артистке удалось продемонстрировать «искусство фехтования», «бег на лыжах», «плавание», что, безусловно, заряжало зал. Танец «Казачок», исполненный тремя танцовщицами – А. Аргуновой, К. Абрамовой и Н. Шестаковой, – создавал на сцене буйство народного веселья, энергии и жизнелюбия.

Приводили в восторг публику и артисты оригинального жанра. Уже известные не только в Якутии, но и в стране, часто выступали пластичный жонглер С. Расторгуев, иллюзионист Ф. Колосов. Достаточно успешным был дуэт первого конферансье из Якутии А. Федорова и молодой артистки Т. Поповой. Одним из ярких, красочных и незабываемых выступлений стало яркое выступление коллектива «Якутской эстрады – 72» в Москве на территории ВДНХ, в Зеленом театре. Популярный в то время журнал «Советская эстра-

да и цирк» напечатал рецензию «Золотое солнце в руках». Как писала Е. Владимирова, «...радостно, легко, окрыленно плывет по сцене девушка с золотым солнцем в руках. Постепенно солнце поднимается все выше и выше, его лучи отогревают замерзшую землю. И происходит чудо: мы видим, как пробуждается природа Севера, как прекрасен ее расцвет...» [4, с. 14].

По договоренности между Московским ВТМЭИ и объединением «Якуттеатр» все артисты коллектива «Якутская эстрада – 72» были обязаны провести свои выступления в Башкирии в рамках проведения Дней литературы и искусства Якутской АССР, поэтому к группе присоединились уже маститые артисты – Н. Трапезникова с концертмейстером-баянистом Д. А. Яковлевым, Ю. Е. Платонов с оркестрантами: концертмейстером С. В. Жаровым, бас-гитаристом М. М. Качаловым, стажерами Л. Веселовой, Ю. Веселовым и С. Давидчуком, саксофонистом В. И. Мусихиным и звукооператором А. Г. Коноваловым.

Выступления якутских артистов прошли при полных залах, успехом пользовались все без исключения концертные эстрадные номера артистов «Якутской эстрады – 72» и их старших коллег. Как писала Е. Владимирова, «...якутские артисты делают свои первые шаги на эстраде. Они уже показали свое искусство москвичам, поехали на Декаду якутского искусства в Башкирию. Их творческая жизнь только начинается, и можно надеяться, что будет она интересной и содержательной» [4, с. 24].

В 1972 году в Якутске был создан первый вокально-инструментальный ансамбль «Чороон» во главе с хударком В. Мохначевским. Ансамбль был представлен пятью музыкантами – сам Мохначевский, вокалист и клавишник С. Черниговский, гитарист В. Савин, бас-гитарист В. Макаров и ударник-барабанщик В. Аталев [3, с. 49]. Живший в то время в Чурапчинском районе ЯАССР молодой Володя Мохначевский был заморожен рок-музыкой. «...Впервые я узнал о “битлах” от своего друга Саши Сотникова (он был сыном райвоенкома), с ним мы слушали по ночам “Голос Америки” и другие Западные радиостанции... А первую электрогитару я сделал в интернате с. Кытанах, в мастерской. В журнале “Крокодил” была напечатана фотография “Битлз”, я таскал эту вырезку с собой и, глядя на нее, старался делать такие же гитары, как у них» – вспоминал, уже будучи зрелым и признанным музыкантом, В. Мохначевский (цит. по [8, с. 66]). Увлечение молодого человека увидели в школе, и от желающих поучаствовать в его ансамбле не было отбоя. В репертуаре школьной группы были в основном популярные советские инструментальные композиции, в том числе песня из кинофильма «Сезон любви».

Судьбоносным для молодых людей стала осень 1972 года, когда давний школьный друг Мохначевского Петр Макаров приехал из Якутска и рассказал коллективу, что в дирекции Сахаconcert идет набор артистов и оркестрантов. Ребята, сомневаясь в своем успехе, все же решились ехать и показать свой ансамбль. И – свершилось! Среди более чем 200 самодеятельных артистов ребят заметили и отобрали. С этого времени – со 2 ноября 1972 года – началась уже официальная история профессионального ансамбля «Чороон». Через два месяца, увидев огромный потенциал «Чороон», в него влились еще 17 участников. А еще через несколько месяцев коллектив в составе двадцати двух человек во главе с Владимиром Мохначевским поехал учиться в Москву во Всероссийскую творческую мастерскую эстрадного искусства.

Там с ребятами стал заниматься известный московский композитор В. Куприянов. Как позже говорил Г. Сергучев, еще один лидер группы, «... Куприянов их великолепно подготовил. Поехали люди самодеятельности, а возвратились настоящими профессионалами. Он очень терпеливо, нацеленно с ними занимался, так что его значение в становлении

группы огромное. Через год они вернулись и пригласили меня к себе, им нужно было расширять состав. Это случилось в 1974 году...» (цит. по [5, с. 200]).

В 1974 году вслед за тем, как закончилось обучение во ВТМЭИ, группа «Чороон-1» смогла просуществовать в своем полном составе только один год. Причиной этому послужило то, что музыкантов В. Мохначевского, В. Аталева и певца О. Бубякина призвали на службу в Советскую армию. Так закончилось существование первого в истории республики вокально-инструментального ансамбля «Чороон-1».

Новый виток развития якутской эстрады наступил в 1979 году, когда якутское концертно-эстрадное бюро преобразовалось в Якутскую государственную филармонию (ЯГФ). Руководителем ЯГФ стал артист разговорного жанра, лауреат Всероссийского, дипломант Всесоюзного конкурсов эстрады П. П. Пестряков. После приглашения на должность главного художественного руководителя филармонии известного деятеля культуры Якутской АССР Николая Савельевича Берестова началась кропотливая и серьезная работа. Вскоре в филармонии был создан танцевальный ансамбль, состоящий из выпускников культурно-просветительного училища. Через шесть месяцев работы новоиспеченный коллектив поехал стажироваться в Концертно-эстрадную мастерскую Ленконцерта (Ленинград). Спустя год из выпускников мастерской был сформирован Государственный танцевальный ансамбль, позже названный «Якутия», который состоял из тридцати четырех танцоров [1, с. 38].

В 1980 году на должность директора Якутской государственной филармонии был утвержден Н. И. Максимов, а полномочия худрука возложили на П. П. Пестрякова. В дополнение ко всему начинает формироваться второй состав ВИА «Чороон-2», где ему предстоит стажироваться во ВТМЭИ. Пожалуй, самыми известными выходцами из этого ВИА являются: супружеская пара Екатерина и Алексей Егоровы, Г. Г. Сергучев, В. И. Мохначевский. Всего же коллектив был представлен девятью артистами.

В соответствии с вышеизложенными сведениями, отметим, что началом профессионального эстрадного творчества Якутии выступает фольклорное творчество народа Саха. В настоящее время профессиональное эстрадное искусство, которому исполнилось 50 лет, имеет головную организацию – Государственный театр эстрады Республики Саха (Якутия). Жанры музыкально-эстрадного искусства развивают сегодня артисты таких учреждений культуры, как Государственный цирк, Национальный театр танца, республиканский ТЮЗ. Воспитанники, окончившие ВТМЭИ в разные годы, теперь являются заслуженными и народными артистами республики Саха (Якутия), развивая самобытную вокально-песенную культуру многонационального народа республики, подчиняя свое творчество общим законам красоты и вдохновения.

Список литературы

1. Алексеев А. А. Национальный театр танца РС(Я) имени С. А. Зверева – Кыыл Уола. – СПб.: Композитор, 2015. – 216 с.
2. Алексеева Г. Г. От фольклора до профессиональной музыки: О М. Н. Жиркове. – Якутск, 1994. – 158 с.
3. Борисов Г. Куруутун толору кымыстаннын // Эдэр коммунист. – № 136 (6693). – 12.07. 1972. – 4 с.
4. Владимирова Е. Выпуск группы «Якутская эстрада – 72» // Советская эстрада и цирк. – М., 1972. – 45 с.
5. Павлов Б. Чороон туһунан истинник // Саха ырыата кэм-кэрдийи тэтиминэн. – Якутск, 2012. – 255 с.
6. Платонов Ю. Е. 40 лет якутской эстраде. – Якутск, 2009. – 100 с.

7. Платонов Ю. Е. Певческое искусство народа – лицо нации. – Якутск, 2006. – 92 с.
8. Платонов Ю. Е. Якутская эстрада пером очевидцев. – Якутск, 2016. – 276 с.
9. Филиппов В. В. Якутское эстрадное искусство: этапы и перспективы развития // ФГАОУ ВПО «Северо-Восточный федеральный университет им. М. К. Аммосова». – Якутск, 2014. – 64 с.
10. Якутская эстрада. – Якутск, 2003. – 354 с.

List of references

1. Alekseev A. A. Nacional'nyj teatr tanca RS(YA) imeni S. A. Zvereva – Kyyli Uola. – SPb.: Kompozitor, 2015. – 216 s.
2. Alekseeva G. G. Ot fol'klora do professional'noj muzyki: o M. N. Zhirkove. – Yakutsk, 1994. – 158 s.
3. Borisov G. «Kuruutun toloru kymystannyn» // Eder kommunist. – № 136 (6693). – 12.07. 1972. – 4 s.
4. Vladimirova E. Vypusk gruppy «Yakutskaya estrada – 72» // Sovetskaya estrada i cirk. – M., 1972. – 45 s.
5. Pavlov B. Choroon tuhunan istinnik // Saha yryata kem-kerdii tetiminen. – Yakutsk, 2012. – 255 s.
6. Platonov Y. E. 40 let yakutskoj estrade. – Yakutsk, 2009. – 100 s.
7. Platonov Y. E. Pevchesкое искусство народа – лицо нации. – Якутск, 2006. – 92 с.
8. Platonov Y. E. Yakutskaya estrada perom ochevidcev. – Yakutsk, 2016. – 276 с.
9. Filippov V. V. Yakutskoe estradnoe iskusstvo: etapy i perspektivy razvitiya // FGAOU VPO «Severo-Vostochnyj Federal'nyj universitet im. M. K. Ammosova». – Yakutsk, 2014. – 64 с.
10. Yakutskaya estrada. – Yakutsk, 2003. – 354 с.

ПСИХОЛОГИЯ ЛИДЕРСТВА В ПРОФЕССИИ ДИРИЖЕРА

Е. Н. Пищаева

*ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского», г. Красноярск*

Статья посвящена вопросам личного влияния и лидерства, связанным с профессией дирижера.

Ключевые слова: дирижер, лидер, руководитель, личное влияние, коллектив.

LEADERSHIP PSYCHOLOGY IN THE CONDUCTOR'S PROFESSION

E. N. Pishchaeva

Dmitry Hvorostovski Siberian State Institute of Arts, Krasnoyarsk

The article considers the issues of leadership and personal influence related to the conductor's profession.

Keywords: conductor, leader, manager, personal influence, team.

Молодые музыканты, выбирая профессию дирижера, обычно смутно представляют себе ту степень ответственности, которая грузом ляжет на их плечи в будущем. Поэтому

важно напомнить известную мысль великого дирижера и педагога И. Мусина: «“Дирижирование – дело темное” – этот афоризм Римского-Корсакова как бы разом ретуширует все проблемы профессии дирижера, оставляя за ней некий мистический ореол» [3, с. 5]. Начинающему дирижеру особенно сложно понять, что обучение в классе под рояль и самостоятельная работа с партитурой перед зеркалом не раскрывают всей специфики профессии. В данном случае студенту сложно объективно оценить и точность своего жеста, и силу воздействия на музыкантов, поскольку под сферой его влияния в учебном процессе находятся два профессиональных концертмейстера, с которыми он несколько лет «дышит одним воздухом». Они хорошо знают репертуар и в процессе исполнения учитывают все замечания и рекомендации, адресованные преподавателем студенту. После долгих упорных занятий молодой специалист, идеализируя свои отточенные на протяжении обучения дирижерские навыки, наконец впервые в жизни выходит к хору (оркестру) и обнаруживает, что музыканты не разделяют его восторга от встречи с ним, и вступления у него получаются не вместе, и эффектные *accelerando*, которые были так убедительны в его воображении и перед зеркалом, исполняются неохотно и требуют больших усилий. Потом молодой дирижер сталкивается с совершенно неизвестными ему проблемами организационной деятельности (поиски музыкантов, финансирования, организация концертов, распространение билетов, выплата зарплат). И у начинающего специалиста возникает понимание, что для более слаженных действий в большом коллективе дирижеру требуются совершенно иные средства, к которым его не готовили.

Безусловно, молодым дирижерам на протяжении всех лет обучения твердили о необходимости воспитывать в себе лидерские качества и коммуникативные навыки, готовятся к тому, что лидеров не любят. В данном случае вспоминается и множество баек и анекдотов среди музыкантов про взаимоотношения музыкальных коллективов с дирижерами, большинство из которых имеют шуточный и ироничный подтекст. Но здесь уместно говорить о другом, о том, как, помимо высокой профессиональной компетентности и лидерских задатков, добиться правильного взаимодействия всех членов коллектива и их успешного роста в творческой деятельности. Поэтому в данной статье мы попробуем ответить на такие важные вопросы: что именно делает настоящий мастер, чтобы его подопечные музыканты создавали великолепную и незабываемую музыку, и какими качествами личности он должен обладать?

Для ответа на эти вопросы необходимо, во-первых, определить значение понятия «лидер», а во-вторых, понять, какими качествами личности должен обладать человек, чтобы иметь воздействие на целую группу людей, а также определить: почему одних лидеров музыканты боготворят, а других ненавидят. Напомним, что лидер – это личность, способная вести за собой других; или, с социальной точки зрения, член группы, за которым всеми участниками коллектива признано право решать наиболее значимые вопросы, затрагивающие общий интерес всей группы и определяющие направленность ее деятельности.

Актуальность темы лидерства в наши дни только возрастает, о чем свидетельствует большое количество исследований по этому вопросу. На данный момент существует множество классификаций лидеров. В научной психологической литературе есть определение таких понятий, как «психологическое влияние» и «личное влияние», которые часто оказываются в числе важных навыков дирижера, умеющего не только повлиять, но и подчинить своей воле волю музыкантов-исполнителей. Однако существенное различие в этих понятиях состоит в том, что под психологическим влиянием понимается «процесс и результат изменения одним субъектом поведения, психики другого субъекта» [1, с. 17] или «воздейст-

вие на состояние, мысли, чувства и действия другого человека с помощью исключительно психологических средств, с предоставлением ему права и времени отвечать на это воздействие» [1, с. 11]. В то время как личное влияние рассматривается как «способность действовать на характер другого лица притягивающе или отталкивающе и иметь при этом успех» [1, с. 156]. Также под личным влиянием можно понимать определенный набор личностных качеств человека, его силу (или харизму), способность воздействовать на другого «побуждающим, сдерживающим, успокаивающим либо другим развивающим образом, изменяя при этом не только поведение человека, но и взгляды, мотивы, сознание и даже характер» [1, с. 156].

Итогом и сверхзадачей личного влияния должны стать происходящие перемены в сознании и душе другого человека, а не выгодные изменения в действиях (тогда это проявление психологического влияния). Психологическое влияние проявляется во всех сферах деятельности человека, отвечающее стремлению удовлетворить потребность в безопасности, любви, власти и самоуважении. Проявления же личного влияния связаны с иным порядком. Первичное место занимают высшие, или духовные, потребности человека, заключающиеся в мотивации личностного роста, в потребности служения благородным идеям и другим людям. Следовательно, личное влияние выступает как некий творческий процесс, происходящий внутри человека, стремящегося к саморазвитию, самопознанию и самосовершенствованию.

Примером такого проявления можно назвать деятельность одного из самых ярких и знаменитых дирижеров современности – Теодора Курентзиса. Несмотря на свое греческое происхождение, дирижерское образование он получил у великого русского педагога – профессора Ильи Александровича Мусина. В настоящее время Теодор Курентзис – один из самых востребованных и высокооплачиваемых дирижеров мира (его концертный график расписан на 5 лет вперед), а в его оркестр и хор «Music aeterna» входят выдающиеся музыканты, стекающиеся в его коллектив из разных уголков мира. Своих музыкантов дирижер называет друзьями, несмотря на то, что сами исполнители неоднократно подчеркивают бескомпромиссность решений и взглядов Курентзиса. Однако после интервью с некоторыми музыкантами «Music aeterna» становится понятной значимость личного влияния маэстро, мотивирующего лучших европейских и столичных музыкантов покидать свои яркие столичные и мировые коллективы, учить русский язык и переезжать в русскую провинцию. Нет необходимости доказывать общеизвестный факт, что дирижеру удастся вывести музыку из ежедневной рабочей рутины в область вдохновенного музицирования. Многим известно об устраиваемых в его собственном доме музыкальных приемах, на которые к совместному творчеству он приглашает современных композиторов и выдающихся театральных режиссеров. В подтверждение сказанного приведем один из примеров такого творческого взаимодействия между всеми членами коллектива и зрительской аудиторией.

На одном из концертов в Вене оркестр «Musica aeterna» представил новое сочинение Дмитрия Курляндского «Весна», написанное по заказу знаменитого дирижера специально для оркестра. По задумке произведения оркестранты постепенно переходили со сцены в зрительный зал и, подходя к зрителям, пытались научить их воспроизводить ноту «ре» на своем инструменте. Маэстро продолжал оставаться у дирижерского пульта для руководства оставшимися на сцене музыкантами. Кульминацией сочинения стало одновременное звучание у всех инструментов на fortissimo ноты «ре». Безусловно, зрительный зал после этого взорвался аплодисментами, опьяненный близостью со своими кумирами и выпавшей возможностью не только прикоснуться к их дорогим инструментам, но и поучаствовать

в совместном музицировании. Здесь же подчеркнем, что многие поклонники Курентзиса преодолевают огромные расстояния, чтобы попасть на концерты с его участием. Этот пример доказывает, что личное влияние возможно только в случае добровольного вступления членов группы (или сторонних людей) во взаимоотношения, в которых каждый человек в открытой, ненасильственной форме щедро делится своими знаниями и личным жизненным опытом, а также искренне стремится обогатить свои познания без применения силы или хитрости.

Как мы убедились, личное влияние представляет собой сложный феномен, объясняющий личностную способность отдельного члена группы и его взаимодействие со всеми участниками коллектива, результатом которого может стать проявление на различных уровнях, в зависимости от развитости самосознания человека и его духовности.

Проблема личного влияния пересекается с проблемой лидерства. По мнению Р. Хогана, Г. Керфи и Д. Хогана, лидерство – это убеждение, а не господство [6]; люди, требующие от других полного подчинения только потому, что они обладают властью, не лидеры (хотя именно к такому типу лидерского поведения многие привыкли). Следовательно, мы приходим к пониманию, что лидеру важно обладать необходимыми личностными качествами, способными убедить других людей оставить на время свои собственные интересы и заняться достижением общей цели, которая важна для благосостояния группы. Таким образом, лидерством является способность влиять на других, а значит, любой человек, влияющий на других, может стать лидером, а каждый участник коллектива может иметь в себе скрытый лидерский потенциал.

Обращаясь к распространенному факту, что мужчины от природы более склонны к лидерству и ориентированы на разрешение поставленной задачи, в то время как женщины тяготеют к демократическому стилю и к участию в общей работе, мы обнаруживаем однобокость стереотипного мышления. Подобный миф и в наши дни имеет силу, что в социальных кругах проявляется в распределении мужчин и женщин на определенные должности, влияющие на их служебное продвижение и оценку результатов работы в организации. Часто руководитель придерживается этого стереотипного мышления, и мужчины оказываются в более выигрышном свете, в то время как женщине приходится прилагать больше усилий, и большинство мужчин смотрят на нее как на аутсайдера. Здесь мы отметим и долгое время бытовавший стереотип, что хорошим дирижером может быть только мужчина, что подтверждалось многолетней традицией нахождения у дирижерского пульта исключительно мужской половины человечества. Но в настоящее время уже не редкость встретить женщину на руководящей должности, управляющей музыкальным коллективом (оркестром или хором). В поисках ответа, почему так происходит, мы сталкиваемся с интересным фактом: некоторые качества женщин обеспечивают им преимущество перед мужчинами. Например, в процессе строительства карьеры и своего профессионального роста мужчины оказываются физически и эмоционально более уязвимыми, поскольку они более чувствительны к критике и подвержены стрессу. В этом отношении женщины более стрессоустойчивы от природы, реже болеют и по характеру взаимодействия с окружающим миром более открыты и экспансивны. Многими исследователями доказано, что женский стиль руководства более гибкий и коммуникабельный, потому что в коллективе под руководством женщины, как правило, складываются теплые взаимоотношения. Женщины-лидеры в своих коллективах способны разделять власть с другими, умеют мотивировать подчиненных к поиску новых идей, ненавязчиво вовлекать в общую рутинную работу и подпитывать в них чувство собственной значимости. Руководители-мужчины придерживаются во взаи-

моотношениях с подчиненными большей официальности и, как правило, озабочены субординацией, поэтому увольнение с руководящих постов более распространено среди мужчин, чем среди женщин. Конечно, каждый случай руководства индивидуален и во многом зависит от возрастных, социальных и личностных особенностей лидера.

Важной задачей для дирижера, как для любого лидера, является сплоченность коллектива. Руководить творческим коллективом очень непросто, поскольку каждый участник хора или оркестра прошел огромную профессиональную подготовку и воспитывался как солист. Поэтому музыканты часто болезненно реагируют на замечания и принимают их на свой счет даже там, где это не подразумевалось. И в целом творческие люди часто бывают эмоционально неустойчивы, подвержены перепадам настроения. Для успешной и продуктивной работы необходимо учитывать эти особенности своих подчиненных. С одной стороны, руководитель должен создать дружественную и благоприятную атмосферу, с другой – выдерживать определенную дистанцию во взаимоотношениях.

Сплоченность коллектива подразумевает под собой особенности межличностных отношений в коллективе, единство ценностных ориентиров, единство целей и мотивов в пределах совместной деятельности. Товарищеское взаимодействие во время работы и по ее окончании, сотрудничество и взаимопомощь формируют хороший социально-психологический климат. Признаками сплоченности коллектива являются:

- доверительные и положительные взаимоотношения между всеми членами коллектива;
- демократический стиль руководства коллективом;
- оптимальный уровень психологической совместимости участников коллектива.

В данном контексте необходимо учитывать и базис (общая идея, цели и задачи) единения членов группы, внутренний эмоциональный климат, характер общественных отношений. Сплоченности коллектива также способствует неофициальная организационная структура: неформальные контакты членов группы в рабочем процессе и за его пределами. Поэтому сотрудничество и взаимопомощь внутри коллектива не только формируют более благоприятный эмоциональный климат, но и являются ключом к устранению возникающих разногласий, споров и конфликтов.

Как лидер коллектива дирижер должен стремиться воспитывать в себе такие человеческие качества, как уверенность, напористость, общительность и работоспособность. Он должен быть профессионалом, ориентированным на успех, иметь социальный интеллект, а также (в некоторых случаях) проявлять заботу, демократичность и такт.

В заключение вернемся к мысли о том, что дирижирование – дело «темное». Поэтому разобраться со всеми особенностями и проблемами этой профессии можно только практическим путем. Тот вывод, который автор статьи сделала за годы своей практики, заключается в том, что дирижер должен быть одержим своей работой. Только эта искренняя любовь к своему делу способна удерживать вокруг очень разных талантливых людей и привести коллектив к успеху, на который обязательно должен быть ориентирован дирижер.

Список литературы

1. Казаков В. Г., Кондратьева Л. Л. Психология. – М.: Высшая школа, 1989. – 384 с.
2. Куницына В. Н., Казаринова Н. В., Погольша В. М. Межличностное общение. – СПб.: Питер, 2003. – 544 с.
3. Мусин И. А. О воспитании дирижера. – Л.: Музыка, 1987. – 247 с.

4. StudFiles [Электронный ресурс]. – URL: http://www.psihologia.biz/psihologiya-psihologiya-obschaya_693/pogolsha-nekotoryie-harakteristiki-povedeniya-17252.html. – Загл. с экрана.
5. Психология [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.psihologia.biz/>. – Загл. с экрана.
6. Психология [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.pdf.semanticscholar.org/a7052f29f15cb4c8c637f0dc0dc0b505793b3757d7/pdf>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Kazakov V. G., Kondrat'eva L. L. Psihologiya. – M.: Vysshaya shkola, 1989. – 384 s.
2. Kunicyna V. N., Kazarinova N. V., Pogol'sha V. M. Mezhlchnostnoe obshchenie. – SPb.: Piter, 2003. – 544 s.
3. Musin I. A. O vospitanii dirizhyora. – L.: Muzyka, 1987. – 247 s.
4. StudFiles [Elektronnyj resurs]. – URL: http://www.psihologia.biz/psihologiya-psihologiya-obschaya_693/pogolsha-nekotoryie-harakteristiki-povedeniya-17252.html. – Zagl. s ekrana.
5. Psihologiya [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.psihologia.biz/>. – Zagl. s ekrana.
6. Psihologiya [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.pdf.semanticscholar.org/a7052f29f15cb4c8c637f0dc0dc0b505793b3757d7/pdf>. – Zagl. s ekrana.

ДИРИЖЕРСКИЙ ЖЕСТ КАК ИНТЕГРИРОВАННОЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

М. Д. Бормышева, Н. А. Мицкевич

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

В статье рассматриваются вопросы, раскрывающие сложный процесс передачи внутренних музыкальных представлений дирижера исполнителям с помощью дирижерского жеста как художественно-выразительного средства музыкального искусства.

Ключевые слова: дирижер, жест, художественно-выразительные средства, взаимопроникновение.

CONDUCTOR'S GESTURE AS AN INTEGRATED EXPRESSIVE MEANS OF MUSICAL ART

M. D. Bormysheva, N. A. Mitskevich

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines a difficult process of transferring the conductor's internal musical performances to the performers through the conductor's gesture as an artistic and expressive means of musical art.

Keywords: conductor, gesture, artistic and expressive means, interpenetration.

Каждый вид искусства, постигающий благодаря своей образной специфике те или иные сферы объективной реальности, уже в силу этого обстоятельства обладает только ему присущими закономерностями. В этой связи можно говорить об особом художественном пересоздании мира, свойственном только данному искусству, объективно заложенному в

системе его выразительных средств. Ведь то, что характерно для музыки, отличается от того, что постигается поэзией или живописью. Тем не менее ограниченность в непосредственном отражении, свойственная каждому искусству, в действительности оказывается его многозначностью, постижением сущности. Признаком, отличающим одно искусство от другого и определяющим таким образом специфику каждого искусства, является материал, с помощью которого художник создает свои образы.

За многовековую историю музыкальное искусство сформировало уникальную систему художественно-выразительных средств, которая способна отображать различные стороны как социально-личностных явлений, так и предметного мира, окружающей действительности. Выразительное средство (результативная сторона процесса) – звуковое воплощение технического приема, носитель некоего эмоционально-смыслового содержания, проявляясь через технический прием, предполагает не только его наличие, но и качественность, совершенство выполнения [3, с. 14]. Понятие «художественно-выразительное средство» применимо не только к элементам самой музыки, к составляющим ее акустического звучания (акустические средства), но и к сфере ее сочинения (композитор) и исполнения (инструменталист, вокалист, дирижер).

На протяжении длительного времени система выразительных средств находится в постоянном движении и занимает особое место в деятельности дирижера. Поскольку дирижер, как и любой другой музыкант-исполнитель, должен суметь донести до слушателя идею музыкального произведения, понять, прочувствовать и осознать замысел композитора, раскрыть его различными приемами и доступными средствами. Дирижер говорит на языке жестов: движениями рук, корпуса или головы, а также своей мимикой, которая помогает передать исполнителям характер определенного музыкального образа. Большая часть знаменитых дирижеров сходится во мнении, что жест в своем внешнем проявлении является результатом личностного отношения к произведению [4, с. 113].

Актуальность исследования проблем дирижерского жеста как художественно-выразительного средства музыкального искусства обусловлена потребностью более полного исследования содержания и специфики дирижерского жеста. Взаимодействуя с музыкальным коллективом, дирижер реализует целый ряд задач, которые составляют основу его профессиональной деятельности. Безусловно, главная задача дирижера – создать образную атмосферу исполняемого произведения. И, разумеется, один из чрезвычайно важных элементов, определяющих творческий процесс создания художественной интерпретации, – дирижерский жест. Дирижерский жест – это способ выражения музыки. Художественно-выразительные средства музыкальной ткани непосредственно оказывают эмоциональное воздействие на слушательское восприятие [2, с. 161]. Жестами дирижер может передать почти все эмоции человека. В работе он использует ассоциации, которые совпадают с каким-либо термином, отражающим характер заключенной в музыкальном произведении эмоции, и помогают определить свое отношение к этому исполнителей.

Именно жестом дирижер может показать самые сокровенные, тончайшие нюансы эмоциональных состояний. Жестами можно дополнить, пояснить то, что мало выражено словами, или обрисовать форму, величину предмета. Например, можно указать направление, содержание действия, то есть вместо слов использовать образный жест. Как и речевой язык, язык жестов имеет свои характерные черты. «Каждый дирижер общается с оркестром, применяя для этого мануальные средства, свойственные именно его индивидуальности. Можно сказать, что сами эти средства являются плодом фантазии дирижера, особым специфическим видом творчества» [5, с. 23].

Значение жеста в дирижировании велико, не исключая важности других средств дирижерского аппарата – выражение и движение глаз, мимики и т. д., роль дирижерского жеста огромна. Язык жестов является инструментом для воплощения творческих замыслов дирижера. Он сообщает исполнителям, когда и как исполнять ту или иную деталь сочинения. Особенность деятельности дирижера заключается в том, что он является и руководителем коллектива, и исполнителем. Обе стороны между собой неделимо связаны.

Как руководитель дирижер отвечает за интерпретацию произведения, за целостность звучания, во время исполнения он дает указания, которые предвосхищают выполнение поставленных задач [1, с. 66]. Дирижерский жест выполняет функцию предвосхищения. Здесь дирижер словно находится впереди оркестра, как бы опережая его звучание во времени. Как исполнитель дирижер отвечает за данный момент звучания, соответственно, его жест должен выражать, фиксировать текущее звучание. Этот жест имеет функцию фиксации, так как неотрывен во времени от сиюминутного звучания и по времени совпадает с возникающим звучанием. Еще одно важное свойство дирижерского жеста – его биофункциональность [4, с. 113]. Предвосхищающие движения дирижера показывают вступления, снятия, акценты, изменения темпа, динамику ритма. Они способны изменять музыку. Фиксирующие движения, напротив, закрепляют, сохраняют достигнутый уровень (темп, динамику), поэтому они носят спокойный характер.

Понимать дирижерский жест и в узком, и в специальном значении нужно как отдельное движение руки в дирижерской схеме. Каждая доля такта выражается своим определенным направлением. Из этого следует, что дирижерский жест – это любое движение руки, которое выражает любой прием (например, «снять»), движение руки по схеме, или выразительное положение руки вне схемы. Жест – это единичный взмах руки от одной «точки» до другой. Дирижерский жест – это совокупность движения. Дирижерский жест одновременно конструирует, интонирует, воплощает музыкальную интонацию и образ, эмоционально воздействует, что указывает на его общность с художественно-выразительными средствами музыкального искусства.

Основным компонентом наполнения выразительного дирижерского жеста является познание дирижером художественного смысла, содержания музыкального произведения, зафиксированного в акустических материальных формах. Осознание музыки как сложного художественного образования можно рассмотреть в трех аспектах: интонационном, физико-акустическом и духовно-ценностном. Первый из них делает акцент на чувственную составляющую движений дирижерского жеста. Второй имеет рациональный характер, а третий, в свою очередь, скрепляет достоинства первого и второго, исследуя дирижерский жест с точки зрения синтеза чувственности и рациональности. Также построение музыкального художественного текста невозможно без определенного закона формообразования. «Совершенно очевидно, что в основе столь сложного вида деятельности лежат сложные закономерности и свойства. Понятно также, что все компоненты жестового языка находятся в тесном взаимодействии, дополняют и обогащают друг друга» [4, с. 16].

Каким бы ни был индивидуальный почерк и стиль дирижера, каждый музыкант, посвятивший себя этой деятельности, должен обладать высоким уровнем музыкального мышления. Даже при поверхностном знакомстве с искусством дирижирования становится понятно, что это профессия сложная и многогранная. Дирижер использует как силу музыки, которая влияет на исполнителей во время исполнения, так и выразительность собственных движений. Дирижерский жест выражает личные размышления, образы произведений

искусства, возникающие на основе работы интеллекта дирижера, его культуры, типа характера, развитости волевой и эмоциональной сфер.

Список литературы

1. Бакшаева Е. В. Дирижерский жест как средство создания образа музыкального произведения // Музыкальное и художественное образование: опыт, традиции, инновации. – Чебоксары: ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. – 2016. – С. 65–70.
2. Бочкарева М. А. Основные элементы языка дирижерского жеста в подготовке будущего учителя музыки // Современная наука: проблемы и перспективы: мат-лы Междунар. (заочной) науч.-практ. конф. / под общ. ред. А. И. Вострецова. – Нефтекамск: НИЦ «Мир науки», 2018. – С. 161–165.
3. Варламов Д. И. Артикуляция в дирижировании // Оркестр. – 2013. – № 1–2. – С. 14–16.
4. Каюков В. А. Дирижерская деятельность: условия успеха // Вопросы культурологии. – 2010. – № 5. – С. 113–118.
5. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста. – М.: Музыка, 2007. – 232 с.

List of references

1. Bakshaeva E. V. Dirizherskij zhest kak sredstvo sozdaniya obraza muzykal'nogo proizvedeniya // Muzykal'noe i hudozhestvennoe obrazovanie: opyt, tradicii, innovacii. – Cheboksary: ChGPU im. I. Ya. Yakovleva. – 2016. – S. 65–70.
2. Bochkareva M. A. Osnovnye elementy yazyka dirizherskogo zhesta v podgotovke budushhego uchitelya muzyki // Sovremennaya nauka: problemy i perspektivy: mat-ly Mezhdunar. (zaochnoj) nauch.-prakt. konf. / pod obsh. red. A. I. Vostreczova. – Neftekamsk: NICz «Mir nauki», 2018. – S. 161–165.
3. Varlamov D. I. Artikulyaciya v dirizhirovanii // Orkestr. – 2013. – № 1–2. – S. 14–16.
4. Kayukov V. A. Dirizherskaya deyatel'nost': usloviya uspeha // Voprosy kul'turologii. – 2010. – № 5. – S. 113–118.
5. Musin I. A. Yazyk dirizherskogo zhesta. – M.: Muzyka, 2007. – 232 s.

К ВОПРОСУ ПРОПАГАНДЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ ТВОРЧЕСКИМИ КОЛЛЕКТИВАМИ КЕМЕРОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ФИЛАРМОНИИ

Т. И. Мороз

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

А. С. Мороз

*ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»,
Москва*

Данная статья посвящена рассмотрению вопросов формирования на современном этапе репертуарной политики концертной организации удаленного от центра региона. Отмечается, что концертной организации необходимо способствовать развитию слушатель-

ских потребностей в современной академической музыке и ее практическому освоению путем включения в процесс развития современного музыкального искусства.

Ключевые слова: современная академическая музыка, классическое музыкальное наследие, репертуар творческого коллектива, концертная организация, музыкально-просветительская деятельность.

PROMOTING MODERN MUSIC BY CREATIVE GROUPS OF THE KEMEROVO STATE PHILHARMONIC SOCIETY

T. I. Moroz

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

A. S. Moroz

P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow

This article considers the issues of forming repertoire policy of concert organization in the region nowadays. The authors note that the concert organization should promote the development needs of listeners in modern academic music and its practical development, and involving into the process of developing modern musical art.

Keywords: modern academic music, classical musical heritage, repertoire of creative collective team, concert organization, musical and educational activity.

Кемеровская государственная областная филармония им. Б. Т. Штоколова, являясь главным субъектом концертной деятельности в регионе, уже многие годы проводит работу по организации, созданию и публичному исполнению концертных программ кузбасскими коллективами, привлекая ведущих музыкантов нашей страны и зарубежья. В современной социокультурной ситуации творческие коллективы филармонии во многом являются основой для формирования репертуарной политики. Вместе с тем существует своя концепция, миссия концертной организации, согласно которой в основном определяется и репертуарная политика. При этом гастроли приезжих коллективов и музыкантов-солистов привносят лишь незначительные новшества в указанную стратегию создания и процесс представления музыкального продукта.

Одним из ведущих направлений в деятельности ГАУК КО «Кемеровская государственная областная филармония им. Б. Т. Штоколова» выступает музыкально-просветительское, нацеленное на формирование и развитие общественных потребностей в академическом музыкальном искусстве. С первых лет своего существования филармония выполняла деятельность по созданию и реализации программ музыкального просвещения, в том числе детей и молодежи. Еще в 1950-е годы учреждение подхватило существующую в ряде филармоний практику проведения абонементных музыкально-просветительских концертов, разработанных сначала для школьников, а затем и для широких слушательских кругов. Помимо абонементных концертов, планомерная и систематическая работа лектория охватывала коллективы промышленных предприятий и образовательных учреждений на всей территории области, что во многом способствовало росту популярности русской и западноевропейской музыки, формированию устойчивой потребности в приобщении к данному пласту музыкальной культуры. Данный процесс по приобщению жителей города и области к лучшим образцам мировой музыкальной культуры осуществлялся, прежде всего, с опорой на классические образцы музыкального искусства.

Сегодня творческая программа концертной организации также определяется художественной ориентацией на классический репертуар, а также ориентируется на создание инновационных и авангардных программ, связанных с творческим экспериментом. Этим фактором обусловлена разработка новых программ и проектов, представляющих интерес для потенциальных слушателей.

В программах концертов ведущих коллективов филармонии – Губернаторского симфонического оркестра (художественный руководитель, главный дирижер Тао Линь), Губернаторского камерного хора (художественный руководитель – заслуженный деятель искусств России, профессор О. Шабалина, хормейстер – М. Казанин), Оркестра русских народных инструментов (художественный руководитель и главный дирижер – И. Новиков), а также Губернаторского духового оркестра (художественный руководитель и главный дирижер – А. Кашеваров), ансамбля скрипачей «Созвучие» (художественный руководитель – Н. Клименко), струнного квартета «Элегия» (художественный руководитель – С. Саган), инструментального дуэта «Alla Breve», а также солистов филармонии представлена музыка разных жанров и направлений отечественных и зарубежных композиторов, составляющая золотой фонд мировой классики.

Вместе с тем следует отметить, что ничтожно мала доля включения в концертные программы жанров современной академической музыки. Практически посетители не могут услышать образцы музыки авангардной, редко исполняется и старинная музыка. В концертной исполнительской практике наблюдается обращение лишь к узкому кругу композиторов и произведений музыки XX века. Подобная ситуация оказывается типичной для российской провинции в целом, поскольку во многом сказывается удаленность Сибирского региона от столицы и некоторая изолированность от процесса непрерывного развития современной музыкальной культуры. Современная академическая музыка, представляющая собой значительный пласт мировой культуры, активно развиваясь, оказывается редко заявленной в репертуарных афишах концертных организаций отдаленных регионов. Таким образом, слушатели оказываются в ситуации крайне скудного обогащения музыкального слуха художественными образцами современности.

Как известно, современная музыка, основанная, по сравнению с музыкальной традицией прошлых веков, на несколько отличных принципах организации звукового материала, требует от слушателя решения новых, подчас непривычных для его опыта задач. Поэтому имеющаяся на сегодняшний день проблема в расхождении между творчеством композиторов XX века и уровнем восприятия слушательской аудитории все больше усугубляется. А ведь именно путем накопления слухового опыта, расширения музыкального кругозора происходит закрепление в музыкальном сознании новой музыки, ассимиляция ее языковых средств, свершаются важные процессы приобщения нынешнего, что особенно важно – подрастающего поколения к миру современного музыкального искусства.

Традиционно музыкальная культура регионов, отдаленных от центра, развивается во взаимодействии двух потоков – внутреннего и внешнего. Внутренний поток во многом обусловлен явно выраженной стратегией культурно-просветительской деятельности, свершаемой в регионе. Внешний поток представляет собой централизованно осуществляющую трансляцию столичных форм музыкального искусства на периферию.

Следует отметить, что еще в 70-е – начале 80-х годов прошлого века, в период, когда в деятельности Кемеровской филармонии сохранялся высокий уровень гастролей, всемирно известный струнный квартет им. Бородина именно в г. Кемерове проводил цикл концертов «Избранные квартеты XX века». Программы включали квартеты Д. Д. Шостаковича,

Б. Бартока, Б. Бриттена, Ч. Айвза, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна. Другой пример связан с 1983 годом, когда в Кемерове и Новокузнецке проходил Второй фестиваль советской музыки, на котором знаменитые коллективы и исполнители представляли музыку композиторов того времени. Важен и тот факт, что в 1987 году в Кемерове проводился пленум Союза композиторов СССР, в рамках работы которого на разных концертных площадках звучала музыка отечественных композиторов, созданная в те годы. Тогда же состоялись и премьерные исполнения ряда сочинений. В 1999 году в рамках работы Академии музыки «Новое передвижничество» в Кузбассе были представлены произведения композиторов XX века, в том числе и в исполнении Симфонического оркестра Кемеровской государственной филармонии. Выступления ведущих отечественных и зарубежных исполнителей путем трансляции высоких образцов музыкального искусства наполняли формирующееся культурное пространство молодого индустриального региона, что во многом отразилось и на активизации внутреннего потенциала творческого коллектива филармонии.

Однако следует отметить, что на сегодняшний день доля современной музыки как отечественных, так и зарубежных авторов, исполняемой в концертных программах в России в целом, не превышает 1 % [4]. Господствует мнение о том, что потребность слушателя в современной академической музыке достаточно мала, и данный пласт музыкальной культуры интересен лишь небольшому кругу профессиональных музыкантов. Вместе с тем полноценное развитие музыкальной жизни региона невозможно в отстранении и изоляции от процесса современной музыкальной культуры. Но в нашей стране фактически не сформирована инфраструктура, способствующая развитию потребностей в современной академической музыке и ее практическому освоению [4]. «Мы никогда не увидим прямую трансляцию концерта современной музыки по центральным телеканалам. Этой сфере не уделяется должного внимания, вечно не хватает средств», – таково мнение относительно проблемы непопулярности современной академической музыки молодого, но уже достаточно известного композитора Александра Хубеева [1].

На сегодняшний день вопросы поддержки современной академической музыки получают свое осмысление, и ведутся поиски по решению возникшей ситуации. В 2015 году Министерством культуры РФ была разработана и принята Концепция развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации до 2025 года. Согласно данному документу, содействие развитию современной академической музыки должно стать одной из важных задач государственной культурной политики на территории каждого субъекта Российской Федерации [3]. Одним из важных пунктов, получивших свое освещение в упомянутом документе, является вопрос о формировании репертуарной политики концертной организации. Данный вопрос во многом обнаруживает тесную взаимосвязь с экономическим фактором. Действительно, в настоящее время представление о предпочтениях публики нередко выступает определяющим фактором в формировании концертных программ творческих коллективов. Эстетические потребности, ожидания и запросы широкой слушательской аудитории, большинство из которой не является профессионалами в области музыкального искусства, оказываются не столь притязательными. Вместе с тем учреждения, имеющие целью своей деятельности просветительство, должны обеспечивать выполнение не только социальных, но и культурных задач, одной из которых выступает включение в общее российское музыкальное пространство и нивелирование региональных различий. При этом репертуарная политика концертной организации не должна иметь направленность на «облегчение». Достижение просветительской цели заключается

в широте охвата и разнообразии репертуарного предложения в концертной деятельности организации.

Наряду с предложенными принципами обновления концертных программ, представления произведений разных жанров академической музыки, достижения оптимального соотношения между собственными и приглашенными исполнителями, в нормативных документах, регламентирующих деятельность концертной организации на современном этапе развития, отмечается необходимость при составлении репертуарной афиши сбалансированного сочетания популярной классической и современной музыки, обращения к произведениям современных российских и зарубежных композиторов, осуществления их премьерных исполнений [4].

Сегодня Кемеровская государственная областная филармония представляет целый спектр абонементных концертов, имеющих адресную направленность на различные социальные группы с учетом их возрастных особенностей, потребностей и приоритетов. Разрабатываемые и реализуемые филармонией проекты являются мощным инструментом, способствующим распространению академической музыки и приобщению большого числа людей к данному виду искусства. Осуществляемая деятельность по привлечению в Кузбасс с концертами ведущих творческих коллективов и сольных исполнителей нашей страны и зарубежья обусловила насыщенность культурной жизни региона музыкальными событиями. Вместе с тем доля современной музыки в концертных программах крайне незначительна. В большей степени доминируют программы, которые можно обозначить как «Музыкальная классика в историях и лицах». Прослеживается тенденция к исполнению популярных сочинений и увеличению числа произведений «легкого» жанра.

Так, в концертном сезоне 2019 года Губернаторским симфоническим оркестром под руководством Гао Линь был исполнен Концерт для скрипки с оркестром «Баллада о влюбленных бабочках» современных китайских композиторов Лян Шань-Бо, Чжу Ин-Таи (солистка Феруза Норматова). Данное произведение вошло в концертную программу гастрольной поездки коллектива в Китай в декабре 2019 года. Губернаторский симфонический оркестр принял участие во Всероссийском фестивале «Музыкальное обозрение – opus 30», «Композитор и время», исполнив в обширной концертной программе, наряду с сочинениями Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Чайковского, Симфоническую сюиту № 2 «Театральный дивертисмент» в пяти частях Валерия Гаврилина [2].

Губернаторский камерный хор осуществил премьерное исполнение рождественской оратории «Вифлеемская звезда» немецкого композитора Й. Райнбергера, которая впервые прозвучала в Кемерове. Следует отметить, что данный коллектив в своих концертных программах нередко обращается к хоровым произведениям композиторов XX века. Так, в 2019 году Губернаторский камерный хор принял участие в Международном музыкальном фестивале «Классическое лето» имени Эдисона Денисова, посвященном 90-летию со дня рождения композитора, организованном и проведенном при поддержке Министерства культуры РФ, Департамента по культуре и туризму Томской области. Коллективом были исполнены не только хоровые сочинения одного из крупнейших отечественных композиторов. Совместно с музыкантами Томской и Новосибирской филармоний Губернаторский камерный хор на сцене Большого концертного зала в Томске участвовал в премьерном исполнении оперы Э. Денисова «Иван-Солдат». Как отмечали организаторы данного проекта, для постановки оперы найти профессиональный хоровой коллектив оказалось непросто. В сочинении хор выполняет важную функцию (например, в каждой картине хор выступает в ролях то няньки-мамки, то глашатаев, то матросов, стражников или голи кабацкой, наро-

да на площади), и от исполнителей хора требуется постоянное перевоплощение. На предложение о сотрудничестве откликнулся коллектив Губернаторского камерного хора Кузбасса (художественный руководитель и главный дирижер Ольга Шабалина, главный хормейстер Михаил Казанин) [5]. Коллектив успешно справился с творческой задачей, что еще раз подтвердило факт: профессиональный уровень кузбасских музыкантов высок, они готовы к исполнению современной академической музыки. Следовательно, филармония и ее творческие коллективы могли бы активно включаться и быть инициаторами в создании и реализации проектов, связанных с пропагандой современной музыки.

На примере Кузбасса можно говорить о том, что в индустриальном, отдаленном от центра регионе очень редко проводятся фестивали современной музыки, а в концертных программах имеющих фестивалей современная музыка практически не представлена. Конечно, такие крупные фестивали, как «Московская осень», «Московский форум», «Другое пространство» – это, прежде всего, столичная практика организации и проведения так называемых мероприятий *contemporary music* (исполнение музыки, которая пишется композиторами в области академической музыки непосредственно сегодня). Следует отметить, что не только в столице проводятся подобные фестивали и проекты. Один из них – фестиваль «Orus 52» проходит в Нижнем Новгороде и имеет формат *open-air*. При этом многочасовые концерты данного мероприятия привлекают внимание достаточно большого числа слушателей.

В концертной организации возможно создание ансамбля современной музыки либо разработка цикла концертов, в рамках которых могли бы исполняться произведения современных композиторов, а также реализовалась бы возможность: проводить встречи с современными композиторами, исполнителями, музыковедами; обсуждать прослушанные произведения, осуществлять дискуссии по проблемам авангардной музыки. Ведь популярный на сегодняшний день формат концертов, сочетающих исполнение произведений современных композиторов с непосредственным диалогом авторов, исполнителей со слушателями все чаще встречается на музыкальных форумах, фестивалях. Давно известна истина, что просвещенного слушателя нужно воспитывать.

В областном центре Кузбасса уже появилась традиция проведения концерта, на котором звучат произведения представителей Кемеровского регионального отделения Союза композиторов России. Так, в мае 2019 года на сцене Кемеровской областной филармонии Кузбасса состоялся отчетный концерт «Музыка для всех», посвященный 300-летию образования Кузбасса. В концерте были исполнены «Торжественная увертюра» для оркестра и кантата «Песни Кузнецкой славы» С. Толстокулакова; симфоническая поэма «Волосы Вероники», часть из «Космической сюиты» («Алексей Леонов» – аэропорт г. Кемерово) и Концерт для фортепиано с оркестром № 1 заслуженного деятеля искусств РФ В. Ермошкина; прозвучали песни разных лет заслуженного работника культуры В. Пипекина. Слушатели познакомились и с «Симфоническими танцами» Р. Калимуллина, председателя правления Союза композиторов РФ, народного артиста РФ и Республики Татарстан, председателя Союза композиторов Республики Татарстан, лауреата Государственной премии РФ [2; 6].

Одним из выходов в сложившейся ситуации является практика написания композитором сочинений для творческих коллективов филармонии, для фестивалей, конкурсов, организованных филармонией, на которых созданные произведения могут быть исполнены как филармоническими коллективами, так и солистами [3]. Подобная практика существует как в Кузбассе, так и в других сибирских регионах, однако доля ее незначительна. По зака-

зу Администрации Кемеровской области современный композитор А. Микита создал ораторию «Земля Сибирь», исполнение которой было приурочено к юбилею области в 2018 году. В подготовке проекта приняли участие творческие коллективы и солисты филармонии.

В апреле 2014 года состоялся Седьмой открытый кузбасский конкурс юных пианистов «SFORZANDO», учредителями и организаторами которого выступили Департамент культуры и национальной политики Кемеровской области, Губернаторский культурный центр «Юные дарования Кузбасса», Управление культуры, спорта и молодежной политики администрации города Кемерово. В программные требования было введено исполнение обязательного произведения кузбасского композитора, члена Союза молодых композиторов России Владимира Шергова (в те годы еще студента Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского). К сожалению, дальнейшей практики конкурсного исполнения произведений кузбасских композиторов не было.

В современной культурной ситуации учреждениям культуры и искусства приходится продумывать способы привлечения слушателей. И за этими поисками стоит более глубокая творческая заинтересованность в работе с потенциальной аудиторией, выстраивание репертуарной политики с учетом психологических и социальных факторов. Филармония ищет новые формы, организует новые проекты, проявляя большую открытость для слушателей. Решая важную задачу в создании единого концертного пространства региона, учреждение становится особым музыкально-просветительским центром, способствуя распространению академической музыки и приобщению большого числа людей к данному виду искусства. На сегодняшний день филармония может стать инициатором новых проектов, связанных с пропагандой современной музыки, включаясь в реальный процесс развития музыкальной культуры.

Список литературы

1. Александр Хубеев: «Экспериментируя, я могу найти интересный материал» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2013/03/8779>. – Загл. с экрана.
2. Государственная филармония Кузбасса [Электронный ресурс]. – URL: <http://kemfil.ru>. – Загл. с экрана.
3. Концепция развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации до 2025 года [Электронный ресурс]. – URL: http://mk.nso.ru/sites/mk.new.nso.ru/wodby_files/files/document/2014/07/koncepciya_1.pdf. – Загл. с экрана.
4. Методические рекомендации по разработке программ (концепций) развития концертной деятельности в области академической музыки в регионах, утв. распоряж. Правительства Российской Федерации от 24 ноября 2015 г. № 2395-р. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.mkrf.ru/documents/metodicheskie-rekomendatsii-po-razrabotke-programm-kontseptsiy-razvitiya-kontsertnoy-deyatelnosti-v/>. – Загл. с экрана.
5. Сыпченко В. Иван-солдат и вся Сибирь [Электронный ресурс]. – URL: <http://philharmonic.tomsk.ru/ru/blog/5028-2019-12-12-05-06-02>. – Загл. с экрана.
6. Умнова И. Г. Музыка для всех // Музыка и время. – 2019. – № 8. – С. 58–59.

List of references

1. Aleksandr Hubeev: «Eksperimentiruya, ya mogu najti interesnyj material» [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2013/03/8779>. – Zagl. s ekrana.

2. Gosudarstvennaya filarmoniya Kuzbassa [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://kemfil.ru>. – Zagl. s ekrana.
3. Konceptsiya razvitiya koncertnoj deyatel'nosti v oblasti akademicheskoy muzyki v Rossijskoj Federacii do 2025 goda [Elektronnyj resurs]. – URL: http://mk.nso.ru/sites/mk.new.nso.ru/wodby_files/files/document/2014/07/konceptsiya_1.pdf. – Zagl. s ekrana.
4. Metodicheskie rekomendacii po razrabotke programm (konceptij) razvitiya koncertnoj deyatel'nosti v oblasti akademicheskoy muzyki v regionax, utv. rasporyazh. Pravitel'stva Rossijskoj Federacii ot 24 noyabrya 2015 g. № 2395-r. [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.mkrf.ru/documents/metodicheskie-rekomendatsii-po-razrabotke-programm-konceptsiy-razvitiya-konsertnoy-deyatelnosti-v/>. – Zagl. s ekrana.
5. Sypchenko V. Ivan-soldat i vsya Sibir' [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://philharmonic.tomsk.ru/ru/blog/5028-2019-12-12-05-06-02>. – Zagl. s ekrana.
6. Umnova I. G. Muzyka dlya vseh // Muzyka i vremya. – 2019. – № 8. – S. 58–59.

ОБНОВЛЕНИЕ ФОРМ И МЕТОДОВ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ФИЛАРМОНИЧЕСКИХ СООБЩЕСТВ ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВА ДЕТЕЙ

А. С. Пилюгина

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

В статье характеризуются новые формы и методы в деятельности зарубежных и отечественных филармоний, способствующие музыкальному просветительству детей разных возрастов. Помимо различных видов коммуникаций, важное значение имеет концертный репертуар.

Ключевые слова: филармония, музыкальное просветительство детей, виртуальные концертные залы, музыка для детей.

UPDATING THE ACTIVITY FORMS AND METHODS OF PHILHARMONIC COMMUNITIES FOR MUSICAL EDUCATION OF CHILDREN

A. S. Pilyugina,

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article describes new forms and methods in the activities of foreign and Russian Philharmonic societies providing musical education for children of different ages. In addition, the author underlines that various types of communication, the concert repertoire is very important.

Keywords: philharmonic society, music education for children, virtual concert halls, music for children.

Неотъемлемой частью мировой художественной культуры на протяжении многих веков является академическая музыка. Основными сообществами, заинтересованными в ее

популяризации, не одно столетие являются филармонические организации, которые за довольно продолжительный период своего существования создали различные формы пропаганды классических произведений и представления концертного репертуара. Однако в условиях коммерциализации и превалирования поп-культуры академическое искусство не в полной мере востребовано в обществе, поскольку, как показывает существующая действительность, предпочтение отдается развлекательной и популярной музыке, формирующей невзыскательный вкус «массового человека». В целях привлечения внимания максимального числа слушателей к классической музыке филармонические организации утверждают новые формы коммуникации со слушателями, в основе которых – телекоммуникационные технологии и средства массовой информации.

Не менее важной проблемой современного общества является проблема духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения. Музыка, как известно, способна оказывать влияние на личность ребенка с самого раннего возраста. Поэтому вызывает опасение тот факт, что все более распространенной становится ситуация, когда дети слушают музыку, которая не только не повышает их уровень интеллекта, не развивает память и воображение, а наоборот, – своей резкостью, громкостью и импульсивностью порождает агрессию. Многочисленные исследования доказывают, что регулярное прослушивание детьми классических музыкальных образцов благотворно влияет на их эстетическое развитие. И нынешнее развитие информационной среды позволяет современным детям иметь возможность изучать наследие мировой музыкальной культуры, сделать его своим духовным достоянием. Кроме того, чем раньше ребенок получит возможность познакомиться с классической музыкой, тем более успешным станет его общее духовно-нравственное развитие. Как известно, в Древней Греции обучение музыке было обязательным. В настоящее время задачи как музыкального воспитания и обучения, так и просвещения выполняют филармонии. В новом столетии отечественные и зарубежные филармонические организации вводят в свою деятельность новые формы по привлечению подрастающего поколения и других групп населения.

Напомним, что одной из задач концепции развития концертной деятельности в области академической музыки в РФ является формирование и развитие общественных потребностей в академическом музыкальном искусстве, расширение аудитории концертов академической музыки за счет различных слоев, категорий и групп населения. Концепция предполагает проведение работы в двух направлениях:

- повышение престижа и значимости в обществе академического музыкального искусства, создание установки на необходимость приобщения людей к этой сфере;
- использование разнообразных форм и инновационных методов музыкального просветительства для различных слоев и возрастных категорий населения, прежде всего, детей и юношества [2].

Рассмотрим некоторые современные формы, которые наиболее активно используются в зарубежных и российских филармонических сообществах. Одним из приоритетных направлений развития концертного дела в России стал Проект Министерства культуры Российской Федерации «Всероссийский виртуальный концертный зал», который вступил в активную фазу реализации в ноябре 2014 года. Тогда при подведении итогов Года культуры в России было объявлено о Всероссийском концертном зале как о знаковом проекте, одном из ключевых достижений в формировании «открытого культурного пространства» России. Поскольку виртуальный концертный зал – это не только новая форма культурной деятельности, ее организации. Это эксперимент, широкодоступный вниманию общества, и одна из форм поддержки, которая позволит городским и сельским труженикам услышать

лучших исполнителей, иметь свободный доступ к культурным ценностям, расширить культурное мировоззрение, оказать помощь в воспитании подрастающего поколения [1]. Однако еще до того, как в 2014 году на общероссийском пространстве заработал проект «Виртуальный концертный зал», коллектив Пермской филармонии уже имел опыт онлайн-трансляций, так как при поддержке Министерства культуры Пермского края филармония одной из первых в стране начала использовать современные медиатехнологии, позаимствовав некоторые идеи у мировой столицы музыки – Вены. В настоящее время инновационные форматы работы со слушателями и современную систему просветительства успешно осваивают Московская, Санкт-Петербургская, Свердловская, Новосибирская и другие филармонии.

В последние годы Московская государственная академическая филармония, как и многие другие филармонические и концертные сообщества, организует абонементы для взрослых и детей, предлагает различные концертные программы, проводит лекции перед концертами. Филармония также участвует в проекте «Виртуальный концертный зал», а оригинальными формами у москвичей стали проекты «Музыкальные интерактивные сказки с элементами театра теней» и цикл ночных концертов для детей и юношества «Мама, я – меломан». На сайте Московской филармонии предоставляется новый сервис – личный кабинет меломана, позволяющий получать уведомления о предстоящей трансляции концертов, а также другие услуги.

Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Шостаковича организует большое количество абонементов для слушателей, среди которых «Детские сцены», «Разговоры запросто». Помимо абонементов, филармония создала «Музиторий», работа которого состоит из лекций, встреч слушателей (особенно начинающих) с композиторами и исполнителями. Петербургская филармония проводит также цикл бесплатных концертов в фойе. Чтобы попасть на концерт в фойе, необходимо предъявить билет на любой концерт Большого зала филармонии, проходящий в текущем месяце, а также записаться на концерт на сайте филармонии.

В настоящее время практически все концертные организации адаптируют свою деятельность и для лиц с ограниченными возможностями, филармония Санкт-Петербурга не исключение. Так, например, специально для решения этих задач создана некоммерческая организация «Волшебный Дирижабль». Ее деятельность ориентирована на поддержку детей с ограниченными возможностями, например, наиболее полно реализуются культурные программы для слепых и слабовидящих ребят из Мгинской школы-интерната. Есть проекты и для детей-сирот, детей группы риска из детских домов, интернатов и социально-реабилитационных центров Ленинградской области. Действительно, так называемые «неблагополучные дети» редко бывают за пределами этих учреждений, так как сказывается удаленность от Санкт-Петербурга (от 30 до 200 км), трудности в транспортировке, особенности поведения детей, а также отсутствие подходящих мероприятий. Поэтому «Волшебный Дирижабль» реализует не только музыкальную, но и образовательную, культурную, спортивную и профориентационную программы. С детьми работают профессиональные педагоги, психологи, искусствоведы, историки, музыканты, художники, спортсмены, талантливые ведущие и артисты. Дети приобщаются к миру культуры и искусства адаптированным для их восприятия способом: через концерты, спектакли, представления, мини-лекции [3].

В Санкт-Петербурге, наряду с академической, также функционирует Государственная филармония для детей и юношества, аудиторией которой в основном являются дети и молодежь. В связи с возрастными особенностями формируется определенный репертуар и

формы деятельности. В Большом и Малом залах Филармонии идут драматические, музыкальные и кукольные спектакли, проводятся циклы симфонических концертов, камерные концертные программы. Возможность объединения в рамках одной организации актеров разных творческих специальностей открывает простор для экспериментов, способствует созданию новых театральных и концертных форм. Многие концерты и спектакли Государственной филармонии для детей и юношества, а также абонементные циклы проходят при участии музыковедов, литературоведов, театроведов.

Обратим внимание на то, что отдельным направлением в деятельности виртуального концертного зала (ВКЗ) Свердловской филармонии стала организация онлайн-трансляций в учреждениях социальной защиты Свердловской области («мини-залы»). Проект позволяет пациентам учреждений социальной защиты (интернатов для престарелых и инвалидов) войти в филармоническое сообщество и наравне с другими слушателями получать услуги в сфере музыкального искусства.

Безусловно, новые формы и методы работы со слушателями активно используются филармоническими сообществами во всем мире. Так, еще в 2013 году в Concertgebouw (Концертгебау, Амстердам) состоялся масштабный проект West Side Story. Проект предполагал отбор талантливых старшеклассников и студентов колледжей со всей страны, которые более полугода могли работать с музыкантами филармонии. Проект завершился двумя аншлаговыми выступлениями в концертном зале. Также в концертном зале ежегодно проводится конкурс концертного зала для детей в возрасте от 9 до 14 лет, которые могут продемонстрировать свои умения исполнительского мастерства на каком-либо музыкальном инструменте или показать уровень своей вокальной техники.

Один из самых престижных в мире для пропаганды классической музыки Концертный зал в Нью-Йорке Carnegie-hall (Карнеги-холл) также активно занимается со своей аудиторией. Этому способствует совместная деятельность с Музыкальным институтом им. Т. Вейла, который стремится развивать творческие способности, воображение и музыкальную любознательность у людей всех возрастов, в результате представляются бесплатные и доступные программы для детей и семей. Эти чрезвычайно увлекательные занятия в Карнеги-холле вовлекают всю семью, укрепляя связи и пропагандируя ценность игры в раннем детском развитии, а также приобщая к музыкальному искусству.

Проект «Колыбельная» объединяет беременных женщин, молодых матерей, отцов с профессиональными музыкантами, чтобы желающие могли записать и петь личные колыбельные для своих детей, тем самым поддерживая материнское здоровье, помогая развитию ребенка и укрепляя связь между родителями и детьми. Данный проект распространен в медицинских учреждениях Нью-Йорка, объединяя также родителей и детей в приютах для бездомных, средних школах, приемных семьях и исправительных учреждениях. Практически «Колыбельная» охватывает всю страну и осуществляется в рамках нескольких международных программ, позволяя партнерским организациям оказывать поддержку семьям в их собственных общинах.

Как очевидно, новые формы и методы филармонических организаций по работе с подрастающим поколением и другими группами слушателей успешно развиваются. Однако, как показывает информация о концертах, в основном музыку для детей исполняют взрослые коллективы, нередко репертуар не соответствует возрасту юных слушателей, что может затруднять процесс восприятия музыкального материала. Поэтому необходимо, чтобы в концертах и абонементах, предназначенных для определенной возрастной категории, выступали сверстники слушателей, исполняя детский репертуар. Ведь, как известно,

современными композиторами и мастерами прошлых эпох сочинено немало музыкальных произведений, которые могут ярко и виртуозно исполнить дети. К таким произведениям относятся: «Нотная тетрадь А. М. Баха» И. С. Баха, «Альбом для юношества» Р. Шумана, «Детский альбом» П. И. Чайковского, «Музыка для детей» К. Орфа и др.

И сегодня практически все академические композиторы пишут музыку для детей. Одним из них является Сергей Викторович Плешак, творчество которого представлено жанровым многообразием и насчитывает более 50 опусов. Однако наибольший интерес композитор испытывает к жанрам хоровой и музыкально-театральной музыки, преимущественно адресованной детской аудитории. Это не случайно, так как в прошлом Сергей Викторович – выпускник хорового училища имени М. И. Глинки и дирижерско-хорового факультета Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

В Большом зале Кемеровской филармонии в рамках VIII Международного конкурса «Сибиряда» состоялась творческая мастерская Сергея Пleshака с участием многих детских хоровых коллективов города Кемерово. В мероприятии прозвучали произведения для детей: кантата «Звери печальные и веселые», пьесы из хорового цикла на стихи Олега Сердобольского «Гром», «Гном», «Тихий час». Примечательно то, что в концерте принимали участие коллективы разных возрастных категорий, от самых маленьких, обучающихся в ДМШ и ДШИ, до студентов факультета музыкального искусства института культуры и учащихся областного музыкального колледжа. Пример данного мероприятия акцентирует внимание и на том, что в подобном проекте проявляется существующая между разными поколениями преемственность в области музыкального искусства. Напомним в этой связи, что в 2016 году Региональным общественным фондом «Весна классическая» уже был запущен подобный проект, целью которого была поддержка концертной деятельности и профессионального становления молодых российских исполнителей. Он продемонстрировал необходимый комплекс мер по развитию полноценного рынка молодых артистических кадров в области академической музыки (специальности: скрипка, альт, виолончель, фортепиано). Таким образом, описанные в данной статье примеры позволяют убедиться, что выработка и включение новых форм деятельности филармонических организаций развиваются активно как в России, так и за рубежом. Обновляется и репертуарная политика организаций, пусть пока недостаточно широко, но уже включающая детский репертуар в просветительские проекты.

Список литературы

1. Боруха С. Ю., Барбар Л. Н., Прохорович М. И. Методическое пособие для работников учреждений культуры и образования, участвующих в программе «Всероссийский виртуальный концертный зал». – Белгород – Москва, 2015. – 25 с.
2. Концепция развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации на период до 2025 года [Электронный ресурс]. – URL: https://www.mkrf.ru/about/departments/departament_gosudarstvennoy_podderzhki_iskusstva_i_narodnogo_tvorchestva/activities/409774/
3. Санкт-Петербургская филармония им. Д. Д. Шостаковича [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.philharmonia.spb.ru/special/magicballoon/>. – Загл. с экрана.
4. Карнеги-холл [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.carnegiehall.org/en/About/Welcome-Russian>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Boruxa S. Yu., Barbar L. N., Proxorovich M. I. Metodicheskoe posobie dlya rabotnikov uchrezhdenij kul'tury i obrazovaniya, uchastvuyushhix v programme «Vserossijskij virtual'nyj koncertnyj zal». – Belgorod – Moskva, 2015. – 25 s.
2. Konceptiya razvitiya koncertnoj deyatel'nosti v oblasti akademicheskoy muzyki v Rossijskoj Federacii na period do 2025 goda [Elektronnyj resurs]. – URL: https://www.mkrf.ru/about/departments/departament_gosudarstvennoj_podderzhki_iskusstva_i_narodnogo_tvochestva/activities/409774/.
3. Sankt-Peterburgskaya filarmoniya im. D. D. Shostakovicha [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.philharmonia.spb.ru/special/magicballoon/>. – Zagl. s ekrana.
4. Karnegi-holl [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.carnegiehall.org/en/About/Welcome-Russian>. – Zagl. s ekrana.

ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКИ: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС, СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ РЕЗУЛЬТАТ

А. А. Бояринцева

*МБУДО «Дом детского творчества» Омутнинского района Кировской области,
г. Омутнинск*

Статья посвящена восприятию музыки – процессу, отражающему индивидуальные свойства личности, ее перцептивный опыт. Автор вводит понятие музыкальной внутренней речи. Выдвигается гипотеза о том, что слушание музыки сопровождается в сознании реципиента своего рода стенографированием. В статье представлены результаты перцептивного эксперимента.

Ключевые слова: восприятие музыки, эксперимент, внутренняя речь, слушательский опыт, звуковая информация, Николай Жинкин, Вольфганг Амадей Моцарт, Альфред Шнитке, Эдуард Артемьев.

MUSIC PERCEPTION: PSYCHOLOGICAL PROCESS, SOCIAL AND CULTURAL RESULT

A. A. Boyarintseva

Children's Creativity Center, Kirov region, Omutninsk

The article considers the issues of music perception as a process that reflects individual characteristics of a person, and his perceptual experience. The author introduces the concept of musical internal speech. The author suggests a hypothesis that listening to music creates a kind of shorthand in the mind of the recipient. Moreover, the article presents the results of a perceptual experiment.

Keywords: music perception, experiment, internal speech, listening experience, sound information, Nikolai Zhinkin, Wolfgang Amadeus Mozart, Alfred Schnittke, Eduard Artemiev.

Проблема восприятия музыки находится в центре внимания ученых уже не одно столетие. На сегодняшний день связанные с данной проблемой вопросы затрагивают обширную междисциплинарную научную сферу, объединяющую собственно музыковзна-

ние с психологическими, эстетическими, социологическими дискурсами. При всем богатстве исследовательского инструментария восприятие музыки остается территорией с немалым количеством неизвестных «островов». Многовалентность темы, ее способность выявлять актуальные процессы в социогуманитарной сфере инициировала обращение автора к музыкальному восприятию и как к вопросу собственно теоретическому (в русле фундаментального музыкознания), и как к вопросу практическому (в аспекте анализа музыкальных, культурных предпочтений молодежной аудитории).

Важно помнить, что восприятие – это и процесс, протекающий с большей или меньшей степенью активности субъекта, и результат, итог процесса слушания, то есть собственное целостное представление слушателя о произведении. Конечно, услышанное произведение может вызвать своего рода реакцию отстранения или отторжения по причине непонятности, непонятости. Но и это тоже результат активного взаимодействия с музыкой. Подобную ситуацию нужно отличать от «невосприятия», то есть ситуации, когда человеку с сохранным физическим слухом и интеллектом предлагается материал для прослушивания, а он его не идентифицирует как информацию.

Соответственно, итогом восприятия музыки может быть:

- а) приятие, понимание, усвоение ее как информации – интересной, ценной;
- б) отстранение от нее как информации чуждой, враждебной, ненужной;
- в) отказ – осознанный или импульсивный – оценивать прозвучавшую музыку как информацию.

В случае импульсивного отказа музыкальное произведение оценивается отрицательно, негативно. При осознанном оценивании чаще всего результат положительный, но возможен и такой вариант, когда музыка слушателю в образно-эмоциональном плане чужда, но он признает ее информативность, значимость. В этом контексте важно понимать: каким образом рождается целостное впечатление? Чтобы понять это, необходимо проанализировать восприятие как процесс. Он неоднороден, полимодален: в этом потоке-процессе реализуются моментально вспыхивающие ассоциации (различные по сенсорной природе, сложности, отчетливости); спонтанно отмечаемые языковые, стилевые характеристики, звуковые «ячейки». Слух цепко схватывает крайности: совсем непонятное, абсолютно незнакомое, либо ясное, привычное. Такие «метки» направляют, организуют ход осмысления услышанного.

Для понимания этого процесса полезно обращение к вопросам восприятия вербальной речи, освещенным лингвистами. К примеру, Николай Жинкин в монографии «Речь как проводник информации», ставшей классической, отмечает: «Когда человек говорит или слушает речь, работают не только определенные локусы коры головного мозга, артикуляция и слух, работает весь человек в целом. Не только его внимание, память, привычки, навыки и умения, но и весь комплекс, который принимает участие в приеме информации от окружающей действительности» [1, с. 154]. Как представляется, первичное распознавание музыкальной информации происходит по сходному принципу.

Прибегая к аналогии с восприятием вербальной информации, необходимо обратить внимание на такое явление, как внутренняя речь. Она проявляется не только как «беззвучный» монолог, обращенное к себе размышление (к такому пониманию мы привыкли со времен школьных уроков литературы). Внутренняя речь сопровождает и восприятие чужой речи. «Слушающий совершает двойную работу: он слышит передаваемый ему текст и вместе с тем производит его смысловое сжатие» [1, с. 143]. В зависимости от установки слушающего, его мотивации, конкретной коммуникативной ситуации, его внутренняя речь

может в большей степени напоминать либо стенограмму, либо конспект, выявляющий самые значимые для реципиента моменты, актуальные сообщения, искомое содержание.

Думается, что восприятие музыкального произведения, музыкального содержания инициирует у слушателя запуск *музыкальной внутренней речи*. Как и в ситуации вербального общения, музыкальная внутренняя речь зависит от личностных особенностей человека. Очевидна ее зависимость от индивидуального музыкального опыта, слушательского статуса, мотивации. Притом что музыкальная внутренняя речь – явление, требующее серьезного научного подхода, однако определенные предположения можно сделать на основании наблюдений. Так, очевидно, что в сравнении с вербальным аналогом, она более зависима от характеристик эмоциональной сферы человека.

Музыкальная внутренняя речь, как представляется, решает две взаимосвязанные задачи. Во-первых, она как бы «стенографирует» слышимое. Наличие слушательского опыта, заинтересованности и, в целом, развитость аналитического восприятия звуковой информации способствуют быстрому схватыванию закономерностей, принципов, элементов музыкального языка. Во-вторых, «стенограмма» способствует созданию хорошего «конспекта», который, в свою очередь, становится основой целостного образа, целостного художественного впечатления. С целью выявления оценочных реакций на музыкальные сочинения разных стилей и жанров в группе студентов 1-го курса политехнического института Вятского государственного университета был проведен открытый эксперимент. Также были поставлены следующие задачи: а) получить образцы «стенограмм»; б) подтвердить или опровергнуть предположение о прогнозируемости позитивной и негативной реакции на образцы; в) проанализировать функционирование оппозиции «комфортно – некомфортно» в текстах испытуемых. Сразу следует уточнить, что «стенограмма», которую предстояло сделать участникам эксперимента, – довольно условное отражение того насыщенного, стремительно разворачивающегося процесса, который действительно проходит в сознании при слушании музыки. Студенты смогут отразить в письменной форме лишь отдельные, опорные образы-ассоциации.

Участниками эксперимента стали 19 человек, среди которых не было выпускников музыкальных школ и средних специальных музыкальных учреждений. Только один из студентов в прошлом несколько лет занимался в музыкальной школе, но курс обучения, рассчитанный на семь лет, не завершил. Среди интересов участников эксперимента – отечественный и зарубежный рок, причем в исторической перспективе. Некоторые студенты даже были способны провести элементарный анализ музыкальных композиций любимых групп. В круг интересов также вошел рэп в его различных жанровых разновидностях. Поскольку практически все любят кино, то студенты имели отчетливое представление о развитии кинематографа, зная не только современный «кассовый» репертуар, но и некоторые серьезные кинодрамы отечественных и зарубежных режиссеров. Приведенные сведения были получены автором статьи в период изучения со студентами университета курса культурологии.

Эксперимент проводился в свободное от лекций время. Решение об участии было принято студентами добровольно. Испытуемые были ознакомлены с целью эксперимента, но при этом им не сообщалось, что образцы принадлежат к разным стилям, эпохам, жанрам. Одна из задач была сформулирована участникам перед началом прослушивания. Про-

водивший эксперимент музыковед (автор статьи) указал на важность искренности, непосредственности ответов, выражения личного отношения к предлагаемым образцам. В качестве образцов для прослушивания были выбраны:

- 1) увертюра к опере «Волшебная флейта» В. А. Моцарта,
- 2) прелюдия из Первого Concerto Grosso А. Г. Шнитке,
- 3) главная тема-саундтрек из музыки Э. Н. Артемьева к фильму Н. С. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих».

Студентам была предложена следующая инструкция по выполнению экспериментальных заданий, которые условно можно разделить на две группы – аудиозадания и задания-рефлексии. Следующие пункты описывают ход эксперимента.

1. Включается первый аудиообразец (название не сообщается). Во время звучания участники фиксируют спонтанно возникающие образы-ассоциации, впечатлившие моменты, эмоционально-смысловые характеристики и т. п.

2. После полуминутной паузы включается второй пример (название не сообщается). Во время прослушивания участники проделывают ту же работу.

3. После полуминутной паузы включается последний образец (название не сообщается), требующий тех же действий.

После того как прослушивание аудиозаданий эксперимента завершилось, участникам были заданы следующие вопросы:

- 1) Были ли образцы комфортны для Вас?
- 2) Какой из образцов (какие образцы) Вы хотели бы прослушать еще?
- 3) Какой из образцов (какие образцы) входят или могли бы войти в сферу Ваших интересов?

В процессе слушания и ответов на вопросы испытуемые были сосредоточены на работе. При включении третьего образца (саундтрек Эдуарда Артемьева) группа оживилась, так как все пытались вспомнить, где они это слышали. При подборе музыкального материала у ведущего возникли опасения, что прелюдия Шнитке вызовет реакцию отторжения, неприятия, резкого осуждения или смеха (как это произошло несколько лет назад на прослушивании в консерваторской студенческой среде). Тем более, что данный фрагмент намеренно оказался «в окружении» таких благозвучных образцов, как сочинения Моцарта и Артемьева. Однако реакция студентов ВятГУ на казалось бы «провокационный» образец в ходе прослушивания была очень спокойной. Звуковой образ прелюдии не показался группе чем-то экстраординарным. По окончании работы был сделан анализ письменных работ студентов. Ниже представлены отдельные наблюдения и выводы.

Так, собственно «стенограмму», то есть более-менее подробную фиксацию-описание спонтанных образов, замеченных особенностей музыки, удалось создать семи участникам эксперимента из 19 (примерно 37 %). Четверо сделали довольно подробные записи. Большая часть студентов предпочла написать о своих впечатлениях в обобщенной форме: «музыка наполняет спокойствием, воодушевляет» (участница У. о композиции Артемьева), «позитивная, моментами трагическая» (участник Ч. об увертюре Моцарта), «в музыке много резких моментов» (участник В. о прелюдии Шнитке). В то же время возник вопрос: почему «стенографирование» как последовательная фиксация впечатлений «не поддалось» большинству участников? Возможно, из-за того, что опыт слушания академической музыки, восприятия так называемой формы-процесса у студентов небольшой.

Язык услышанной ими музыки был принципиально иной по сравнению с той, что находится у молодежи в «активном использовании»: он сложнее, многозначнее, информативнее.

Исключение в плане доступности и понимания составляла композиция Артемьева. Семь участников, то есть больше трети группы, определили ее как музыку «из какого-то фильма». Двое даже указали на аналог – фильм «Достучаться до небес» с одноименной композицией Боба Дилана (вступление к ней действительно напоминает первые такты музыки Артемьева). Интерес к самому жанру кино, ориентированность на видеоряд, характеризующая поколение 2000-х, сыграли свою роль в этом определении. Возможно, помогла и популярность, некая «знакомость», хитовость музыкальной темы из фильма Михалкова (саму киноленту, как выяснилось позднее, участники не видели). Ощущение «я где-то это слышал» могло ассоциативно связаться с популярностью кинохитов. Свою роль в точной жанровой идентификации могла сыграть и «киногеничность» музыки композитора.

У четырех участников эксперимента ассоциации с музыкой кино вызвала также прелюдия Шнитке. На это, возможно, могли повлиять два фактора: звучание танго в центральном разделе, ассоциирующееся со «старым кино», и звуковой «хоррор», жесткое, диссонантное звучание. Для участника С. показателем «киношности» стала квазиклассичность начального раздела композиции. Он указал на сходство с музыкой мультипликационного фильма «Белая ворона» Гарри Бардина (снят на основе широко исполняемого Адажио, приписываемого Альбиниони).

Интересно сравнить две «стенограммы» прослушивания увертюры Моцарта. Участник Н. (пунктуация условна): *«Грандиозность; спокойствие <...> вызывает смешанные чувства <...> спокойствие, нежность, возбужденность, призыв к какому-либо действию <...> сразу захотелось сделать свой день лучше; яркая, светлая песня [пьеса. – Уточн. А. Б.]»*. Прочитируем мнение участника В. (авторская рубрикация сохранена): *«Приятная мелодия, пока не начинаются громкие звуки. Очень веселая, иногда темп увеличивается. Вызывает чувство тревоги, а после успокаивается, и так несколько раз. Явное напряжение в этой музыке, которое не дает успокоиться. Скорее всего, музыка отражает волнения и переживания главного героя»*.

Нетрудно заметить, что авторы обоих текстов чутки к изменениям характера. Участник В. даже отметил изменения темпа. В конце его же текста мы наблюдаем «модуляцию» в сторону обобщения впечатлений.

Каким стало знакомство студентов с прелюдией Шнитке, можно проследить на примере следующих «стенограмм». Мнение участника эксперимента И.: *«Саспенс, борьба, сражения, противостояние лирического героя и его внутреннего “я”, неблагоприятный конец»*. Запись участника В.: *«Обожая скрипку, но в этой композиции она немного раздражает. Неприятна на слух. Похоже на саундтрек к хоррорам. Чувствуется тревога. Режет слух, не хочется слушать. Все более нарастающая тревога, как будто сейчас случится что-то ужасное»*. Зафиксированные впечатления участника Н.: *«Неспокойная песня, грубые звуки, волнующая, не сказать, что вызывает раздражение, но чувствуется дискомфорт, абсолютно противоположна первой [то есть увертюре Моцарта. – прим. А. Б.], история любви (танцы, плавные и нежные, но одновременно грубые и резкие), депрессия, трагедия»*.

Интересно, что и в этих описанных в работах впечатлениях от прелюдии, и в большинстве текстов других работ (независимо от степени их «стенографичности»), характеризующих сочинение Шнитке, главенствует понятие тревоги, напряженного ожидания. Но всеми оно оценивается по-разному: кем-то – как образ приближающейся катастрофы,

кем-то – как часть трагической концепции. Любопытное замечание сделал участник П.: *«С помощью этой музыки можно тренировать в себе противодействие своим страхам»*. Участник Е. признался: *«Во время прослушивания так и хочется узнать, что там происходит»*. То есть тревожность, напряженность прочитывались студентами как интригующие, стимулирующие внимание особенности звучания.

Сравнение же «стенограмм» при прослушивании всех трех музыкальных образцов показало, что именно в характеристиках прелюдии Шнитке чаще встречаются определения, наблюдения, тяготеющие к сфере собственно музыкального анализа, так как использовались такие словосочетания, как: «интонация плача, скорби» (участник М.), «главная партия вызывает некое чувство тревоги с первых нот» (участник Б.), «множество переходов в музыке не дает возможности однозначно оценить ее жанр и назначение» (участник С.). В приведенной выше «стенограмме» участника Н. без труда прослеживается композиция прелюдии, выделен и ее жанровый центр – танец (танго).

В «стенограммах», относящихся к теме Артемьева, главенствует образ встречи близких людей. Прочитываем: *«Долгожданная встреча. Спокойствие, искренняя радость. Любовная история. Вызывает теплоту на душе и надежду на счастливое завершение»* (участник Е.). Правда, участник Б. признается: *«Вызывает какое-то чувство печали, когда что-то потерял, с кем-то поругался»* (что, между прочим, соотносится с сюжетной линией фильма Никиты Михалкова). Интересна с точки зрения деталей работа участника П. – пусть это и не «стенограмма», а, скорее, резюме: *«Какой-то неопределенный финал грустного фильма или истории; не могу сказать определенно, но некоторое спокойствие; как будто нам показали всю ситуацию со стороны и не дали оценки, все было там “+” или “-”; побуждает к мышлению; с помощью нее можно дать простор мысли, фантазии»*.

Не услышал в этом музыкальном фрагменте эмоционально-смысловую однозначности и участник О.: *«Когда в битве между добром и злом победило добро, но цена победы была очень высока»*. Удивительно, что, не зная фильма Михалкова, он, как и многие другие участники эксперимента, эмоционально уловил его драматургические тонкости.

Большинство участников эксперимента – 18 из 19 – назвали музыку Артемьева наиболее комфортной для восприятия. И это, как представляется, ожидаемо высокий результат. Вторую позицию в «рейтинге» заняла увертюра Моцарта: как комфортную ее определили 7 участников из 19. Менее всего «голосов» досталось прелюдии Шнитке – всего 3. Причем участники не использовали слово «комфортна», осознавая, что оно едва ли соотносится со стилем произведения. Так, участники Е. и П. использовали слово «понравилась». Участник М. комфортным назвал первый образец (моцартовскую увертюру), а близким – второй образец (прелюдию Шнитке). То есть «некомфортный» слуховой образ сочинения Шнитке не спровоцировал у студента появления личной реакции отторжения. Участник показал, что комфортность / некомфортность не связана отчетливо со способностью / неспособностью сочинения вызывать интерес, увлекать.

Нужно добавить, что не все участники дали четкий ответ на вопрос о комфортности. Кто-то ограничился выявлением самого комфортного образца, кто-то – самого некомфортного. А вот участнику Е. понравились все образцы, и в каждом случае он привел свои аргументы. Интересно, что участник И. комфортными для восприятия назвал все три образца, а наиболее близким – третий. Почти никто из студентов не дал оценку актуальности образцов. Например, участник В. так оценил социологический статус увертюры Моцарта: *«Сейчас это не очень популярная музыка, но ее все равно слушают»*. Музыкой, входящей в круг интересов, которую хотелось бы переслушать, абсолютное большинство назвало саундтрек Артемьева. Интересный резюмирующий ход был представлен в работе участника О. Завершая часть, содержащую ответы на вопросы об актуальности, комфортности, ин-

тересе к образцам, он написал: «У каждого человека свое восприятие музыки, и на одно мнение найдется сто других».

Представляется, что проведенный эксперимент показал, насколько молодежная (студенческая) аудитория, *во-первых*, открыта к новым музыкальным, культурным, культурологическим впечатлениям; *во-вторых*, имеет достаточный культурный опыт для того, чтобы адекватно воспринимать новый музыкальный материал и аргументированно излагать свою позицию. Во многих работах прослеживалась толерантность, готовность воспринимать (возможно, принимать) новые, пусть и не вполне понятные пока музыкальные явления. Наряду с положительными чертами, такими, как ассоциативность мышления, эмоциональная чуткость к музыкальным образам, эксперимент выявил и проблемные зоны. По сути, это не только проблемы, но и ментальные характеристики целого поколения: а) желание соотносить настоящее с будущим без должного внимания к прошлому; б) инертность по отношению к культурному в частности музыкальному – окружению; в) отсутствие желания самому, без помощи и подсказки лидера попробовать, узнать, открыть нечто новое; г) отсутствие склонности к анализу художественных, культурных явлений, а также собственных вкусов, рефлексии, словом, малое количество «почему», обращенных к миру и к себе.

Однако пробудить, активизировать эти процессы, думается, несложно. Как показывает опыт, грамотно построенные лекции-концерты, совместное прослушивание музыки с последующим обсуждением в живом формате или на страничках в соцсетях – прекрасные формы для развития вкуса к художественной полемике, дискуссионного, творческого мышления и умения анализировать явления в широком социокультурном контексте.

Список литературы

1. Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. – М.: Наука, 1982. – 159 с.

List of references

1. Zhinkin N. I. Rech' kak provodnik informacii. – M.: Nauka, 1982. – 159 s.

ОБ ИСПОЛНЕНИИ И РЕЦЕПЦИИ МУЗЫКИ МАКЕДОНСКОГО КОМПОЗИТОРА ГОЦЕ КОЛАРОВСКИ

В. Н. Коларовска-Гмыря

*Университет Св. Кирилла и Мефодия в Скопье,
факультет музыкального искусства – Скопье, Республика Северная Македония*

В статье представлен обзор исполнения и рецепции музыки Гоце Коларовски в Македонии и за рубежом в его юбилейном году. Рассматриваются разные формы её представления: концертное исполнение избранных произведений, авторский концерт, а также радиопередача, очерк в музыкальной газете и теоретическая работа, способствующие осознанию позиции авторского творчества в национальной музыкальной культуре.

Ключевые слова: композитор Гоце Коларовски, исполнение, рецепция, македонская современная музыка, македонская музыкальная культура.

ABOUT THE PERFORMANCE AND RECEPTION OF GOCE KOLAROVSKI'S MUSIC, MACEDONIAN COMPOSER

V. N. Kolarovska-Gmirja

*Ss. Cyril and Methodius University in Skopje,
Faculty of Music – Skopje,
Republic of North Macedonia*

The article presents an overview of the performance and reception of Goce Kolarovski's music in Macedonia and abroad in his anniversary year. The author points to various forms of its representation: concert performances of selected works, author's concerts, as well as radio broadcasts, essays in a music newspaper and theoretical works providing realization of the author's creativity position for the national musical culture.

Keywords: composer Goce Kolarovski, performance, reception, Macedonian contemporary music, Macedonian music culture.

60-летию со дня рождения Гоце Коларовски посвящается

В 2019 году в Македонии широко отмечалось 60-летие со дня рождения выдающегося композитора, педагога и общественного деятеля Гоце Коларовски, деятельность и творчество которого сыграли значительную роль в развитии национальной композиторской школы, воспитании молодого поколения композиторов, внедрении современных форм и методов композиторского образования¹. Сочинения Коларовски звучали на концертных сценах Македонии и за её пределами в исполнении македонских и зарубежных музыкантов, а некоторые из них словно были заново открыты и осмыслены. В этом есть своя закономерность – чаще всего значение большого художника и масштаб его личности осознаются после его ухода из жизни, с возникновением исторической дистанции, с появлением новых поколений реципиентов его творчества как самостоятельной данности, не связанной с «обыденностью» повседневной жизни автора.

¹ Гоце Коларовски (1959–2006) получил композиторское образование на Факультете музыкального искусства при Университете Св. Кирилла и Мефодия в столице Македонии Скопье, в классе Властимира Николовски – одного из основоположников македонской национальной композиторской школы. В 1986/87 был на специализации в Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории в классе Сергея Михайловича Слонимского. За свою не столь долгую жизнь Коларовски внёс значительный вклад в македонскую музыкальную культуру как композитор, педагог, общественный деятель. Его сочинения исполняются на концертах и фестивалях в Македонии и за её пределами (некоторые из них в разные годы были представлены на фестивале «Звуковые пути» в Санкт-Петербурге, где Коларовски вёл и мастер-классы). Педагогическая деятельность Гоце Коларовски связана с Факультетом музыкального искусства в Скопье, где он преподавал композицию и создал самый многочисленный композиторский класс в истории факультета (среди его учеников – ныне известные и исполняемые македонские композиторы). Коларовски активно участвовал в работе Союза композиторов Македонии, занимался организацией фестивалей и мастер-классов по композиции. В наследии Гоце Коларовски также несколько научных статей, посвящённых современной македонской музыке.

Начался юбилейный год не в Македонии, а в России, где в эфире на «Радио России – Санкт-Петербург» 13 января 2019 года вышла программа из цикла «Звучащая сфера», посвящённая жизни и творчеству Гоце Коларовски. И это не случайно: именно в Санкт-Петербургской (тогда Ленинградской) консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова в 1986/87 учебном году Гоце Коларовски проходил стажировку в классе великого композитора и педагога, профессора Сергея Михайловича Слонимского. Впечатления от самого города, консерватории, занятий с гениальным музыкантом, лекций других выдающихся преподавателей консерватории стали неотъемлемой частью творческого облика Гоце Коларовски и вошли в образный строй ряда его сочинений. Автор и ведущий «Звучащей сферы», известный музыковед и журналист Александр Харьковский очень точно и тонко выстроил беседу с участницами передачи – музыковедом и вокальным педагогом Ариадной Карягиной, хорошо знавшей Гоце Коларовски по консерватории, и автором данной статьи. В передаче были освещены разные стороны личности композитора: его взгляды, творческие ориентиры, связь с македонской народной традицией через своего деда – выдающегося народного музыканта Миле Коларовски, обучение композиторской профессии на факультете музыкального искусства в столице Македонии городе Скопье, роль Ленинграда – Санкт-Петербурга в его композиторском становлении, собственная педагогическая деятельность и продолжающиеся контакты с Санкт-Петербургом через фестиваль «Звуковые пути». В эфире прозвучало много музыки, сопровождаемой вдумчивыми и глубокими комментариями ведущего. Забегая вперёд, упомянем о том, что через несколько месяцев, в июле 2019 года, прозвучала вторая часть передачи, продолжающая и развивающая начатые в первой части сюжетные линии [2; 3].

Не менее важным событием стала публикация небольшого очерка о жизни и творчестве Гоце Коларовски в февральском номере «Санкт-Петербургского музыкального вестника», приуроченного к дате рождения композитора 5 февраля [1]. Автор очерка сделан акцент на роли Ленинграда – Санкт-Петербурга в творческой судьбе Гоце Коларовски и его дальнейших контактах с петербургскими музыкантами. Особое значение в упрочении этих контактов и связей принадлежит известному петербургскому композитору Александру Юрьевичу Радвиловичу – организатору и бессменному художественному руководителю фестиваля «Звуковые пути», на котором произведения Гоце Коларовски неоднократно исполнялись. В 2000 году он был также приглашён как преподаватель на семинар для молодых композиторов, проходящий в рамках фестиваля. Символичным оказался факт, что именно на «Звуковых путях» в 2006 году прозвучало последнее созданное и при жизни исполненное сочинение Гоце Коларовски – фортепианная пьеса «Аллюзии на 1906», посвящённая 100-летию со дня рождения Дмитрия Шостаковича.

На родине композитора его сочинения в юбилейном 2019 году стали частью программы ведущих фестивалей Македонии. Первыми в фестивальной череде были «Дни македонской музыки», прошедшие в апреле в столице страны городе Скопье. На этом фестивале македонской академической музыки по любопытному стечению обстоятельств дважды прозвучала фортепианная прелюдия «Вечерний звон» (1992), отличающаяся особым темброво-гармоническим колоритом и требующая владения тончайшей звуковой палитрой инструмента. Это сочинение на своём сольном концерте исполнила известная лат-

вийско-немецкая пианистка Лаума Скриде, а затем оно прозвучало и на концерте македонской фортепианной музыки с участием учащихся и студентов из Скопье в исполнении Виктории Митеской – студентки факультета музыкального искусства при университете Св. Кирилла и Мефодия. Другим популярным у исполнителей сочинением стала пьеса для флейты «Один – эзгия» (1997), воссоздающая медитативную атмосферу этого импровизационного жанра македонской народной инструментальной музыки. Сочинение стало частью программы Международного музыкально-театрального фестиваля «Охридское лето» – крупнейшего события культурной жизни Македонии, проходящего с 12 июля по 20 августа в старинном городе Охриде. В преддверии фестиваля, в рамках его «Молодёжной сцены» пьесу исполнила студентка факультета музыкального искусства Яна Каевска. В главной же фестивальной программе «Эзгия» прозвучала в эмоционально наполненном и экспрессивном исполнении флейтистки из Албании Йонелы Големи на её сольном концерте 5 августа, почти полностью состоящем из произведений композиторов XX века.

В мае «Эзгия» была включена в программу ещё одного важного события – торжественного концерта по поводу 70-летия со дня основания Университета Св. Кирилла и Мефодия в городе Скопье, в котором принимали участие преподаватели и студенты факультетов музыкального и театрального искусства. На этом концерте пьеса (в несколько сокращённом виде) в исполнении Яны Каевской стала основой хореографического номера в постановке известного хореографа и педагога Искры Шукаровой, создавая своеобразный диалог между «живым» звучанием флейты и словно вызываемой ею танцевальной пластикой студенток отдела педагогики балета при факультете музыкального искусства университета.

Юбилейный год Гоце Коларовски был отмечен и на фестивале музыкантов-исполнителей «Золотая лира» в Скопье. Его популярную фортепианную Сюиту (1984) включила в свой сольный концерт известная македонская пианистка Даница Стоянова – постоянный интерпретатор музыки македонских композиторов. 4-частная Сюита давно и прочно вошла в её репертуар и с успехом исполняется как в Македонии, так и на многочисленных выступлениях Стояновой за рубежом. На фестивальном концерте, состоявшемся 18 октября, пианистка с блеском исполнила виртуозные части Сюиты, а две средние части – с тонким лирическим чувством и мягкостью звучания.

Необходимо особо отметить исполнение симфонических произведений Гоце Коларовски в его юбилейном году. Симфонической музыке современных композиторов, как известно, гораздо труднее «пробить дорогу» на сцену, поэтому каждое подобное исполнение становится важным событием. В условиях Македонии, где существует всего один филармонический оркестр, дающий концерт раз в неделю, включение в его репертуар крупных симфонических произведений македонских композиторов действительно является проблемой, что отражается и на их творчестве. Предпочтение отдаётся небольшим сочинениям, чтобы «заполнить хронометраж» первого отделения концерта, поскольку второе уже «зарезервировано» за большой симфонией из «железного» репертуара. В этом смысле появление 3-частной Симфонии Гоце Коларовски, длящейся около получаса, именно во втором отделении в качестве центрального произведения концертной программы многие восприняли как поворотный пункт в репертуарной политике филармонического оркестра Македонии. Симфония (1984) – дипломная работа композитора, это масштабное циклическое сочине-

ние с участием солиста и мужского вокального ансамбля первый и единственный раз прозвучало в уже далёком 1991 году. Нынешнее исполнение практически «с чистого листа» было серьёзно и вдумчиво подготовлено дирижёром Сашо Татарчевски, а репетиционный процесс проходил с полной отдачей и вовлечённостью всех музыкантов. Концертное исполнение симфонии 17 октября отличалось особым подъёмом, а слушатели оценили её динамику, внутреннюю энергию, изобилие музыкальных идей и оркестровых красок, как и колорит средней части, воссоздающей характер старинного церковного пения (исполнители – бас Владимир Саздовски и мужской ансамбль хора «Про Арс»). Некоторые из присутствующих в зале, помнящие первое исполнение, говорили, что совершенно по-новому слышали эту музыку и восприняли её уже как своеобразную классику XX века, достойную стать частью постоянного репертуара филармонического оркестра.

Другое симфоническое сочинение Гоце Коларовски – оркестровая пьеса «Молитвами» (1998) – премьерно прозвучало на Североамериканском континенте в канадском городе Барри, где его исполнил коллектив *Huronis Symphony Orchestra* под управлением дирижёра Оливера Балабурски, выходца из Македонии, который, давно живя и работая в Канаде, стремится знакомить слушателей с музыкой своей страны. У этого сочинения более счастливая судьба – оно неоднократно исполнялось и всегда находило отклик у слушателей благодаря тонко найденному балансу между медитативностью и «погружённостью» старинной македонской богослужебной темы «Святой Боже» и интенсивностью её развития, проходящего несколько «волн» нарастания и приводящего к мощной завершающей кульминации. Не стала исключением и канадская премьера 27 октября: по словам дирижёра, уже на репетициях музыканты ощутили «магию» музыки и состояние своеобразной «коллективной трансценденции». Об атмосфере самого концерта свидетельствуют высказывания слушателей, о которых также сообщил дирижёр: «прекрасная глубокая пьеса», «потребовалось время, чтобы переключиться на восприятие следующего сочинения» и похожие, отражающие сильное эмоциональное воздействие музыки (из переписки Оливера Балабурски с автором этих строк).

Центральным событием юбилейного года стал авторский концерт «Сцены» из камерных сочинений разных лет, объединённых в три тематических блока: «Источники», «Колокола» и «Тоска о севере»². Как это нередко бывает на авторских концертах, исполняемые произведения выстроились в своеобразное «мета-сочинение» со своими сюжетными линиями, тематическими и образными переключками, порой почти автоцитатами. Программу концерта составили как часто исполняемые сочинения, так и те, которые по разным причинам давно не звучали, подобно симфонии. Концерт стал совместным проектом музыкантов из Македонии и Сербии и состоялся в обеих странах – на фестивале «Нишские музыкальные торжества» (5 ноября, город Ниш, Сербия) и на фестивале «Осенние музыкальные торжества» (16 ноября, город Скопье, Македония). Гоце Коларовски был приглашённым профессором факультета искусств Нишского университета в 2005–2006 годах по инициативе декана факультета Сузаны Костич, оказавшей большую помощь в подготов-

² В этом названии содержится аллюзия на знаменитое стихотворение «Тоска о юге» (Т'га за југ) одного из выдающихся деятелей македонского национального возрождения XIX века Константина Миладинова, написанное во время его пребывания в Москве.

ке и организации концертов. Так македонские и сербские музыканты отдали дань памяти своему коллеге и профессору – среди македонских исполнителей были его студенты, с которыми Гоце Коларовски специально работал над анализом и исполнением современной музыки. Небольшой промежуток времени между концертами в Македонии и Сербии, как и новизна сочинений практически для всех музыкантов позволяют говорить об общности их интерпретаций на обоих концертах и представить их главные тенденции.

Тематический блок «Источники» (македонское «Извори») задумывался как отсылка к источникам творчества, а также к началу творческого пути композитора. Открыла его уже упомянутая флейтовая пьеса «Один – эзгия», в которой композитор словно бы воссоздаёт первоисточник – эзгии своего деда, выдающегося македонского народного музыканта Миле Коларовски, чьи мастерские исполнения-импровизации являются эталоном этого жанра. В пьесе его внука «импровизация» естественным образом сочетается с «композицией» – постепенным развитием основного тематического ядра, приводящим к яркой экспрессивной кульминации и затем спаду-замиранию с почти неслышным стуком по клапанам в завершении. Сербская флейтистка Елена Яковлевич исполняла «Эзгию» предельно просто, почти отстранённо, словно предоставляя возможность музыке говорить самой за себя и выявляя тем самым её скрытую силу, задавая установку на внимательное слушание-«погружение» в течение всего концерта.

Следующим произведением этого блока была фортепианная соната (1984), созданная в студенческие годы и посвящённая Родиону Щедрину. 3-частная соната – своеобразное, во многом экспериментальное сочинение с необычной трактовкой формы первой части, где сочетаются принципы сонатности и фуги графически выписанным двухголосием короткой средней части-интермеццо и виртуозной финальной токкатой, изобилующей октавными и аккордовыми пассажами, но, по словам исполнителей, удобно и пианистично написанной. Именно эффектная Токката стала одним из самых исполняемых сочинений композитора, но интерпретация всей сонаты, несомненно, явилась важным шагом в понимании и почитании авторского замысла и крупной циклической формы как таковой, особенно на фоне предпочтения малых форм как в творчестве, так и в исполнительстве, когда речь идёт о современной музыке. Сонату исполнил Никола Цветкович – сербский пианист ярко выраженного виртуозного склада, соответствующего замыслу и духу сонаты.

Следующий тематический блок носил название «Колокола» (македонское «Камбани») и объединил сочинения, в которых непосредственно или опосредованно проявился постоянный и глубокий интерес композитора к феномену колокольного звона, не в последнюю очередь вызванный знакомством с книгой «Мастер волшебного звона» [4] о выдающемся музыканте Константине Сараджеве. Непосредственно, словно в «реальном времени», передана жизнь колокольного звучания в уже упомянутой прелюдии «Вечерний звон» – в её колокольные гармонии и тембровые нюансы напряжённо вслушивалась молодая пианистка Ива Дамьяновски, передавая это состояние и присутствующим в зале. Опосредованно, но не менее важно для общей концепции произведения, колокольная гармония представлена в двух вокальных циклах: «Четыре мгновения весны» (2002) и «Четыре снежных мгновения» (2003) на хайку Мацуо Басё в переводе на македонский язык. Обращение к хайку не случайно: в этом проявилось тяготение композитора к лаконичности,

концентрированности и многомерности смысла, отсюда – колокольная гармония и как метафора «большого в малом» (звук, который одновременно есть и слышимая россыпь многих звуков), и как ощущение глубины, и как один из знаков японской музыки. «Весенний» цикл прозвучал в исполнении сербского тенора Саши Арсенкова в сопровождении Николы Цветковича, сделавших акцент на лирической составляющей музыки. Исполнение же «Снежного» цикла македонской певицей-сопрано Гонцей Богоромовой в сопровождении пианистки Марии Вршковой, напротив, носило ярко театральный характер, с подчёркнутыми контрастами и умело выстроенными «ролями» вокальной и фортепианной партий.

Последний тематический блок «Тоска о севере» (македонское «Г'га за север») объединил произведения, отсылающие к Ленинграду/Санкт-Петербургу, связь с которым не прерывалась до конца жизни композитора. Открыла его фортепианная пьеса «Сцены» (1987), давшая название всему концерту. Эта миниатюра, начатая во время пребывания в Ленинграде, содержит множество кратких тематических образований-«персонажей», объединённых интонационным родством, но в своём развитии достигающих значительного образного контраста. Переплетения тематических элементов, многочисленные переключки и общие интонационные линии создают сложную полифонию «сцен», скрытых в глубине внутреннего мира. Исполнение Ивы Дамьяновски, одновременно эмоциональное и сдержанное, передало сложную многомерность этой небольшой пьесы.

Соната для скрипки и фортепиано с «говорящим» названием «Ленинградская» (1988), когда-то достаточно часто исполнявшаяся, также прозвучала после длительного перерыва в 20 лет. Одно из самых личных произведений композитора, соната в известном смысле близка по замыслу «Сценам»: скрипка и фортепиано в ней – два персонажа, но в то же время и дополняющие друг друга стороны единого образа. Сложная композиция сонаты на основе принципа «цикличность в одночастности» содержит несколько эпизодов, прочно скреплённых единством тематизма и однонаправленной линией развития. Грандиозная кульминация, поражающая открытостью чувств, и постепенное «истаивание» скрипичного монолога в конце сочинения создают эффект острого эмоционального потрясения. Сонату с редким пониманием, проникновенностью и чувством формы сыграли македонские музыканты с большим опытом исполнения современной музыки, считающие себя непосредственными учениками композитора, – скрипач Владимир Костов и пианистка Мария Вршкова.

В завершение «северной темы» прозвучало последнее сочинение Гоце Коларовски – фортепианная пьеса «Аллюзии на 1906» (2006), написанная для специального концерта фестиваля «Звуковые пути» в честь 100-летия со дня рождения Шостаковича. Творчество великого петербуржца постоянно было в поле зрения Гоце Коларовски, поэтому аллюзии на типичные свойства музыки Шостаковича (характерные интонационные обороты, ритм, интервалика, полифонические приёмы) получились органичными и естественно сложились в целостную композицию, в которой преобладают медленный темп и тихое звучание, словно исчезающее в её последних тактах. Исполнение Марии Вршковой создало ощущение ухода, прощания, неизбежное при восприятии последнего произведения художника, а в данном случае ясно обусловленное его музыкальным языком и драматургией.

На концерте в Скопье слушателей ожидала премьера: исполнение сочинения «Колокола» (1995) в обработке для фортепиано, арфы (в оригинале – второе фортепиано), вибратона и колоколов, сделанной российским композитором Ольгой Викторовой и арфисткой Вероникой Лемишенко и впервые прозвучавшей в Екатеринбурге в 2014 году. Снова погружаясь в пространство колокольного звучания, слушатели могли оценить красоту гармонии, изощрённую полиритмию, создающую эффект импровизационного «разнобоя» колокольного звона, тембровые краски, приближающиеся, а порой практически неотличимые от реального звучания колоколов, чувство замедляющегося и ускоряющегося временного потока. Македонскую премьеру сочинения с участием арфы осуществили автор этих строк (фортепиано), Мерсиха Шукри (арфа), Мойца Седеу (вибратон) и Горан Митрев (колокола).

Оба концерта проходили без перерыва, дав слушателям возможность составить целостное представление о звуковом и эмоциональном мире музыки Гоце Коларовски в его единстве. В этом был определённый риск – особенно в Скопье, где концерт длился более полутора часов, но сосредоточенность и полное внимание публики во время концерта, ее реакция на исполняемые произведения, комментарии после концерта подтвердили оправданность такого шага и удачную выстроенность программы по тембру, характеру произведений и продолжительности их звучания. Без сомнения, оба концерта стали значительным фактом культурной жизни и ещё одним шагом к утверждению современной композиторской музыки как неотъемлемого и самостоятельного содержания целостных концертных программ.

Творчество Гоце Коларовски стало и предметом теоретических рефлексий. Так, на организованных Союзом композиторов Македонии «Музыкальных встречах» в декабре 2019 года были представлены два сообщения, посвящённые композитору: «Сюита в фортепианной музыке македонских композиторов Томислава Зографски и Гоце Коларовски» пианистки Даницы Стояновой и «Творчество Гоце Коларовски на телевидении» телевизионной журналистки и ведущей Весны Мальяновской. В декабре же на факультете музыкального искусства в Скопье была защищена теоретическая работа в качестве составной части докторской диссертации по интерпретации на тему «Пианизм в трёх сонатах композиторов XX века», в которой, помимо Седьмой сонаты Сергея Прокофьева и Сонаты опус № 1 Анри Дютыйе, анализировалась и фортепианная соната Гоце Коларовски. Автор работы, пианист и педагог Ангеле Михайловски, перед её написанием исполнил эти сонаты как часть программы диссертации, а незадолго до защиты сыграл сонату Гоце Коларовски в Македонской галерее в Нью-Йорке. Исполнение и теоретическое осмысление фортепианной сонаты Гоце Коларовски в программе докторской диссертации, безусловно, явилось важным знаком её признания как одного из капитальных сочинений македонского композиторского наследия.

Обзор исполнения и рецепции музыки Гоце Коларовски в его юбилейном году позволяет глубже понять определённые закономерности выстраивания отношений композитора с исполнителями и слушателями, как и роль различных культурно-исторических факторов в этом процессе. Временная дистанция в данном случае явилась одним из условий, определяющих контекст исполнения и восприятия творчества. Взаимодействие разных по-

колений исполнителей и слушателей, их музыкальный опыт создают почву для нового взгляда на творчество композитора, подтверждения или переосмысления собственного восприятия, сознания ценности созданного и своей роли и ответственности в его интерпретации и истолковании. В этом смысле творчество Гоце Коларовски успешно проходит проверку временем и находит отклик у исполнителей и широкого круга слушателей. Наблюдающийся возросший интерес к музыке македонских композиторов заслуживает должного отклика и поддержки при разработке культурной политики, направленной на активизацию концертной жизни, осуществление качественной аудио- и видеозаписи исполнений, дигитализацию композиторского наследия, более широкое включение македонской музыки в программы музыкальных учебных заведений, представление творчества македонских композиторов за рубежом.

Список литературы

1. Коларовска-Гмыря В. Н. Петербургская школа в мире: македонский композитор Гоце Коларовски (1959–2006) // Санкт-Петербургский музыкальный вестник. – 2019. – № 2 (163). – С. 7.
2. Радио России – Санкт-Петербург: Звучащая сфера – эфир 13.01.2019 года [Электронный ресурс]. – URL: https://www.rtr.spb.ru/Radio_ru/First_Person/news_detail_v.asp?id=22236.
3. Радио России – Санкт-Петербург: Звучащая сфера – эфир 07.07.2019 года [Электронный ресурс]. – URL: https://www.rtr.spb.ru/Radio_ru/First_Person/news_detail_v.asp?id=24103.
4. Цветаева А. И., Сараджев Н. К. Мастер волшебного звона. – М.: Музыка, 1988. – 160 с.

List of references

1. Kolarovska-Gmirja V. N. Peterburgskaya shkola v mire: makedonskij kompozitor Goce Kolarovski (1959–2006) // Sankt-Peterburgskij muzykal'nyj vestnik. – 2019. – № 2 (163). – S. 7.
2. Radio Rossii – Sankt-Peterburg: Zvuchashchaya sfera – efir 13.01.2019 goda [Elektronnyj resurs]. – URL: https://www.rtr.spb.ru/Radio_ru/First_Person/news_detail_v.asp?id=22236.
3. Radio Rossii – Sankt-Peterburg: Zvuchashchaya sfera – efir 07.07.2019 goda [Elektronnyj resurs]. – URL: https://www.rtr.spb.ru/Radio_ru/First_Person/news_detail_v.asp?id=24103.
4. Cvetaeva A. I., Saradzhev N. K. Master volshebного звона. – М.: Muzyka, 1988. – 160 s.

Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ И ЛИЧНОСТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ РОССИИ

А. А. Афанасьева

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

В статье рассматриваются социально-культурные и личностные особенности китайских студентов, обусловленные философско-мировоззренческим взглядом на музыку в Древнем Китае и современными тенденциями культурных контактов между странами.

Ключевые слова: Древний Китай, педагогические идеи и методы Конфуция, ментальность, музыка, этнопсихология.

SOCIAL, CULTURAL AND PERSONAL CHARACTERISTICS OF CHINESE STUDENTS STUDYING AT HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS OF CULTURE IN RUSSIA

A. A. Afanasieva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the social, cultural and personal characteristics of Chinese students, due to the philosophical and world outlook on music in Ancient China and modern trends in cultural contacts between the countries.

Keywords: Ancient China, pedagogical ideas and methods of Confucius, mentality, music, ethnopsychology.

Общемировая практика взаимодействия образовательными услугами стала приоритетной в развитии российского высшего образования. Кемеровский государственный институт культуры (КемГИК), как и большинство вузов Российской Федерации, также включен в процесс интернационализации вузов. Так, в КемГИК проходят обучение не только студенты из стран СНГ, но и из Китайской Народной Республики (КНР).

Анализ исследований по вопросу обучения иностранных граждан в России показывает активность в этом направлении Китая. Согласно опубликованным данным, КНР входит в первую пятерку стран, граждане которых получают высшее образование за границей, и в большинстве своем в Российской Федерации. Здесь видится несколько причин. Определенным стимулом является интенсивно развивающееся двустороннее экономическое сотрудничество наших стран и, соответственно, возникает потребность в высококвалифицированных кадрах, владеющих экономическими и техническими специальностями. Немаловажным притяжением для молодых людей становится и высокий уровень российских технологий во многих сферах науки и техники, а также достижения мирового уровня в искусстве и культуре, которые Китай нацелен перенять.

Россия, как страна с яркой, самобытной культурой, история которой в определенные моменты была тесно переплетена с историей Китая, вызывает неподдельный интерес ки-

тайцев. Российские вузы, принимающие на учебу иностранных граждан, вносят свой положительный вклад в позиционирование нашей страны на международной арене, распространение политического и экономического влияния в Азиатско-Тихоокеанском регионе.

Опыт автора в преподавании китайским студентам музыкальных дисциплин в КемГИК показывает, что успешное изучение обучающимися из Китая образовательных программ зависит от множества условий и требований, в том числе касающихся и преподавателей вуза, которые занимаются обучением иностранных граждан. Так, например, знакомство с китайским языком, с педагогической системой ценностей и традиций музыкального воспитания в Китае, их историческими и мировоззренческими истоками может оказать педагогу вуза помощь в общении с китайскими студентами во время адаптации к новой для них среде обитания, а также определения верной модели поведения в русском окружении.

Особо важным представляется необходимость учета социально-культурных и личностных особенностей граждан КНР. При столкновении с русской ментальностью у них могут возникнуть трудности и проявиться осознанное или подсознательное сопротивление чуждой культуре. Поэтому целью данной статьи является обозначение основных положений философско-мировоззренческого взгляда на музыку в Древнем Китае, педагогических идей Конфуция и социально-культурных особенностей китайских студентов.

Следуя современной тенденции гуманитарного познания основных явлений в сфере культуры и методов воспитания, отметим, что теория музыки и музыкального воспитания в философско-мировоззренческих традициях Древнего Китая составляли единое целое. В VI–III веках до н. э. между отдельными княжествами и группами людей в Китае велись войны, параллельно происходили столкновения различных взглядов и идей по вопросу социальной жизни общества. Но именно это историческое время принято считать периодом расцвета китайской философской мысли. Наиболее долговечными оказались два философских направления – даосизм и конфуцианство, влияние которых на всю духовную культуру Китая оказалось достаточно весомым, а в период с II века до н. э. и до II века н. э., конфуцианство стало официальной идеологией воспитания и образования.

Некоторые исторические факты говорят нам о том, что музыка в Китае являлась в прямом смысле государственным институтом, ей приписывалась сила воздействия на людей, обеспечивающая социальную гармонию. Общеизвестны сведения о так называемом строе Люй, созданном по приказу одного из императоров для точной настройки всех музыкальных инструментов по определенному эталону. Несоблюдение норм строя инструментов влекло за собой строгое наказание музыкантов, поскольку считалось причиной всевозможных природных бедствий и бунтов.

В одном из конфуцианских трактатов представлена классификация напевов по силе этического и эмоционального влияния на людей. Подобная классификация существовала еще в пифагорейской системе духовного воспитания посредством мелодий, главной целью которого было всестороннее развитие человека. В Китае же подобное средство служило главным образом для достижения определенных политических целей. Именно древнекитайский мыслитель Конфуций (551–479 годы до н. э.) подчеркивал в своем учении влияние музыкального искусства на формы и методы управления государством, достижение социальной гармонии.

Основные идеи Конфуция представлены в трактате «Лунь Юй» («Беседы и суждения»), изложенном в виде его бесед с учениками. Со временем словесная мозаика «Бесед и суждений» с ее краткими, часто маловразумительными сентенциями, обрывками разговоров, записями житейских случаев, отлилась в две литературные формы: афоризм и анекдот.

Есть сведения о том, что, начиная со II века н. э. трактат был обязательным для заучивания наизусть в китайской школе. Идеи Конфуция изложены его последователями в трактате «Ли Цзи» («Книга обрядов»). В педагогическом наследии Конфуция мы находим размышления, не потерявшие актуальности и в наши дни. Приведем некоторые из них: «Учиться и не размышлять – напрасно терять время, размышлять и не учиться – губительно»; «Если не можешь совершенствовать себя, то как же сможешь совершенствовать других людей?»; «Только начав учиться, узнаешь о собственном несовершенстве и получаешь возможность самообразовываться»; «Учитель и ученики растут вместе» [1].

Трактат «Лунь Юй» в какой-то мере дает нам представление и о методике преподавания Конфуция. По форме – это диалог учителя и ученика, содержащий сравнение различных фактов и явлений. Не менее важным было и подражание лучшим образцам в различных видах деятельности. Интересен афоризм: «Если учиться в одиночестве, не имея товарищей, кругозор будет ограничен, а познания скудны». Говоря современным языком, это в прямом смысле основа интерактивных методов обучения.

Один из наиболее известных китайских философов XX века Лян Шумин отмечает две отличительные особенности китайской цивилизации. Одна из них – это отсутствие развитого религиозного культа, характерного для культур, в которых религия играет важную роль в формировании национального менталитета. В Китае система норм и правил поведения человека отражена в этических учениях, а не в церковных писаниях. Вторая особенность заключается в неизменности на протяжении последних двух тысяч лет структуры китайского общества, цикличности и замкнутости китайской культуры. Отсюда вытекает необходимость изучения основ этнической психологии китайцев при моделировании педагогических ситуаций.

К характеристикам, описывающим представителей Поднебесной относят: патриотизм, уважение к старшим, терпеливость, тенденция к коллективизму, стремление к проявлению социально одобряемых эмоций в конфликтной ситуации, выдержка, упорство, дисциплинированность, позитивная национальная идентичность, чувство национального достоинства. Значительное влияние западной культуры, диктующей новые ценности, порой сильно меняет стереотипы поведения молодого поколения китайцев. К новым стандартам поведения можно отнести индивидуализм, свободную конкуренцию, суверенитет личности, стремление к личному благосостоянию и успеху. На определенном этапе истории государственная политика по ограничению рождаемости привела к чрезмерной опеке родителей и, как следствие, развитию у молодых китайцев тенденций к эгоизму.

Интересное наблюдение о новом поколении «маленьких императоров» приводит в своей книге российский дипломат И. А. Малевич, говоря о мальчиках, родившихся в китайской семье и выросших в обстановке почитания и закармливания. Именно им свойственен крайний эгоизм. В то же время, в период пребывания в России китайские студенты сохраняют свою самостоятельность как культурно-языковое сообщество и предпочитают не смешиваться с другими студентами. Соблюдение традиционных норм жизни, закрепленных на коллективном бессознательном уровне, подчеркивает приоритет коллективных интересов над личными, что в свою очередь может затруднять формирование личного мнения и самостоятельного творческого подхода, например, к процессу изучения и освоения произведений музыкального искусства.

Исходя из опыта общения с китайскими студентами, следует отметить их исполнительность, работоспособность, дисциплинированность и целеустремленность. Не стоит также не учитывать сравнительно скромную плату за обучение в российских вузах, что, естественно, оказывает влияние на контингент студентов. Приведем выдержку из газеты

«Бэйцзин ваньбао». Указав на облегченные правила приема в российские вузы, ответственный работник из системы высшего образования Китая замечает: «Учеба в России – это выбор выпускника со слабым аттестатом и детей из семей с невысоким заработком» [3].

Студенты продолжают обучение в КемГИК с третьего курса, уже имея определенные навыки и умения в освоении и постижении музыкального искусства, поэтому наиболее значимым в образовательном процессе является их коррекция. На данном этапе становится актуальным преодоление речевых трудностей, что для китайских студентов является не только главным средством формирования профессиональной компетенции, но и средством межкультурной коммуникации. К сожалению, многие преподаватели отмечают плохое знание русского языка китайскими студентами даже к моменту окончания учебы в КемГИК. Отчасти это можно объяснить значительным различием двух языков: русская письменность относится к фонетическому типу, а китайская – к идеографическому, когда знаки служат для записи речевых единиц без прямой связи с их звучанием. Характерно, что китайские студенты с большим усердием заучивают нужный текст на русском языке наизусть, но при этом не могут выделить важную информацию и трансформировать текст.

Для формирования, например, дирижерских навыков и умений мы пришли к возможности и даже необходимости использования музыкально-пластических форм работы, которые наряду с традиционными значительно повышали эффективность обучения. Своеобразным звуковым пособием часто становилась аудиозапись (на телефоне) музыкального материала с комментариями преподавателя, что в какой-то мере способствовало более успешной самостоятельной работе студентов. Немаловажным является и отбор музыкального материала, обеспечивающего значительную активизацию процесса вхождения в многообразную сферу русской музыкальной культуры.

В заключение отметим, что при доминирующей значимости когнитивной части образования, очевидна и необходимость установления доверительных отношений, проявления эмпатии в процессе обучения китайских студентов в вузе Российской Федерации. Диалог культур и межкультурная коммуникация будут более эффективны при изучении и учете социально-культурных особенностей сторон, участвующих в образовательном процессе, что в результате получит отражение на качестве образования, получаемого иностранными студентами в российских вузах.

Список литературы

1. Древнекитайская философия: собр. текстов: в 2 т. – М.: Мысль, 1972. – Т. 1. – С. 140–144.
2. Гвоздевская Г. А. Музыкальное воспитание в странах Востока в контексте философско-мировоззренческих традиций периодов Древности и Средневековья [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dslib.net/teoria-vospitania/muzykalnoe-vospitanie-v-stranah-vostoka-vkontekste-filosofsko-mirovozzrencheskih.html>
3. Ларин А. Г. Китайская образовательная миграция в России: невеселая картина [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-obrazovatel'naya-migratsiya-v-rossii-nevesyolaya-kartina>.
4. Лян Шумин. В чем специфика китайской культуры [Электронный ресурс]. – URL: http://perviydoc.ru/v38088/статья_-лянь_шумин_в_чем_специфика_китайской_культуры.
5. Малевич И. А. Внимание, Китай. – Минск: АСТ, Харвест, 2001. – 176 с.
6. Машкина О. А. Китайские студенты и магистранты в вузах РФ: проблемы социальной, культурной и языковой адаптации [Электронный ресурс]. – URL: <http://pandia.ru/text/78/010/75602.php>.

7. Рыкова С. А., Киришева И. Е. Социально-культурные и личностные особенности социализации иностранных студентов (на примере китайских студентов Владивостокского государственного университета экономики и сервиса) [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 1. – URL: [https:// science-education.ru/ru/article/view?id=8523](https://science-education.ru/ru/article/view?id=8523).
8. Филимонова Н. Ю., Романюк Е. С. Китайские студенты в вузах России [Электронный ресурс] // Высшее образование в России. – 2014. – № 8–9. – URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/ kitayskie-studenty-v-vuzah-rossii](https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-studenty-v-vuzah-rossii).

List of references

1. Drevnekitajskaya filosofiya: sobr. tekstov: v 2 t. – М.: Mysl', 1972. – Т. 1. – С. 140–144.
2. Gvozdevskaya G. A. Muzykal'noe vospitanie v stranah Vostoka v kontekste filosofsko-mirovozzrencheskih tradicij periodov Drevnosti i Srednevekov`ya. [Elektronnyj resurs]. – URL: [http:// www.dslib.net/teoria-vospitania/muzykalnoe-vospitanie-v-stranah-vostoka-v-kontekstefilosofsko-mirovozzrencheskih.html](http://www.dslib.net/teoria-vospitania/muzykalnoe-vospitanie-v-stranah-vostoka-v-kontekstefilosofsko-mirovozzrencheskih.html)
3. Larin A. G. Kitajskaya obrazovatel'naya migraciya v Rossii: neveselaya kartina [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-obrazovatel'naya-migratsiya-v-rossii-nevesyolaya-kartina>.
4. Lyan Shumin. V chem specifiika kitajskoj kul'tury [Elektronnyj resurs]. – URL: http://perviydoc.ru/v38088/stat`ya_-_lyan_shumin._v_chem_specifiika_kitajskoj_kul'tury.
5. Malevich I. A. Vnimanie, Kitaj. – Minsk: AST, Xarvest, 2001. – 176 s.
6. Mashkina O. A. Kitajskie studenty i magistranty v vuzax RF: problemy social'noj, kul'turnoj i yazykovej adaptacii [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://pandia.ru/text/78/010/75602.php>.
7. Rykova S. A., Kirisheva I. E. Social'no kul'turnye i lichnostnye osobennosti socializacii inostrannyh studentov (na primere kitajskix studentov Vladivostokskogo gosudarstvennogo universiteta ekonomiki i servisa) [Elektronnyj resurs] // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya. – 2013. – № 1. – URL: [https:// science-education.ru/ru/article/ view?id=8523](https://science-education.ru/ru/article/view?id=8523).
8. Filimonova N. Yu., Romanyuk E. S. Kitajskie studenty v vuzax Rossii [Elektronnyj resurs] Vysshee obrazovanie v Rossii. – 2014. – № 8–9. – URL: [https:// cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-studenty-v-vuzah-rossii](https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-studenty-v-vuzah-rossii).

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В ОБУЧЕНИИ ШКОЛЬНИКОВ-МУЗЫКАНТОВ

В. М. Третенков

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

В статье рассматриваются роль музыки и ее значение в формировании личности, задачи преподавателя по музыкальному воспитанию, квалифицированному обучению игре на инструменте всех детей, принятых в музыкальную школу, а также вопросы, касающиеся музыкального будущего профессионализации ребенка.

Ключевые слова: воспитание, игра, музыка, педагог, талант, учащийся, формирование, школьник.

MUSICAL AND EDUCATIONAL PROCESS FOR TRAINING OF SCHOOL MUSICIANS

V. M. Tretenkov

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies the role of music and its importance in forming personality, the teacher's tasks - to educate music, to teach the children to play musical instruments, without forcing and predicting musical future of the child, not prejudging his professionalization, but not closing the way to it.

Keywords: education, play, music, teacher, talent, student, forming, pupil.

Влиянию музыкального искусства на воспитание и формирование духовного мира личности школьников посвящено большое количество работ в различных областях – эстетике, педагогике, музыковедении и т. д. Роль музыки и ее значение в формировании личности человека обсуждается в обществе с древнейших времен. Изначально речь шла о воспитании конкретного человека, о чем свидетельствуют письменные источники, содержащие сведения о музыкальном образовании и воспитании в Древнем Китае, Древнем Египте, Индии и Древней Греции. Древнегреческий философ Платон считал музыкальное искусство основой государственной системы воспитания. Ученик Платона Аристотель в своих трактатах писал о том, что музыка способна облагораживать душу и тело, создавать гармонию внешнего и внутреннего, воздействовать на эстетическую природу человека. Влиятельные деятели многих исторических эпох отводили музыке очень большую роль, считая ее выше других искусств и наук, полагая, что она воздействует на мысли и чувства людей, влияет на мировоззрение человека и изменяет его.

Новый взгляд на образ культурного человека формируется постепенно. В связи с этим школа ставит своей задачей реализацию «заложенных в человеке возможностей путем развития его индивидуальности и воспитания личности» [2, с. 1]. Под музыкальным воспитанием педагоги понимают воспитание определенных качеств личности учащихся, «в широком смысле – это нравственное, эстетическое и художественное воспитание» [3, с. 8]. Приведем высказывание В. А. Сухомлинского, который писал: «Музыкальное воспитание – это не воспитание музыканта, а прежде всего, воспитание доброго ума и сердца» (см. [3, с. 8]).

Научить музыкальному творчеству можно ребенка даже с весьма средними музыкальными способностями. Как правило, родители отдают своих детей в музыкальную школу, чтобы расширить их кругозор, приобщить их миру искусства, потому что без этого не может быть культурно развитого человека. В настоящее время музыкальная школа выступает одной из баз распространения музыкальной культуры. «Цель – сделать музыку достоянием не только одаренных детей, которые изберут ее своей профессией, но и всех, кто обучается в школе» (см. [5, с. 1]). Д. Б. Кабалевский писал: «...главной задачей массового музыкального воспитания ... является ... не столько обучение музыке само по себе, сколько воздействие через музыку на весь духовный мир учащихся, прежде всего на их нравственность» (см. [5, с. 1]).

Базовой проблемой, связанной с осмыслением роли музыки в воспитании человека, является ее специфика. Не углубляясь в теорию вопроса, отметим лишь те основные черты,

которые отличают музыку от других видов искусства по силе воздействия и выразительности.

Первая и главная особенность музыки кроется в интонационной природе этого вида искусства. Интонирование в музыке, как проявление человеческой речи, сознания и мысли, раскрыто в работах академика Б. В. Асафьева [1]. Интонация стала рассматриваться как фундамент, как звуковыраженная «музыкальная мысль», которая лежит в основе музыкального образа произведения, содержания и формы, творческого метода и стиля, реализма, народности и других сторон музыкального произведения.

Вторая особенность музыки проявляется в восприятии музыкального образа, которое определяет его гносеологический статус. Само содержание музыки мыслится независимо от объективной действительности чисто символическим, условным. Музыка изображает и выражает действительность не прямо, а косвенно, воссоздавая мир чувств и чувственных отношений.

Третья особенность музыки состоит в ее глубине и огромной эмоциональной силе психологического и физиологического воздействия на человека. Физической основой построения музыкального образа выступает звук. Музыка – это искусство временное и звуковое. Звуковые волны передаются через слуховой нерв в головной мозг и порождают ощущение звука. Громкость, тембр, высота, продолжительность музыкального звука имеют не только специфическое художественно-образное значение, но и физиологическое состояние. Анализируя вышесказанное, можно сделать вывод, что воздействие музыки на человека определяется ее образно-художественной и физиологической природой.

Несмотря на большое количество исследований, посвященных роли музыки в воспитательном процессе, на сегодняшний день нет общепринятой точки зрения. В Федеральной программе развития образования указано: «Судьба подрастающего поколения в значительной мере зависит от восстановления и устойчивости функционирования системы, дающей прочную духовную опору, подлинные и не мнимые жизненные ценности» (цит. по [7, с. 7]). Сегодня возрождается интерес к проблеме музыкального воспитания личности и возрастает понимание его роли в современном обществе. На первый план выдвигается функция музыкального искусства, позволяющая обеспечить становление личности ребенка и ориентацию педагога на индивидуальные способности ученика, формирование его духовных ценностей.

Проблемой, слабо решаемой в наши дни в школьной практике, является формирование у школьников младших классов полноценного художественного вкуса: обучение детей умению отличать подлинные, высокохудожественные произведения от примитивных. «Музыкальный вкус школьника – это разновидность вкуса художественного, представляющая собой формирующуюся систему музыкально-эстетических взглядов, предпочтений, оценочных суждений в области музыкального искусства, включающая в себя взаимодействие эмоционального и рационального, эстетического чувства и идеала. Компонентами сформированного музыкального вкуса у школьника являются: развитые музыкальные потребности, адекватное восприятие и способность к оценке музыкальных произведений, положительная мотивация к творческой и исполнительской деятельности, сформированный эстетический идеал» [6]. Занятие музыкой, как и другими искусствами, пробуждает активную работу фантазии, художественного вкуса. Задачей педагога является пробуждение интереса у школьников к музыкальному искусству, приобщение ребенка к овладению музыкально-практическими навыками в различных видах музыкальной деятельности – пение, игра на музыкальных инструментах, слушание музыки.

С искусством человек соприкасается от рождения, а целенаправленное музыкальное воспитание он получает в детском саду, а в дальнейшем и в школе. Впечатления, приобретенные в дошкольном возрасте дома, помогают детям включиться в музыкальные занятия в школе. Занятия музыкой расширяют их кругозор, делают общительными и коммуникабельными. Процесс занятия музыкой всегда связан с работой по преодолению трудностей. Музыка учит мыслить и помогает добиться успеха. Педагог на занятиях помогает школьникам приобщиться к прекрасному, развить их творческие способности, научить умению трудиться.

Формированием музыкальных интересов у младших школьников с точки зрения расширения информационно-познавательных потребностей занимались А. А. Бородинов, Л. Г. Дмитриева, И. Г. Лаптев и др. «Обучать детей искусству очень трудно и, как указывает Д. Б. Кабалевский, – основная трудность заключается в том, что по-настоящему научить ребят чему-нибудь в искусстве не получится, если не увлечь их этим искусством эмоционально» (цит. по [7, с. 90]).

Различаются несколько уровней развития учебных интересов.

Первым является любопытство, оно присутствует практически у всех детей. На этой стадии у школьника отсутствует потребность глубокого изучения музыки. На данном этапе интерес к музыкальному искусству основывается на занимательности предмета, яркости и новизне эмоциональных впечатлений, вызванных музыкой. Занимательность важна для создания настроения, положительно-эмоционального состояния, способствующего преодолению трудностей на уроке или усвоению сложного материала.

Второй уровень – это любознательность, она возникает в процессе музыкального обучения школьников под воздействием положительных результатов в изучении музыки. Они начинают демонстрировать стремление узнать что-то новое о музыкальном произведении, композиторе и т. д. У ребенка появляются потребности выйти за пределы программного материала урока.

Третий уровень – это познавательный интерес, который обусловлен любознательностью ученика и индивидуальностью художественного образа. Школьники стараются использовать полученные знания и самостоятельно расширять кругозор, то есть музицировать, посещать концерты, изучать специальную литературу. Формирование устойчивого музыкального интереса лежит в основе общественного внимания к предмету и требует высокого уровня развития художественного вкуса, эстетических потребностей и чувств у школьников. Для приобщения детей к прекрасному педагог использует различные методы, к примеру – словесный, практический, наглядный, игровой, которые определяются приемами, позволяющими грамотно подойти к построению урока.

На занятиях педагог наблюдает и изучает ученика, применяет различные приемы, способствующие восприятию музыкального образа, подбирает для каждого школьника репертуар, делает выводы относительно возможных темпов его развития: для одного школьника – простые задания, для другого, так как все ему дается легко, ставятся все новые и более трудные задачи.

Перед педагогом на уроках музыки возникают следующие задачи: выявить уровень природных музыкальных способностей у детей, найти подход к ребенку, заинтересовать музыкальным искусством, привить тягу к познанию музыкального искусства. Эти задачи решаются постепенно на протяжении всех занятий. Определение уровня достигнутых результатов используется для планирования дальнейшей работы, подбора соответствующего

репертуара. Учитывая то, что внутренняя организация личностных качеств у каждого ребенка является единственной и неповторимой, необходимо, чтобы преподаватель музыки в своей работе обязательно дифференцировал игру и методические средства, глубоко вникал в их целесообразность; делал акцент на развитие восприимчивости к языку музыки, способности к эмоциональному отклику, а также способности слушать музыку.

На уроках музыки игровое творчество наиболее доступно и увлекательно. Педагог использует: 1) субъективные цели, которые находятся в самом процессе деятельности, доставляющем удовольствие; 2) объективные цели, позволяющие повысить значение игровой деятельности в формировании и тренировке физических и духовных способностей, необходимых для воспитания личности ребенка. Игра позволяет мобилизовать эмоции ребенка, создать особую соревновательную атмосферу, в которой весь учебный материал усваивается быстро и легко. Игровые формы работы, применяемые педагогом на занятиях с учениками, помогают стимулировать успеваемость и способствуют их умственному развитию благодаря успешному усвоению предметного материала, снятию психологического напряжения, созданию ситуации успеха, формированию положительных эмоций, развитию воображения и фантазии, созданию и раскрытию творческих возможностей для самовыражения. В конечном итоге педагоги музыкальных школ решают проблемы отбора детей, способных к профессионализации и дальнейшему музыкальному развитию, задачи подготовки к серьезным занятиям на инструменте или пением.

Школьники, занимающиеся музыкой, более самостоятельны, уверены и сосредоточены. Они лучше выражают свои мысли и активно взаимодействуют с педагогом. В работе с учениками педагог опирается на свой опыт, знания и возможности ребенка. Играя разнообразные музыкальные произведения, доступные пониманию школьника, педагог развивает его способность вслушиваться в музыку, «слушая-слушать». Это первоочередная задача с самого начала обучения. Научить школьника воспринимать музыку – это сформировать способность слышать и эмоционально переживать содержание музыкальных образов, как художественного единства, а не как механической суммы разных звуков, распознавать отражение в произведении действительности, развивать у школьника способность слушать внимательно, сосредоточенно и активно.

Роль педагога – научить детей слушать и воспринимать музыку не только со стороны, но и в собственном исполнении, развивать музыкальный вкус, пробуждать чуткое отношение к звучанию инструмента, учить разбираться в нотной грамоте, учить осмысленной фразировке, элементарному владению звуком и ритмом, добиваться выразительного и образного исполнения музыкальных пьес.

Процесс становления музыкального восприятия следует начинать с чувственного аспекта, с пробуждения эмоций, формирования эмоциональной отзывчивости, как части музыкальной культуры. Музыкальное восприятие требует внимания, сообразительности, наблюдательности. Дети слушают произведение, сравнивают по высоте звуки, отмечают смысловые особенности художественных образов, учатся разбираться в структуре музыкального произведения. Отвечая на вопросы педагога после прослушивания, школьник пытается сделать обобщение и сравнение, определить характер пьесы. Эти попытки дать оценку музыкальному произведению требуют активной умственной деятельности и направляются педагогом. Эмоциональная открытость педагога и детей (выражение радости, удивления, восхищения музыкой) определяет музыкальное восприятие и является интересной формой подачи музыкальных знаний.

Можно определить следующие основные этапы слушания музыки:

- 1) рассказ преподавателя о композиторе и его музыкальном произведении;
- 2) исполнение произведения или слушание в записи;
- 3) разбор музыкального произведения;
- 4) повторное прослушивание.

При слушании музыкального произведения следует выделить приемы концентрации внимания младших школьников в процессе восприятия музыки:

- 1) прием новизны (педагог доводит до учеников новую информацию о композиторе и т. д.);
- 2) прием персонификации (педагог использует настроение детей к сопереживанию);
- 3) прием соучастия (педагог моделирует детям ситуацию «представляем, что вы в филармонии на концерте...»).

Важной формой приобщения детей к музыке является творческая исполнительская деятельность, которая осуществляется в самых разных видах (игра на музыкальных инструментах, участие в оркестре, сольное и хоровое пение) [4, с. 38]. Концертно-исполнительская деятельность стимулирует интерес школьников к занятиям и оказывает благотворное влияние на их общее развитие. К формам концертно-исполнительской деятельности можно отнести сольные концерты, отчетные концерты, участие в конкурсах, смотрах, фестивалях, в творческих вечерах. Это помогает музыкальному воспитанию, развитию музыкального вкуса и всего комплекса музыкальных способностей. Музыкальное образование дает возможность ребенку легче ориентироваться в окружающей его действительности и быть уверенным в себе.

На предварительных занятиях школьнику объясняют названия звуков и их расположение на инструменте, что воспринимается и усваивается легко. После того как школьник приобрел определенный багаж усвоенных мелодий, научился распознавать направление их движения, слышать длительности, можно вплотную заняться тем, что обычно принято называть постановкой рук.

Игра на музыкальном инструменте представляет собой один из сложнейших видов человеческой деятельности, который требует воли, внимания, восприятия, мышления, памяти, воображения, большого трудолюбия, усидчивости и безупречной согласованности физических движений. Важно учитывать, что построение учебного материала для освоения музыкального инструмента и нотного материала не только отвечает духовным запросам детей, но и является побудителем детского творчества, средством самоорганизации.

Эффективность музыкального воспитания школьников может обеспечиваться следующими педагогическими приемами:

- 1) индивидуальным подходом с учетом музыкального развития школьника;
- 2) методическим обеспечением учебно-воспитательного процесса;
- 3) взаимодействием педагогов и родителей в образовательно-воспитательном процессе.

При таком содержании обучения музыка доставляет детям радость, пробуждает фантазию и стремление к занятиям музыкой.

Педагог должен быть не только хорошим музыкантом и исполнителем, но и хорошим психологом, чутким наблюдателем и знатоком души ребенка, чтобы помочь рас-

крыться его творческим способностям. Не торопясь с прогнозами о музыкальном будущем ребенка, но и не закрывая пути к нему, нужно стремиться выявить и развить все лучшие задатки каждого ученика. Это и есть индивидуальный подход к ученику и одновременно путь к педагогическому мастерству.

Анализируя работы известных педагогов-музыкантов (Д. Б. Кабалевского, Н. Л. Гродзенской, В. Н. Шацкой) и исходя из личного опыта автора, можно сделать вывод, «что музыка украшает нашу жизнь, делает ее более интересной, а также играет важную роль в общей работе по воспитанию детей. Музыкальное воспитание оказывает ничем не заменимое воздействие на общее развитие. Формируется эмоциональная среда, совершенствуется мышление, ребенок становится чутким к красоте в искусстве и жизни» [4, с. 37–39]. Занятие музыкой способствует укреплению здоровья школьника, формирует правильное дыхание, укрепляет голосовой аппарат, обогащает словарный запас, воспитывает трудолюбие. Музыкальное воспитание влияет не только на умственные способности школьника, но и способствует правильности восприятия мира.

На эффективность целостного музыкального воспитания младших школьников влияют все взаимосвязанные компоненты обучения: цель, задачи, принципы, содержание, формы и методы учебно-воспитательного процесса, средства, показатели, результат. Центральным звеном выступает содержание, основанное на авторском комплексе учебных программ. Программы являются определяющими в музыкально-образовательном процессе и включают следующие направления:

- 1) развитие музыкально-творческих способностей учащегося на основе приобретенных им знаний, умений и навыков в области исполнительства, а также выявление наиболее одаренных детей и подготовка их к дальнейшему поступлению в образовательные учреждения, реализующие образовательные программы среднего профессионального образования по профилю предмета;
- 2) развитие интереса и любви к классической музыке и музыкальному творчеству;
- 3) освоение музыкальной грамоты как необходимого средства для музыкального исполнительства;
- 4) овладение основными исполнительскими навыками игры на инструменте;
- 5) обучение навыкам самостоятельной работы с музыкальным материалом, чтение с листа нетрудного текста;
- 6) приобретение детьми опыта творческой деятельности и публичных выступлений;
- 7) формирование у наиболее одаренных выпускников осознанной мотивации к продолжению профессионального обучения в образовательных учреждениях, реализующих профессиональные образовательные программы.

Роль школьных уроков музыки в воспитательном процессе чрезвычайно велика. В. Н. Шацкая в своей книге «Общие вопросы эстетического воспитания в школе» дает определение воспитанию «как способности целенаправленно воспринимать и правильно понимать и оценивать красоту в окружающей действительности – в природе, в общественной жизни, труде, явлениях искусства» [8]. Для того чтобы воздействие было познавательным, облагораживающим, необходима систематическая целенаправленная работа. Поэтому, обучая детей музыке, педагог должен постоянно иметь в виду, что дают его знания детям, какие пробуждают мысли и чувства. Преподавателю необходимо научить ребенка пони-

мать и принимать представленную им информацию. Сегодня урок музыки строится с применением компьютерных технологий и новых мультимедийных средств. Владение компьютерными технологиями позволяет педагогу на более высоком уровне проводить занятия, способствует преодолению узкой исполнительской направленности музыкального обучения и развитию музыкальных способностей учеников.

Воспитательная роль музыки в приобщении школьников к музыкальным ценностям, а также направленность и характер ее социального воздействия представляются важными критериями, определяющими качество музыкального образования и духовно-культурный уровень детей. Именно школа должна пробудить в ребенке интерес к искусству на всю жизнь. Музыкальное воспитание должно быть доступным не только одаренным детям, но и являться составной частью общего развития всего подрастающего поколения.

Для повышения успеха в совершенствовании музыкального воспитания и образования школьников необходимо опираться на накопленный мировой опыт, который позволит находить новые, объективные решения. В качестве предложений можно отметить следующие позиции:

- 1) создать единую систему музыкально-образовательных услуг с учетом инноваций;
- 2) обеспечить взаимодействие учреждений культуры с творческими союзами, деятелями культуры и науки;
- 3) реформировать систему музыкального образования путем введения новых технологий, с использованием современных медиасредств;
- 4) обновить и укрепить материально-техническую базу учреждений культуры;
- 5) повысить профессиональную компетентность педагогов, работающих в системе музыкального образования и воспитания детей.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – М.: Музыка. Ленинградское отделение. – 376 с.
2. Гутовец М. В. Некоторые особенности современного музыкального образования в детской музыкальной школе // Молодой ученый. – 2015. – № 22.3. – С. 6–8.
3. Дьяченко И. Ю. Теория и методика музыкального воспитания. – Тюмень: Изд-во Тюмен. гос. ун-т, 2014. – 91 с.
4. Овчинникова Л. И. Музыкально-эстетическое воспитание младших школьников средствами вокального, хорового исполнительства // Молодой ученый. – 2015. – № 1.2. – С. 37–39.
5. Павлова Е. В. Музыкальное образование как необходимый аспект развития личности ребенка: материалы Международ. науч. конф. (Казань, май, 2015). – Казань: Бук, 2015. – С. 135–139.
6. Разуткина Л. И. Формирование музыкального вкуса у школьников младшего и среднего возраста в детской школе искусств: дис. ... канд. пед. наук. – Чебоксары, 2008. – 187 с.
7. Сюзева Н. Ф. Актуальность художественно-эстетического воспитания детей в современной системе дополнительного образования // Образование: прошлое, настоящее и

будущее: мат-лы IV Междунар. науч. конф. (г. Краснодар, февраль 2018 года). – Краснодар: Новация, 2018. – С. 89–94.

8. Шацкая В. Н. Общие вопросы эстетического воспитания в школе. – М.: Просвещение, 1987. – 184 с.

List of references

1. Asaf'ev B. V. Muzykal'naya forma kak process. – М.: Muzyka. Leningradskoe otdelenie. – 376 s.
2. Gutovecz M. V. Nekotorye osobennosti sovremennogo muzykal'nogo obrazovaniya v detskoj muzykal'noj shkole. – Molodoj uchenyj. – 2015. – № 22.3. – С. 6–8.
3. D'yachenko I. Yu. Teoriya i metodika muzykal'nogo vospitaniya. – Tyumen', Izd-vo Tyumen. gos. un-ta, 2014. – 91 s.
4. Ovchinnikova L. I. Muzykal'no-esteticheskoe vospitanie mladshix shkolnikov sredstvami vokal'nogo, xorovogo ispolnitel'stva // Molodoj uchenyj. – 2015. – № 1.2. – С. 37–39.
5. Pavlova E. V. Muzykal'noe obrazovanie kak neobhodimy'j aspekt razvitiya lichnosti rebenka: mat-ly Mezhdunarod. nauch. konf. (Kazan', maj, 2015). – Kazan': Buk, 2015. – С. 135–139.
6. Razutkina L. I. Formirovanie muzykal'nogo vkusa u shkol'nikov mladshego i srednego vozrasta v detskoj shkole iskusstv: dis. ... kand. ped. nauk. – Cheboksary, 2008. – 187 s.
7. Syuzeva N. F. Aktual'nost' hudozhestvenno-esteticheskogo vospitaniya detej v sovremennoj sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya // Obrazovanie: proshloe, nastoyashhee i budushhee: mat-ly IV Mezhdunar. nauch. konf. (g. Krasnodar, fevral' 2018 g.). – Krasnodar: Novaciya, 2018. – С. 89–94.
8. Shatskaya V. N. Obshhie voprosy esteticheskogo vospitaniya v shkole. – М.: Prosveshhenie, 1987. – 184 s.

ФОРМИРОВАНИЕ МОТИВАЦИИ ОБУЧЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВУ НА МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В ХОДЕ РЕАЛИЗАЦИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Е. О. Пригодич, П. В. Лыченков

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

В данной статье рассматриваются проблемы мотивации обучения исполнительству на музыкальных инструментах, ее диагностики и формирования в ходе реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области музыкального искусства.

Ключевые слова: мотивация, мотивы поведения, психолого-педагогические особенности, исполнительство на музыкальных инструментах, дополнительное музыкальное образование.

FORMING MOTIVATION FOR TRAINING TO PERFORM ON MUSICAL INSTRUMENTS WITHIN IMPLEMENTING ADDITIONAL PRE-PROFESSIONAL GENERAL EDUCATION PROGRAMS IN THE FIELD OF MUSICAL ART

E. O. Prigodich, P. V. Lychenkov

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article discusses the motivation for training to perform musical instruments, its diagnosis and formation within implementing additional pre-professional general education programs in the field of musical art.

Keywords: motivation, motives of behavior, psychological and educational features, performance on musical instruments, additional musical education.

Одной из граней жизни любого человека является музыка. С развитием личности меняются музыкальные пристрастия, вкусы, интересы. Будучи младенцем, ребенок засыпает под колыбельные матери, в дошкольном возрасте ему нравятся классическая музыка и песни из мультфильмов. В младшем школьном возрасте ребенок чаще всего присваивает себе музыкальные интересы родителей. В возрасте 11–15 лет детей привлекает музыка, созвучная их внутреннему состоянию: влюбленности или пессимизму, бунтарству или одиночеству.

На занятиях, посвященных музыкальному исполнительству, в любой возрастной группе преподаватель стремится сформировать эмоционально-окрашенный интерес к познанию со стороны обучающегося, определяющий направленность личности на глубокое постижение образцов мировой музыкальной культуры. Однако в ходе образовательного процесса очень часто наблюдается естественное падение мотивации к обучению, что приводит к снижению качества профессионального музыкального образования, поскольку мотивация смещается со сферы обучения на сферу общения. Сложившееся противоречие между нацеленностью педагогов на высокое качество обучения музыке, с одной стороны, и отсутствием желания у обучающихся изучать ее, с другой стороны, породило проблему мотивации к занятиям музыкальным исполнительством.

Большинство современных детей не желают обучаться в музыкальной школе, так как считают, что занятия музыкой скучны и неинтересны. Данную ситуацию провоцирует ряд причин, среди которых: отсутствие у ребенка музыкальных способностей, низкая заинтересованность в обучении; поступление в музыкальную школу по настоянию родителей; некачественная организация образовательного процесса, слабый кадровый потенциал образовательного учреждения, отсутствие современной образовательной среды.

Многие сложности обучения музыке можно скомпенсировать, если обучающийся достаточно мотивирован. Однако мотивировать современных детей к обучению музыкальному искусству оказывается сложной задачей.

Мотивация обоснованно занимает одно из ведущих мест в структуре личности является одним из основных понятий, которое используется для объяснения движущих сил деятельности и поведения человека. Любая деятельность протекает эффективнее и дает более качественные результаты, если при ее реализации у личности имеются глубокие и яркие

мотивы, провоцирующие желание действовать продуктивно, преодолевать неизбежные затруднения, полностью отдаваться процессу, избегать неблагоприятных условий и обстоятельств, настойчиво двигаться к намеченной цели.

В настоящее время мотивация как психическое явление трактуется по-разному:

- совокупность определенных факторов, направляющих и поддерживающих стремление человека к цели;
- комплекс мотивов;
- «толчок», побуждение, которое вызывает активность организма и определяет ее направленность;
- процесс психической регуляции конкретного вида деятельности;
- процесс действия мотива;
- механизм, определяющий и возникновение, и направление, и конкретные способы осуществления определенных форм деятельности;
- некая совокупная система процессов, которые отвечают за побуждение к деятельности и саму деятельность непосредственно.

Проблема мотивов поведения и мотивации в деятельности – одна из основных в современной психологии. Сложно назвать область психологии, которая бы не рассматривала в круге своих проблем мотивационный процесс.

Формирование мотивации обучения исполнителю на музыкальных инструментах именно у детей школьного возраста без преувеличения можно считать одной из главных проблем современной системы дополнительного образования. Ее актуальность обусловлена обновлением содержания обучения, постановкой задач по освоению обучающимися современных приемов самостоятельного приобретения знаний, развитию у них активной жизненной позиции.

Большой вклад в изучение особенностей мотивации учебной деятельности внесли А. К. Маркова, А. Т. Матис, Ю. Б. Орлов, М. В. Матюшкина. Важность положительной мотивации для эффективности и успешности учебной деятельности была доказана исследователями: Г. Клаусом, В. А. Якуниной, Н. И. Мишковой.

Современные психологи связывают разработку проблем мотивации с анализом источников активации человека, побудительных сил деятельности, поведения, а также задаются вопросом: чем руководствуется человек, начиная какую-либо деятельность, что заставляет человека осуществлять определенные действия.

Цель данного исследования: выявить особенности мотивации обучения юных музыкантов и определить эффективные способы ее формирования в ходе реализации дополнительных предпрофессиональных образовательных программ в области музыкального искусства.

Приступая к анализу мотивов занятия музыкальным исполнительством, подчеркнем, что музыкальная деятельность – одна из немногих человеческих деятельностей, совершаемых публично, в которой не только внешняя, но и внутренняя сторона личности являются объектом восприятия, оценки, суждения большого количества людей [1, с. 39].

В процессе обучения музыке происходит изменение мотивационной сферы, которое может выражаться как в появлении новых, так и в изменении комплекса старых мотивов. В свете этого важнейшей задачей учебного процесса в образовательном учреждении как раз и становится выявление преобладающих мотивов и потребностей музыканта.

На пути от непосредственного желания заниматься музыкой к мотивам сознательного обучения, связанным с пониманием важности учебных целей и задач, у обучающихся музыке происходит смена ведущих мотивов, изменяется их иерархия. Эти мотивы влияют по-новому на отношение к отдельным учебным дисциплинам, тематическим разделам и даже преподавателям. Осознанное обучение подразумевает наличие неподдельного интереса к поставленной профессиональной задаче и понимание ценности приобретаемых знаний и умений и сегодня и в будущей профессиональной деятельности. Также осознанное обучение может подкрепляться стремлением утвердиться среди сверстников, проявить свои способности, подтвердить свое место в социальной группе, получить одобрение родителей и преподавателей.

В отношении проблемы формирования мотивации занятий музыкой в более раннем возрасте, начиная с дошкольного, в общей педагогике выделяют мотивацию обучения двух видов: внешнюю и внутреннюю. Большинство родителей, как показывает практика, используют внешнее мотивирование, которое, как правило, подразумевает материальное стимулирование [2, с. 22].

В современных условиях неотъемлемой частью системы дополнительного музыкального образования стали всевозможные фестивали, конкурсы, смотры. В связи с этим, у обучающихся появилось больше шансов реализовать свои притязания, пережить состояние успеха, получить опыт соревнования. Поэтому, в ходе работы над внутренней мотивацией возникает необходимость создавать у ребенка «состояние успеха». Для этого важно обращать внимание на все моменты, когда ребенок прилагает большие усилия для преодоления трудностей в обучении и достигает результата. Внимание преподавателя и родителей к успехам и неудачам ребенка становится важным фактором в достижении профессиональных результатов.

Самое существенное влияние на формирование у детей мотивации занятий музыкальным исполнительством оказывают взрослые – родители, педагоги, кумиры в области искусства. Активности и добросовестности в учебном процессе, поддержанию длительного интереса к занятиям способствует грамотное и корректное поведение преподавателя. Положительное влияние на формирование и сохранение правильной мотивации обучения оказывают следующие качества личности учителя: оптимизм, энтузиазм, преданность работе, любовь к своему делу, умение быть гибким и многоплановым в общении, поддерживать благоприятный социально-психологический климат в коллективе [3, с. 73].

На формирование мотивации занятия музыкой влияет и семья. Если в семье поддерживается интерес к музыкальному искусству (родители сами играют на инструментах или поют, регулярно организуют посещение концертов, проявляют интерес к музыке в средствах массовой информации), им очень трудно не заразиться.

Для обучающихся старше 14–15 лет наиболее типичными становятся следующие мотивы обучения музыке: востребованность таланта, потребность играть, желание быть понятым своим слушателем, быть авторитетным, уважаемым в своей профессиональной среде, быть ею высоко оцененным [5, с. 88].

Ведущим внутренним мотивом при обучении музыке в более зрелом возрасте становится возможность найти в произведении то, что более всего соответствует чувствам самого исполнителя, созвучно его вкусам. Важное значение в данном возрасте приобретают и внешние мотивы: желание подтвердить свою индивидуальную интерпретацию, самоутвердиться через произведение.

Важнейшая мотивация занятий искусством – самоактуализация, не только непосредственно через исполнительство, но и через восприятие, понимание и оценку искусства. Из детской любознательности вырастает мотив-стимул, окрашенный эмоциями азарта, – услышать, увидеть, запомнить большее количество музыкальных произведений и исполнителей.

Потребность в обмене чувственным опытом может также являться основой мотивации занятия музыкальным исполнительством. Этот чувственный обмен может быть более или менее удачным. Педагоги, родители, сверстники могут подкреплять доминанту быть признанным (оцененным) в своем самовыражении. Сложный и длительный процесс развития положительной мотивации имеет громадное значение в процессе формирования личности обучающегося. Особенно непростой выглядит задача по развитию так называемой «эйфорической» мотивации, тесно связанной с такими понятиями, как вдохновение, счастье.

Занимаясь музыкой, ребенок самоактуализируется не только с помощью собственного исполнительства, но и благодаря восприятию и пониманию музыки. Таким образом реализуется потребность выразить переживаемое, услышать и понять то, что он исполняет.

Ориентир на творчество формирует позитивную мотивацию постижения музыкального искусства. Вследствие этого повышается познавательная активность ребенка, открываются новые возможности для глубокого, эмоционального «сопереживания», «прочувствования музыки». Возникает совместное творчество ученика и учителя, и как результат повышается эффективность музыкального образования.

Наиболее важным мотивом занятия музыкой является «возможность творить», которая становится равной самой жизнедеятельности. Пробудить и поддерживать интерес к занятиям музыкой – одна из главных задач педагога. В ходе решения этой задачи он добивается роста работоспособности обучающегося: ребенок становится более сосредоточенным, усиливается слуховой контроль и, в результате, художественная составляющая исполнения приобретает более осмысленный, яркий и выразительный характер. Развитие любви к музыке, и к музыкальному исполнительству в частности, тесно связано с усилением интереса к занятиям, и не только к урокам педагога, но и к самостоятельной работе. Талант ученика может проявляться в том, как быстро и адекватно он реагирует на наставления педагога. Но важны и другие компоненты: упорство, настойчивость, уверенность, умение отстаивать свою точку зрения. Прогресс зависит от того, насколько сам юный музыкант хочет добиться успеха. Поэтому педагогу необходимо правильно выстраивать «программную политику», тщательно продумывать какое музыкальное произведение включить следующим в программу, чем подкрепить заинтересованность ребенка.

Также следует учитывать, что музыка для ребенка является не столько искусством, сколько областью жизнедеятельности. Ребенок воспринимает окружающую его музыку как естественную среду. Данную особенность восприятия музыки детьми необходимо принимать во внимание при организации дополнительного музыкального образования.

Современная социокультурная ситуация определяет необходимость задействовать все педагогические резервы воспитательно-образовательного процесса, включать в музыкальное образование развивающие и адаптивные методы, использовать опыт смежных научных областей (педагогика и психология).

Анализ действующих образовательных программ в области дополнительного образования показал, что музыка и музыкальная деятельность рассматриваются в большинстве программ как способ развития именно музыкальности ребенка. Инновационная музыкальная среда должна обеспечивать развитие ребенка, физически и психически здорового, который способен легко адаптироваться к новым, изменяющимся условиям.

В процессе разработки и реализации основных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области музыкального искусства следует учитывать психолого-педагогические особенности и закономерности развития детей. Также необходимо помнить о том, что музыка является основой, соединяющей все виды деятельности, которые способствуют формированию гармоничной личности ребенка. Поэтому музыкально-исполнительская деятельность становится ведущим средством развития личности музыканта.

Большую роль в формировании мотивации обучения музыкальному искусству играет личность педагога. Работа педагога-музыканта требует наличия определенного комплекса профессиональных качеств. Особое внимание должно быть уделено подготовке к индивидуальной работе с детьми и к осуществлению «сотворческой деятельности» на всех этапах обучения.

Деятельность педагога-музыканта имеет ярко выраженное социальное предназначение. Оно заключается в формировании личности обучающегося посредством приобщения его к общечеловеческим ценностям, которые содержатся в подлинно художественных образцах музыкальной культуры; в раскрытии творческих сил ребенка путем вовлечения его в музыкальную деятельность. В итоге это становится залогом постоянного развития музыкальной культуры общества в ее лучших традициях.

Независимо от того, какую дисциплину преподает учитель музыки, он должен обладать универсальными способностями: давать сведения об элементарной музыкальной грамоте, прививать навыки слушания музыки, расширять познания ребенка о произведениях и композиторах, проводить анализ музыкальных произведений с подробным и ярким объяснением, владеть навыками интонирования, быть теоретиком и дирижером, знатоком и критиком искусства. Другими словами, учитель должен быть педагогом-универсалом.

Наблюдение и опросы детей, обучающихся по дополнительным предпрофессиональным программам в области музыкального искусства, работа с родителями и преподавателями позволили нам сформулировать следующие выводы:

- музыкальные пристрастия детей зависят от массовой культуры, которая формируется в большинстве своем средствами массовой информации;
- определяющим мотивом, с которым ребенок поступает в музыкальную школу, является мотив «научиться играть». Как правило, дети хотят научиться играть на тех музыкальных инструментах, которые чаще видят и слышат по телевидению и Интернету;
- большинство родителей не рассматривают обучение музыке как начальный этап профессионального образования. Как правило, отправляют детей учиться музыке для общего развития или организации сверхурочной занятости своих детей;
- одним из ведущих положительных мотивов обучения музыке для современного ребенка становится «познавательный мотив с применением информационных технологий» (использование электронных музыкальных инструментов и компьютерной техники);

- в процессе обучения музыке (как правило, ко 2–3-му классу) наблюдается снижение мотивации обучения;

- одним из определяющих факторов формирования мотивации обучения многие опрашиваемые называют репертуар. Репертуар имеет прямую связь с интересами ребенка и его желанием продолжать обучение;

- определяющим мотивом для родителей обучающихся может стать личность педагога и материально-технические условия обучения, а также удобство организации учебного процесса, которое определяется в основном расписанием групповых и индивидуальных занятий.

К факторам, оказывающим положительное влияние на формирование мотивации обучения музыкальному исполнительству можно отнести:

- создание чувства психологического комфорта на занятиях;
- смена форм работы, чередование моментов умственного напряжения и расслабления;
- создание таких педагогических условий, в которых обучающийся может проявить свои способности и продемонстрировать свою компетентность;
- доброжелательные отношения между педагогом и обучающимся;
- уважение к личности ребенка, верное чередование методов воспитательного воздействия;
- использование в ходе урока элементов творчества и импровизации;
- включение в учебный процесс элементов работы на электронных музыкальных инструментах и использование компьютера;
- заинтересованность родителей в дополнительном предпрофессиональном образовании своего ребенка;
- взаимодействие педагога и родителей на протяжении всего периода обучения.

К отрицательным факторам, влияющим на снижение мотивации к обучению музыке относим: авторитарную позицию родителей и преподавателей, загруженность в общеобразовательной школе и других учреждениях, однообразие форм работы на уроке, «непристизность» музыкального образования среди сверстников.

Резюмируя вышеизложенное, заключаем, что формирование устойчивой положительной мотивации обучения исполнительству на музыкальных инструментах возможно при соблюдении следующих условий:

- разработка дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ с учетом психолого-педагогических особенностей современных детей;
- повышение кадрового потенциала образовательного учреждения, предоставление возможности преподавателям повышать квалификацию посредством обучения, участия в конкурсах, посещения мастер-классов;
- использование современных образовательных технологий;
- работа с родителями по повышению их профессиональной грамотности в вопросах воспитания профессионально значимых качеств личности юного исполнителя;
- включение учебной деятельности в более широкий современный и исторический контекст (предоставление возможности обучающимся участвовать в конкурсах, фестивалях, смотрах, посещать концерты и мастер-классы).

Список литературы

1. Алиев Ю. Б. Дидактика и методика школьного музыкального образования. – М.: Изд-во Современного гуманитарного ун-та, 2010. – 340 с.
2. Алфеевская Г. С. История отечественной музыки XX века. С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов, А. Г. Шнитке, Р. К. Щедрин. – М.: Владос-Пресс, 2009. – 159 с.
3. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки. – М.: Просвещение, 1999. – 122 с.
4. Ильин Е. П. Мотивация и мотивы. – СПб.: Питер, 2000. – 512 с.
5. Мухина В. С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество: учеб. для студ. вузов. – М.: Академия, 2002. – 456 с.
6. Рыбалко Е. Ф. Возрастная и дифференциальная психология. – СПб.: Питер, 2011. – 224 с.

List of references

1. Aliev Yu. B. Didaktika i metodika shkol'nogo muzykal'nogo obrazovaniya – M.: Izd-vo Sovremennogo gumanitarnogo un-ta, 2010. – 340 s.
2. Alfeevskaya G. S. Istoriya otechestvennoj muzyki XX veka. S. S. Prokof'ev, D. D. Shostakovich, G. V. Sviridov, A. G. SHnitke, R. K. Shchedrin. – M.: Vlados-Press, 2009. – 159 s.
3. Archazhnikova L. G. Professiya – uchitel' muzyki. – M.: Prosveshchenie, 1999. – 122 s.
4. Il'in E. P. Motivaciya i motivy – SPb.: Piter, 2000. – 512 s.
5. Muhina V. S. Vozrastnaya psihologiya: fenomenologiya razvitiya, detstvo, otrochestvo: ucheb. dlya stud. vuzov. – M.: Akademiya, 2002. – 456 s.
6. Rybalko E. F. Vozrastnaya i differencial'naya psihologiya. – SPb.: Piter, 2011. – 224 s.

ИНДИВИДУАЛЬНО-ДИФФЕРЕНЦИРОВАННЫЙ ПОДХОД В ОБУЧЕНИИ НА ХОРОВОМ ОТДЕЛЕНИИ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ

И. С. Rogozinnikova

*ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
МАОУДО «Центральная детская школа искусств», г. Кемерово;*

Т. И. Мороз

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

Статья посвящена актуальной и значимой проблеме использования индивидуально-дифференцированного подхода в обучении на хоровом отделении детской школы искусств. Возникновение данной проблемы сопряжено с существующим противоречием между коллективным характером учебной деятельности и индивидуальным путем усвоения знаний. Процесс выработки необходимых умений и навыков во многом зависит от субъективных способностей, личностных качеств, мотивации и опыта обучаемого. Учет индивидуальных особенностей учеников повлечет за собой пересмотр содержания, методов, форм обучения. Отмечается, что индивидуально-дифференцированный подход в организации учебного процесса позволит создать оптимальные условия для эффективной деятельности всех обучающихся.

Ключевые слова: индивидуально-дифференцированный подход, образовательный процесс, учреждение дополнительного образования, хоровое отделение.

INDIVIDUAL AND DIFFERENTIATED APPROACH FOR TRAINING PUPILS AT CHOIR DEPARTMENT, CHILDREN ART SCHOOL

I. S. Rogozinnikova

*Kemerovo State Institute of Culture,
Central Children's Art School, Kemerovo;*

T. I. Moroz

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers a current and significant problem of using an individual and differentiated approach for training at choir department, children art school. The problem connects with a contradiction between the collective nature of learning activity and individual learning. The process of developing the necessary skills depends largely on the subjective abilities, personal qualities, motivation and experience of the trainee. Taking into account the individual characteristics of pupils will entail a review of the content, methods and forms of education. The authors note that an individual and differentiated approach in organizing educational process will create optimal conditions for effective activity of all pupils.

Keywords: individual and differentiated approach, educational process, institution of additional education, choir department.

Важными ориентирами в развитии современной образовательной системы выступают направленность на достижение качественных результатов в процессе обучения, учет индивидуальных потребностей личности ученика, а также создание благоприятных условий для развития каждого обучающегося. Решению этих задач способствует использование индивидуального и дифференцированного подходов в образовательном процессе.

Как известно, в педагогической теории индивидуализация и дифференциация обучения рассматриваются как одни из главных принципов организации образовательного процесса. Проблемы дифференциации и индивидуализации обучения уже долгие годы находятся в фокусе исследовательского внимания как в теоретическом, так и в практическом аспектах. Изучению и разработке теоретических основ индивидуализации и дифференциации обучения посвящены работы И. Э. Унт, Е. С. Рабунского, Н. М. Осмоловской, В. Д. Шадрикова, П. П. Блонского, И. П. Подласого, И. С. Якиманской и др.

Дифференциация обучения имеет направленность на создание равных начальных условий и возможностей для развития каждого ребенка с учетом его задатков, индивидуальных склонностей и способностей посредством включения в деятельность различных групп.

Дифференцированный подход на теоретическом уровне представляет собой совокупность технологий (методов, средств, форм, приемов), которые способствуют развитию обучающихся посредством их деятельности в группах (по интересам, склонностям, уровню общих и специальных способностей и др.). В процессе обучения, реализующемся на практике, он представляет собой систему дифференцированной работы преподавателя с выявленными группами обучающихся [1, с. 254].

Таким образом, дифференциация обучения на основе дифференцированного подхода предполагает учет типических особенностей и индивидуальных различий участников в группе, выделенной по определенному основанию.

Индивидуализация рассматривается как осуществление принципа индивидуального подхода, что позволяет создать оптимальные условия для развития и реализации имеющихся возможностей обучающихся. Данный подход во многом сопряжен с частичным или временным изменением учебных задач, предполагая изменения содержания учебного процесса, поиск новых форм и методов. Учитывая индивидуальные особенности личности каждого ученика, возможно выстроить траекторию его всестороннего развития.

Образование на современном этапе развития в качестве одной из важных задач выдвигает индивидуализацию. В связи с этим возникает необходимость в поиске особых педагогических средств, организационных форм, позволяющих представить процесс обучения на качественно ином уровне. При этом учет индивидуальных особенностей учащихся является основой для осуществления дифференцированного подхода в обучении. Реализация всех представленных выше условий способствует гуманизации и эффективности процесса обучения.

Так, Н. Е. Курентьева отмечает, что «индивидуальный подход является принципом образования с целью становления личности посредством учета индивидуальных особенностей учащихся (физиологических, психологических, социальных и пр.) в условиях индивидуальных либо коллективных форм учебной деятельности, дифференцированный подход – принцип образования с целью развития личности путем учета индивидуальных особенностей через особенности группы. Это означает, что они формируют условия для становления личности, для самореализации в разнообразных учебных ситуациях и могут действительно дополнять друг друга» [4].

На сегодняшний день в педагогической науке складывается концепция индивидуально-дифференцированного подхода в обучении, позволяющая интегрировано представить такие его сущностные характеристики, как учет индивидуально-типологических особенностей учащихся, группировка детей в соответствии с выявленными особенностями, различное построение процесса обучения в выделенных группах и в отношении отдельных их субъектов [2; 4; 5].

Применение индивидуально-дифференцированного подхода предполагает учет физиологии и психологии индивидуальных различий, представляющих собой основу понимания конституционально-генетического (биологического) фактора, как применительно к воспитанию и развитию здоровых детей, так и к лицам с особыми потребностями или ограниченными возможностями здоровья. В социальном же аспекте реализацию индивидуально-дифференцированного подхода следует понимать в контексте разработки и внедрения практико-ориентированных воспитательных и учебных программ, «рассчитанных на определенную категорию детей, но интегрированных в единую среду обитания, когда обучение (пребывание) детей с различным уровнем физического и психического здоровья, уровнем когнитивно-личностного развития носит не искусственный (инклюзивный), а вполне естественный (природный) характер» [5].

Процесс обучения в учреждениях дополнительного образования оказывается в благоприятной ситуации для реализации принципов индивидуального и дифференцированного обучения. Анализируя психолого-педагогическую литературу (Ю. Б. Алиев, А. Д. Алферова, С. О. Гладкая, Л. А. Григорович, Т. Д. Марцинковская), можно отметить, что в современных детских школах искусств чаще реализуется один из обозначенных подходов: либо дифференцированный, либо индивидуальный. Причем индивидуальный подход представлен в большей степени. В большинстве случаев учебные занятия проводятся индивидуаль-

но либо в условиях мелкогрупповой работы. Все это способствует тому, что ребенок становится активным участником процесса обучения.

Но занятия детей на хоровом отделении, в частности в хоровом классе, осуществляются путем коллективной учебной деятельности. Нередко встречаются проблемы, связанные с тем, что достаточно сложно в условиях большого хорового коллектива принимать во внимание личностные характеристики каждого обучающегося. Возникающая проблема с нивелированием индивидуальных различий участников образовательного процесса и недостаточным учетом их физиологических, психологических, социальных особенностей нередко приводит к негативным последствиям. Поэтому педагогу целесообразно соотнести свои профессиональные компетенции, программные требования с особенностями личности и музыкальной одаренностью обучающихся.

Возникает необходимость найти оптимальные технологии, в которых сочетаются методы, приемы и формы обучения в соответствии с возрастными, психическими и физическими особенностями каждого обучающегося. Индивидуально-дифференцированный подход предоставляет возможность разделить детей на подгруппы, в которых содержание, методы обучения и организационные формы будут отличаться, при этом состав подгрупп может варьироваться в зависимости от поставленной педагогом учебной задачи. Специально подобранные методы и приемы помогут скорректировать имеющиеся недостатки в обучении детей, устранить пробелы в знаниях, сформировать необходимые умения и навыки, так как в процессе реализации индивидуально-дифференцированного подхода возможно выявление и предупреждение трудностей усвоения материала. Деление учащихся на подвижные учебные группы, выбор форм, методов, средств обучения с учетом индивидуальных особенностей усвоения материала обусловит и стиль учебной деятельности, во многом обогатит содержание учебного материала.

Учебный план дополнительных общеобразовательных программ направлен на осуществление государственной политики в области гуманизации образования; использование вариативных подходов в целях адаптации образовательных программ к способностям и возможностям каждого обучающегося, создание условий для обеспечения индивидуального подхода к каждому обучающемуся в рамках образовательного процесса и ориентирован на дифференциацию обучения в рамках образовательной программы, на развитие обучающихся и на предпрофильную подготовку наиболее способных учащихся [3].

На хоровом отделении также возможно использование дифференцированных учебных программ с целью индивидуального подхода к способностям и возможностям каждого обучающегося. Опираясь на результаты изучения интересов и способностей учащихся, запроса родителей или законных представителей, в вариативную часть учебного плана могут быть включены предметы, способствующие музыкальному развитию детей. Помимо этого, возможна организация мелкогрупповых занятий по основным дисциплинам на основе результатов психолого-педагогической диагностики учебных возможностей, склонностей, способностей учащихся. Если сопоставить общую структуру музыкального развития с проявлениями музыкального развития у отдельных детей, то увидим, что одни из них являются музыкально развитыми по всем показателям, другие же отличаются своеобразным сочетанием отдельных музыкальных способностей.

Необходимость применения индивидуально-дифференцированного подхода по основным дисциплинам также обусловлена наличием природных индивидуальных особенностей тембра, диапазона, характера голоса, его динамических возможностей. Кроме того, индивидуальные задатки, темперамент, характер как особые свойства личности также

имеют важное значение в организации процесса обучения хориста. Вместе с этим в каждом ребенке, помимо индивидуального, присутствует типическое, характерное для других детей, занимающихся вместе одной деятельностью. Это дает основание организации для этих детей групповой и мелкогрупповой работы в процессе их обучения на хоровом отделении детской музыкальной школы.

Организация процесса обучения с учетом индивидуально-психологических особенностей личности учащихся должна осуществляться на основе единства содержания, целей и задач обучения, увеличения роли игровой музыкальной деятельности, что во многом будет способствовать созданию положительного эмоционального фона на занятиях. Целенаправленное педагогическое руководство должно стимулировать творческие проявления учащихся. При этом необходима разработка и апробация методов систематического и целенаправленного развития вокально-хоровых, слуховых, певческих, двигательных навыков обучающихся.

На практике еще очень слабо исследован индивидуально-дифференцированный подход к обучению применительно к специфике хоровых отделений, особенно в условиях детских школ искусств; не выявлены психолого-педагогические условия его реализации; не определены критерии условного деления учащихся. Поэтому возникает острая необходимость в изучении, систематизации опыта, анализе инновационных проектов и новых подходов, в том числе и к выстраиванию образовательных программ, реализующих различные формы индивидуального и дифференцированного обучения.

Учитывая современные требования к музыкальному образованию, применение индивидуально-дифференцированного подхода поможет в решении следующих задач: создание личностно-ориентированной образовательной среды; внедрение в практику разноуровневых программ; поиск организационных форм, использование различных приемов и способов обучения, учитывая способности и возможности обучающихся; стимулирование деятельности по разработке методического обеспечения образовательного процесса.

Изучение проблемы реализации индивидуального и дифференцированного обучения может стать отправным пунктом в ходе поиска направления развития хоровых отделений детских школ искусств в соответствии с потребностями современного общества.

Список литературы

1. Басова Н. В. Педагогика и практическая психология. – Ростов н/Д.: Феникс, 2011. – 416 с.
2. Жиделев О. А. Индивидуально-дифференцированный подход в обучении как психолого-педагогическая проблема [Электронный ресурс] // Pandia.ru: контент-платформа. – URL: <https://pandia.ru/text/79/261/47495.php>. – Загл. с экрана.
3. Концепция развития дополнительного образования детей [Электронный ресурс]: распоряжение Правительства Российской Федерации (утв. 4 сентября 2014 г., № 1726-р. – URL: <https://rg.ru/2014/09/08/obrazovanie-site-dok.html>.
4. Курентьева Н. Е. Дифференциальный и индивидуальный подходы как технология обучения [Электронный ресурс] // Universum: Психология и образование: электрон. науч. журн. – 2018. – № 10 (52). – URL: <http://7universum.com/ru/psy/archive/item/6417>. – Загл. с экрана.
5. Трихин В. В. Индивидуально-дифференцированный подход как средство преодоления школьной дезадаптации [Электронный ресурс] // Время науки = The times of science. – 2017. – № 4. – С. 4–10. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/individualno-differentsirovannyu-podhod-kak-sredstvo-preodoleniya-shkolnoydezadaptsii/viewer>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Basova N. V. Pedagogika i prakticheskaya psihologiya. – Rostov n/D.: Feniks, 2011. – 416 s.
2. Zhidelev O. A. Individual'no-differencirovannyj podhod v obuchenii kak psihologo-pedagogicheskaya problema [Elektronnyj resurs] // Pandia.ru: kontent-platforma. – URL: <https://pandia.ru/text/79/261/47495.php>. – Zagl. s ekrana.
3. Konceptiya razvitiya dopolnitel'nogo obrazovaniya detej [Elektronnyj resurs]: rasporyazhenie Pravitel'stva Rossijskoj Federacii (utv. 4 sentyabrya 2014 g., № 1726-r). – URL: <https://rg.ru/2014/09/08/obrazovanie-site-dok.html>.
4. Kurent'eva N. E. Differencial'nyj i individual'nyj podhody kak tehnologiya obucheniya [Elektronnyj resurs] // Universum: Psihologiya i obrazovanie: elektro. nauchn. zhurn. – 2018. – № 10 (52). – URL: <http://7universum.com/ru/psy/archive/item/6417>. – Zagl. s ekrana.
5. Trihin V. V. Individual'no-differencirovannyj podhod kak sredstvo preodoleniya shkol'noj dezadaptacii [Elektronnyj resurs] // Vremya nauki = The times of science. – 2017. – № 4. – С. 4–10. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/individualno-differentsirovannyj-podhod-kak-sredstvo-preodoleniya-shkolnoy-dezadaptatsii/viewer>. – Zagl s ekrana.

ПРОЦЕСС ВОСПРИЯТИЯ КАК ОСНОВА ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Е. А. Гончарова, О. О. Давыдова

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

В статье рассматриваются особенности музыкального восприятия в творческой деятельности. Обобщены теории свойств и стадий музыкального восприятия, изложенные в психолого-педагогической литературе. Выявлена связь творческого потенциала и музыкального восприятия музыкантов-исполнителей эстрадно-симфонического оркестра.

Ключевые слова: музыкальное восприятие, творческая деятельность, творческий потенциал, музыкант-исполнитель.

PERCEPTION PROCESS AS THE BASIS FOR CREATIVE ACTIVITY OF MUSICIANS-PERFORMERS

E. A. Goncharova, O. O. Davydova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors consider the peculiarities of musical perception in creative activity. In addition, the authors generalize characteristic theories and musical perception stages, presented in psychological and pedagogical literature. Moreover, the connection of creative potential and musical perception of musicians-performers of variety symphony orchestra was revealed.

Keywords: musical perception, creative activity, creative potential, musician-performer.

Проблема музыкального восприятия привлекает внимание представителей различных областей научного знания на протяжении многих лет, что позволило накопить боль-

шой объем теоретического материала. Исследования проблемы восприятия музыки проводились педагогами-музыкантами (Н. А. Ветлугиной, Н. А. Метловым, О. П. Радыновой, Б. В. Шацкой, С. М. Шоломович) и музыкантами-психологами (Б. М. Тепловым, К. В. Тарасовой). Так, в С. Л. Рубинштейн, А. Н. Леонтьев, Л. С. Выготский, А. В. Запорожец в своих научных трудах предполагали, что процесс восприятия связан с активным овладением результатами достижений культуры и общественного опыта. С точки зрения педагогического опыта Д. Б. Кабалевский видел опору восприятия музыки в средствах музыкальной выразительности.

Рассматривая процесс музыкального восприятия, стоит отметить взаимосвязь музыкально-познавательных процессов, начиная с простейшего и первичного процесса – ощущения. Слуховые, зрительные, тактильные, кинестетические, ритмические ощущения наиболее важны в музыкальной деятельности. Комплекс объединенных ощущений создает основу для возникновения восприятия [6]. Связь особенностей психики, которые представляют собой память, мышление, представление, логику, понимание, эмоциональную реакцию на основе предыдущего опыта, не обязательно музыкального, создает сложный, многокомпонентный психический процесс музыкального восприятия [13].

Предметы, явления и эмоциональные переживания находят отражение в музыке с помощью музыкального восприятия. На этот процесс оказывает влияние не только накопленный опыт, но и интеллектуальное развитие человека, его личностные качества. Музыкальное восприятие охватывает деятельность как непосредственно профессиональных музыкантов, так и слушателей.

Эмоции и восприятие постоянно связаны, это касается как музыканта, так и слушателя. Композитор или исполнитель в период каких-либо жизненных обстоятельств, под влиянием эмоций, воспринимает ситуацию и проявляет свои переживания в музыке. Окружающий мир открывается в чувствах, а чувства – в музыке. В свою очередь, слушатель воспринимает музыку и испытывает эмоции, заложенные автором музыкального произведения, исполнителем, а также связанные со своим собственным мироощущением. Поэтому нет четкой градации эмоций, которые может испытать слушатель в процессе звучания музыкального сочинения. В зависимости от жизненного опыта слушатели воспримут одно и то же музыкальное произведение по-разному; каждый исполнитель сыграет произведение по-своему; композиторы напишут произведения, близкие своему миропониманию и характеру. В данном случае ключевую роль сыграет индивидуальность восприятия.

Из этого следует, что восприятие произведений – изменяющийся процесс, зависящий от музыкально-языковой компетентности, от развивающейся музыкальной культуры, от эмоциональных переживаний музыкантов в текущий период времени. Так, открывается проблематика процесса музыкального восприятия. Если оно включает огромное количество качественно своеобразных элементов, относящихся к разным системам и уровням человеческого сознания, то апперцепция, временная природа музыки и массовое общечеловеческое сознание являются основными аспектами музыкального восприятия. Следовательно, связь с предыдущим опытом зависит от свойств воспринимающего и от свойств воспринимаемого, создавая различия в музыкальном восприятии профессиональных музыкантов и непрофессионалов, детей и взрослых, также завися от индивидуальных эмоциональных отличий.

Единство континуальности и дискретности, то есть способность воспринимать поток и отдельные элементы музыки, рождает проблему, связанную с установкой различных

закономерностей сочетаний континуального и дискретного, акцентируя особенность строения и содержания музыкальных произведений, учитывая особенности строения индивидуальной психики человека. М. Ш. Бонфельд объединял процессы музыкального мышления и музыкального восприятия, называя эту связь, напрямую зависящую от включенности в творческий процесс, пониманием музыки [2]. То есть музыкальный поток произведения, откладываясь в сознании человека, подключает в процессе музыкального восприятия музыкальное мышление и музыкальное воображение, грань между которыми условна.

По мере приобретения жизненного опыта у человека складывается тезаурус – словарь жизненных впечатлений, которые проявляются под воздействием художественного произведения. Для определения восприятия конкретного человека необходимо знать, каков его тезаурус. Е. В. Назайкинский считал, что для определения объективной обусловленности тезауруса нужно учитывать все закономерности индивидуального отражения мира. Для полного совпадения тезаурусов людей необходимо их физическое пребывание в одних и тех же условиях при полном совпадении индивидуумов, что, в свою очередь, невозможно [7].

Одна из особенностей музыкального искусства – это его существование на двух уровнях творчества: композиторском и интерпретаторском, то есть исполнительском. При определении сущности музыкального восприятия важен аспект восприятия музыки слушателем. Интерпретаторское отношение к произведению довольно изменчиво, и в разных случаях одно и то же сочинение может восприниматься, как совершенно разные композиции. Но при этом контуры произведения в основном остаются узнаваемыми. Это происходит благодаря свойству константности музыкального восприятия. Г. М. Цыпин отмечал процессы музыкального восприятия результатов композиторского и исполнительского творчества, которые в своей основе регулируются разными отделами головного мозга. Музыкальное восприятие формируется в двух различных художественных реальностях. Одна из них – звуковые формоструктуры, другая – интерпретаторские идеи [14].

Согласно исследованию Д. К. Кирнарской, принципиальные различия в музыкальном восприятии композитора, исполнителя и слушателя являются еще одной особенностью музыкального восприятия. Выделяют два типа музыкального восприятия: экстрамузыкальное и интрамузыкальное. Экстрамузыкальное – основано на различных неясных ощущениях и немзыкальных ассоциациях. Интрамузыкальное – постигает музыкальные закономерности во всей их целостности [4]. У композитора преобладает интрамузыкальная направленность восприятия, он оценивает высотно-ритмические и гармонические отношения музыки без включения немзыкальных ассоциаций. Исполнитель совмещает музыкальные понятия с некоторым количеством немзыкальных свойств. Слушатель не музыкант основывается на немзыкальных ассоциациях, для которых характерны зрительные представления.

Восприятие – сложная конструктивная деятельность, которая заключается в том, что воспринимающий субъект сам создает эстетический образ из внешних впечатлений. Советский психолог С. Л. Рубинштейн считал восприятие не только чувственным образом, но и осознанием предмета, выделяющегося из окружения [11]. Выделение экспозиционных, развивающихся и заключительных разделов позволит воспринимающему субъекту следить за тематическим развитием произведения. Опираясь на тематические сходства и различия

музыкальных изменений, в соответствии со стилевыми закономерностями, субъект должен сформировать образ прослушанной музыки в своем сознании. В действительности деятельность, направленная на музыкальное восприятие субъектов, показывает существенные отличия в восприятии различных групп индивидуумов.

Английский психолог Верной Ли делит людей на две группы: «слушатели» и «слышатели». При восприятии музыки «слушатель» опирается на саму музыку, ее движения и изменения, за счет этого в самом человеке происходит глубокий духовный и интеллектуальный процесс. Тогда как «слышатель» не концентрируется на музыке, «уносится далеко от нее и грезит наяву» (см. [9]).

Чтобы выделить психологические корни особенностей музыкального восприятия, следует определить составляющие его стадии. Стадия единичных признаков является первой стадией музыкального восприятия. Человек улавливает конкретный ведущий признак в музыке, который является каким-либо исполнительским средством, например, темп, тембр, фразировку, динамику. Умение осознавать композиционные отношения элементов как образ в целом позволяет раскрыть вторую стадию музыкального восприятия – музыкально-речевую компетентность. Она возникает у профессионала на основе музыкально-языковых норм. Понимание смысла, заложенного в музыкальном произведении, означает третью стадию музыкального восприятия – музыкально-аналитическую компетентность.

Многие выдающиеся творцы культуры и искусства отмечали огромную роль разума в музыкальном восприятии. Пифагор считал, что музыка должна восприниматься не столько слухом, сколько умом. Слышать музыку и одновременно «схватывать» все ее компоненты, осознавать каждый миг звукового движения и определять его логичность или алогичность призывал Б. В. Асафьев [1]. Р. Шуман обозначил определенную цель профессиональным музыкантам: впервые услышав музыкальное произведение, представлять его в качестве партитуры. Это является эталоном музыкального восприятия.

Профессионального музыканта невозможно представить без навыков точной фиксации высотно-ритмических отношений, что на протяжении веков лежит в основе музыкального образования. Зависимость музыкального восприятия от знаний, навыков, представлений, жизненных впечатлений, живости воображения – это универсальные и устоявшиеся закономерности профессионального опыта музыканта [9]. Сформированное у слушателя умение воспринимать логику музыки как уравновешенность и соразмерность всех элементов музыкальной формы ознаменует переход на более высокий эстетический уровень аналитического музыкального восприятия по сравнению с музыкально-речевым. Психоэмоциональной основой этого уровня служит эстетическое чувство – переживание красоты творчества.

Уровень музыкального восприятия, зависящий от музыкального профессионализма, М. Ш. Бонфельд рассматривает как предпосылку для понимания музыки и делит на две группы: наслаждение, характерное для непрофессионалов, и познание, преимущественно профессиональное.

Наслаждение подразделяется на три стадии, по М. Ш. Бонфельду [2]:

1. Пребывание – стадия наименее дифференцированная, слушатель пребывает в звучании музыкальной ткани.
2. Созерцание – в сознании выделяются компоненты и структуры музыки.
3. Переживание – осозанный тип слияния с мыслью музыкального произведения.

Познание – стадия, характерная для профессиональных музыкантов, также подразделяется на три стадии.

1. Слежение – слушатель-исполнитель воспринимает музыкальный материал и основывается на визуальном контакте с нотным текстом, который позволяет определить основные особенности структуры произведения.

2. Вслушивание – при восприятии музыкальных пластов как по горизонтали, так и по вертикали происходит углубленное постижение музыкальной ткани.

3. Анализ – высшая стадия, реализуемая при непосредственном исполнении музыкального материала.

Каждая последующая стадия должна включать в себя предыдущую в свернутом виде, создавая неразрывную связь между восприятием слушателя и исполнителя. Следовательно, понимание на любой стадии музыкального восприятия – это не только восприятие, а, главным образом, творчество.

В результате проведенных теоретических исследований, на основе различных теорий по изучению восприятия можно заключить, что восприятие – это сложный процесс, который позволяет различать отдельные признаки объектов и выделять их содержание с определенной информацией, таким образом формируя образ воспринимаемого объекта. Сложность данного процесса, его структуры и стадий его формирования, открывает широкие возможности для применения всех упомянутых теорий. Утверждения отдельных теорий могут направляться на различные элементы процесса восприятия и конкретно на процесс музыкального восприятия.

Целостная картина может сложиться только при интегрированном подходе к изучению процесса восприятия в творческой деятельности с учетом прогрессивных идей различных теорий. Одной из дальнейших задач музыкально-психологических исследований должно быть изучение многообразных социально значимых форм восприятия музыки, то есть процесс музыкального восприятия музыкантами-исполнителями в ходе творческой деятельности.

С целью выявления значения процесса восприятия в творческой деятельности музыкантов-исполнителей было проведено исследование на базе Муниципального эстрадно-симфонического оркестра города Прокопьевска. Проведенное исследование показало, что в изучаемом творческом коллективе преобладает количество людей с аудиальным типом восприятия по доминирующей перцептивной модальности. Это довольно важно, так как именно аудиалы могут достаточно хорошо работать над качественным воспроизведением музыки, что непосредственно касается коллектива эстрадно-симфонического оркестра.

Музыкальное восприятие напрямую связано с музыкальной памятью. Музыкальная память – это способность человека запоминать и воспроизводить музыку. Зрительная, слуховая, двигательная память – это компоненты музыкальной памяти. Опрашиваемые артисты эстрадно-симфонического оркестра, согласно исследованию, обладают высоким уровнем зрительной памяти и средним уровнем слуховой памяти. Это позволяет музыкантам успешно справляться со своей работой. Конечно, в творческой деятельности желателен более высокий уровень музыкальной памяти в целом, который бы способствовал прогрессу на репетициях и быстрому освоению материала. Но даже среднего уровня достаточно для плодотворного творческого процесса. Следовательно, в сфере музыкального искусства могут работать люди как с высоким, так и со средним уровнем музыкальной памяти.

Творчество – это деятельность, в процессе которой появляются оригинальные идеи, создаются произведения. Именно потребность общества в чем-либо обуславливает возникновение идеи, замысла. Творческий процесс зависит от всех видов восприятия, применяя их в определенной деятельности. Восприятие позволяет создать новое, неизведанное, индивидуальное. Оно дает возможность передать создателю произведения искусства свой эмоциональный внутренний мир, а также тому, кто будет видеть или слышать его произведение. Музыкальное восприятие является основным процессом для осуществления музыкантом творческой деятельности. Оно включает в себя музыкальную память, музыкальное мышление, музыкальное воображение.

Музыкальное восприятие строится на связи с предшествующим опытом под действием временной природы музыки, которая диктует необходимость воспринимать непрерывный поток музыкальной информации, таким образом формируя в сознании общественных масс музыкальные предпочтения разного рода. Музыкальный поток, в который вовлекается сознание воспринимающего произведение, невозможно разделить конкретно на восприятие на основе предшествующей и создаваемой мозгом в данный момент информации. Таким образом, граница между музыкальным восприятием и музыкальным мышлением условна.

Так как музыкальное восприятие во многом зависит от музыкальной памяти, то выявленные в ходе данной работы общие закономерности между ведущим типом восприятия по доминирующей перцептивной модальности и уровнем музыкальной памяти обуславливают восприятие и понимание музыки, ее художественных свойств, являются отражением общечеловеческого опыта музыкантов.

Окончательно природа происхождения музыкального восприятия не выяснена, но оно основывается на связи эмоционального и рационального. Оно позволяет как чувствовать, так и логически мыслить. Рациональная логика направляет мысль на создание нового, а чувственный окрас придает уникальность творению. Только индивидуальность человека позволяет ему переживать настроения по-своему. Поэтому у разных людей разный уровень музыкального восприятия.

Деятельность музыкального восприятия основывается на сочетании накопленного опыта и эмоционального состояния. Поэтому для музыканта важно сочетание наглядных представлений, слуховых образов и чувственных переживаний. Эта взаимосвязь является залогом успешной деятельности в творческом процессе. Чем больше впечатлений получает музыкант из окружающего мира, тем богаче его образное представление. Основной деятельностью музыкантов является творческая деятельность, подразумевающая создание и работу над музыкальными произведениями. Музыкальное восприятие же является залогом успешного творческого процесса.

Главное место в развитии музыкального восприятия занимает не только процесс практической деятельности, но и уровень информационной осведомленности. Чем больше теоретических знаний и практических навыков у музыкантов, тем выше их уровень музыкального развития. Для активации музыкального восприятия в творческой деятельности артистам следует иметь психологические и педагогические знания по теме музыкального восприятия, которые будут способствовать улучшению качества исполнительства и в целом творческого процесса.

Таким образом, музыкальное восприятие является основой творческой деятельности музыкантов-исполнителей и играет важную роль в их профессиональной деятельности.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – 35 с.
2. Бонфельд М. Ш. Введение в музыкознание: учеб. пособие. – М.: ВЛАДОС, 2011. – С. 192–195.
3. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – 332 с.
4. Кирнарская Д. К. Современные представления о музыкальных способностях // Вопросы психологии. – М., 1988. – 133 с.
5. Макарова И. В. Психология: конспект лекций. – М., 2010. – 67 с.
6. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976. – 97 с.
7. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972. – 72 с.
8. Петрушин В. И. Познавательные процессы в деятельности музыканта // Музыкальная психология. – М., 1991. – 64 с.
9. Психология музыкальной деятельности [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib4all.ru/base/B3281/B3281Part14-73.php>. – Загл. с экрана.
10. Романин А. Н. Основы психотерапии. – М.: Кнорус, 2006. – 59 с.
11. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. – СПб., 1998. – 146 с.
12. Савина Е. А. Введение в психологию: курс лекций. – М.: Прометей, 1998. – 88 с.
13. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Теплов Б. М. Избранные труды: в 2 т. – М., 1985. – Т. I. – 213 с.
14. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности. – М., 1998. – 124 с.

List of references

1. Asaf'ev B. V. Muzykal'naya forma kak process. – L., 1971. – 35 s.
2. Bonfel'd M. SH. Vvedenie v muzykoznanie: ucheb. posobie. – M.: VLADOS, 2011. – S. 192–195.
3. Vygotskij L. S. Psihologiya iskusstva. – M.: Iskusstvo, 1986. – 332 s.
4. Kirnarskaya D. K. Sovremennye predstavleniya o muzykal'nyh sposobnostyah // Voprosy psihologii. – M., 1988. – 133 s.
5. Makarova I. V. Psihologiya: konspekt lekcij. – M., 2010. – 67 s.
6. Medushevskij V. V. O zakonomernostyah i sredstvah hudozhestvennogo vozdejstviya muzyki. – M., 1976. – 97 s.
7. Nazajkinskij E. V. O psihologii muzykal'nogo vospriyatiya. – M., 1972. – 72 s.
8. Petrushin V. I. Poznavatel'nye processy v deyatel'nosti muzykanta // Muzykal'naya psihologiya. – M., 1991. – 64 s.
9. Psihologiya muzykal'noj deyatel'nosti [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://lib4all.ru/base/B3281/B3281Part14-73.php>. – Zagl. s ekrana.
10. Romanin A. N. Osnovy psihoterapii. – M.: Knorus, 2006. – 59 s.
11. Rubinshtejn S. L. Osnovy obshchej psihologii. – SPb., 1998. – 146 s.
12. Savina E. A. Vvedenie v psihologiyu: Kurs lekcij. – M.: Prometej, 1998. – 88 s.
13. Teplov B. M. Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej // Teplov B. M. Izbrannye trudy: v 2 t. – M., 1985. – T. I. – 213 s.
14. Cypin G. M. Psihologiya muzykal'noj deyatel'nosti. – M., 1998. – 124 s.

ВЛИЯНИЕ ТЕМПЕРАМЕНТА И ВЕДУЩИХ КАНАЛОВ ВОСПРИЯТИЯ НА ОСВОЕНИЕ РЕПЕРТУАРА УЧАЩИМИСЯ ОТДЕЛЕНИЙ ЭСТРАДНОГО ПЕНИЯ

Н. А. Казак

*МБУДО «Детская музыкальная школа № 20 имени М. А. Матренина»,
г. Осинники*

В данной статье рассматриваются вопросы влияния природного темперамента и ведущих каналов восприятия на качество освоения и концертного исполнения репертуара. Предложены методы осуществления дифференцированного подхода при работе с учащимися над освоением репертуара, обобщены итоги работы преподавателя в названном направлении.

Ключевые слова: восприятие, ощущения, темперамент, типы темперамента, репертуар эстрадного исполнителя.

THE ROLE OF TEMPERAMENT AND LEADING PERCEPTION CHANNELS IN MASTERING THE REPERTOIRE BY THE PUPILS OF POP-SINGING DEPARTMENTS

N. A. Kazak

*M. A. Matrenin Children Music School № 20,
Osinniki*

This article considers the role of natural temperament and the leading perception channels on the quality of mastering concert performance repertoire. The author suggests the methods of implementing the differentiated approach of work with pupils on mastering the repertoire; in addition, the author summarises her personal work results.

Keywords: perception, feelings, temperament, temperament types, singer's repertoire.

Современный образовательный процесс мотивирует преподавателей искать новые методы обучения детей в своей педагогической практике. Однако каждый ребенок по своей природе обладает индивидуальным характером, темпераментом и воспринимает информацию, согласно своему ведущему каналу восприятия. Поэтому в работе с детьми очень важно суметь выбрать для каждого учащегося свой метод подачи и освоения музыкального материала, опираясь на дифференцированный и личностно ориентированный подход.

Широко известно, что основными каналами восприятия являются слух, зрение и чувственно-тактильные ощущения. Способность ощущать дана каждому человеку с рождения, являясь следствием работы анализаторов и деятельности мозга, для познания окружающего мира в виде образов и формирования жизненного опыта. Любой воспринимаемый образ вызывает в человеке ощущения, из которых начинают складываться чувства и эмоции. Поэтому в результате восприятия информации складывается образ, включающий комплекс различных взаимосвязанных ощущений и психических процессов, таких как

мышление, воображение и память. Слушая музыкальное произведение, человек не выделяет отдельно его мелодию, ритм, тембр, гармонию, а воспринимает музыку осмысленно, обобщая в образе отдельные средства выражения.

Музыкальное восприятие – это сложная деятельность, направленная на отражение музыки в чувствах человека и объединяющая собственно восприятие музыкального материала с данными музыкального и жизненного опыта человека. Эмоциональное включение слушателя в содержание музыкального сочинения является художественно-образным отражением его действительности.

Выделяют зрительные, слуховые, осязательные и кинестетические каналы восприятия, позволяющие человеку анализировать события и объективно воспринимать действительность. Ни один канал восприятия информации не действует отдельно от других, человек органично пользуется всеми, но, как правило, какой-то из них является доминирующим.

Аудиалы – редкий тип людей, которые воспринимают информацию в большей степени через звуковой канал. Они имеют чрезвычайно сильную память и острый слух, в том числе развитый музыкальный слух.

Визуалы воспринимают окружающий мир в основном через зрительный анализатор. Они очень восприимчивы к видимой стороне окружения, испытывают острую потребность во внешней красоте места своего существования. Этот тип людей уделяет большое внимание видимым деталям обстановки – цвету, форме, размеру и внешнему облику вещей. Информацию они лучше усваивают и осмысливают после наглядной демонстрации.

У кинестетиков чувства и эмоции стоят на первом месте, поскольку они более тонко реагируют на механические, физические и химические воздействия. Они с трудом могут скрыть волнение, все решения принимают под воздействием чувств и интуиции, воспринимают информацию с помощью активных движений – в подвижных играх и занятиях, экспериментируя, исследуя окружающий мир.

Дигиталы (дискреты) воспринимают информацию, опираясь на логический анализ.

Заметим, что в процессе взросления ребенка его особенности восприятия постепенно меняются. Все малыши являются кинестетиками, норовят все пощупать и попробовать на вкус. Среди старших школьников, как правило, больше аудиалов и визуалов. Взрослые люди в большинстве своем дискретны, они ориентированы на восприятие смысла и функциональности.

Многие исследователи отмечают, что на понимание человеком действительности влияет не только ведущий канал восприятия, но и темперамент, являющийся важным психологическим феноменом. Он представляет собой совокупность свойств, характеризующих динамические особенности протекания психических процессов, их силу и скорость изменения. Проявления типа темперамента многообразны и ярко отражаются в манере поведения человека, в сфере его чувств, особенностях речи, быстроте, ритме и амплитуде движений. Эти знания особенно ценны в педагогической деятельности, поскольку определение преподавателем ведущего канала восприятия информации и особенностей природного темперамента ученика даст возможность выработать индивидуальный стиль учебной деятельности и раскрыть его творческие способности.

За время педагогической работы с учащимися отделений эстрадного пения нами были сделаны наблюдения за успехами детей разного типа темпераментов в освоении произведений различного характера, темпа, образного содержания. В данном исследовании считаем ценным представить результаты проведенного наблюдения.

Ученик-сангвиник, высокоактивен, работоспособен, полон энергии, может выполнять сразу несколько задач, легко переключается с одного вида деятельности на другой, независимо от характера и темпа произведения. Он настойчив в достижении цели, хорошо мобилизуется перед выступлением. Важно, что с любым предложенным репертуаром он работает быстро и результативно, хотя предпочтение все же отдает веселым, характерным и торжественным песням. Во время концертных выступлений не теряет активности, уверен в своих силах и позитивно настроен.

Ученик-холерик, так же как и сангвиник, высокоактивен, работоспособен, полон энергии, но тяжело переносит долгую и кропотливую работу. Например, оттачивание интонации, исправление погрешностей в движениях постепенно утомляют учащегося, и целеустремленность холерика в достижении поставленных задач начинает улетучиваться. При этом они обладают выразительной и подвижной мимикой, что помогает с легкостью справляться с актерскими задачами концертных номеров. Для этого типа темперамента наиболее удачным становится исполнение комических и характерных произведения, а в исполнении произведений философского характера не хватает глубины чувств и возникает ощущение поверхностного отношения к содержанию текста.

Ученик-флегматик очень любит этап разучивания произведения. Он может долго и упорно работать над чистотой интонации, очень внимательно подходить к пониманию каждого слова и каждой фразы исполняемого сочинения. Ему больше близки произведения лирического и философского характера, поскольку за темпом энергичных и темпераментных произведений он не успевает из-за свойственной ему медлительности. Более того в быстрых сочинениях флегматик теряет четкость и легкость произношения, его движения выбиваются из темпоритма, а кульминационные моменты теряют ожидаемую яркость.

Ученик-меланхолик подобно флегматику любит процесс разучивания произведения и больше предпочитает пение в классе, чем публичное исполнение. На данный тип темперамента большое влияние оказывают волнение и мнение других людей, провоцируя тормозную реакцию. Для меланхолика более близки медленные, напевные и пасторальные сочинения. Во время концертного выступления из-за неуверенности в себе и тревожности он очень часто теряет самообладание, эмоциональный тонус произведения и образное состояние, отвлекаясь на технические моменты и зрительскую оценку его выступления. Такой тип темперамента наиболее комфортно чувствует себя в вокальном ансамбле, чем в качестве солиста, поскольку более других типов темпераментов нуждается в поддержке.

Работая с учениками-вокалистами, необходимо учитывать и ведущий канал восприятия. **Визуал легче воспринимает музыку в виде образов, которые он может нарисовать в своем воображении. Как правило, они очень живописно описывают представляемые картины услышанной музыки и любят иллюстрировать музыку рисунками.** Обсуждая музыкальные произведения с визуалами, нужно использовать описательные слова: «Представь себе...», «Посмотри...», «Обрати внимание, это выглядело так...», «Я вижу, что ты имеешь в виду», «Посмотри, что я имею в виду». Надо говорить быстро, увлекательно, жестикулируя и рисуя образы руками, применяя все возможности мимики. Визуал всегда отдает приоритет тому, что видит. Он, прежде всего, обращает внимание на выражение лица педагога, а только затем на интонацию. Заметим, что в большинстве случаев визуалы по типу темперамента являются сангвиниками. В этом случае их необходимо постоянно включать в активную деятельность и систематически поощрять усилия. Если преподавателю удастся все время поддерживать интерес к работе, то сангвиник сможет проявить себя как яркий, активный и эмоциональный исполнитель.

Передача эмоций через музыкальные звуки наиболее свойственна аудиалам, они постоянно что-то напевают и витают в своем мире воображаемых звуков. При прослушивании музыки поворачиваются к источнику звука ухом, у них постоянно играет музыка на плеере, телефоне, поэтому таких людей часто можно увидеть с наушниками. Как правило, у аудиалов развиты коммуникативные навыки, поэтому они очень редко записывают что-нибудь, полагаясь на свою память. Обращаясь к аудиалу, следует использовать такие словосочетания: **«Послушай меня», «Слышишь, как звучит?», «Это звучало так...», «Послушайте себя».** Большее значение для них имеет тембр, эмоциональный тон и экспрессия голоса педагога, чем выражение лица и размахивание рук. Для составления образной картины такому ученику важно еще раз услышать разучиваемое сочинение, чтобы связать со своим звуковым представлением мира, сопоставить с накопленным базисом звуковых ассоциаций. Среди аудиалов очень часто встречаются флегматики, поэтому преподавателю необходимо развивать недостающие им качества – большую подвижность и активность.

Для кинестетиков в первую очередь важен чувственный опыт и эмоциональное подкрепление. Они хорошо вспоминают ощущения, движения, запахи и в большей степени ориентируются на чувства. Поэтому, обсуждая музыкальное произведение, педагогу необходимо заострять внимание в речи на таких выражениях, как: **«Мелодия взволнованная», «Легкое звучание», «От звуков идет мороз по коже», «Музыка приводит меня в трепет».** Кинестетик лучше чувствует музыкальный образ, когда может вспомнить подобные ощущения. Поскольку в большинстве случаев данный вид восприятия принадлежит холерическому типу, ему очень трудно оставаться на месте или внимательно вслушиваться в звучание музыки. Поэтому преподаватель, понимая данную специфику личности ребенка, должен менять формы работы и переключаться с одного вида деятельности на другой. Также темп разговора с этим типом темперамента должен быть умеренным, чтобы учащиеся не потеряли нить разговора. Обучая вокальным навыкам, следует заострить внимание на физических ощущениях во время пения, давать возможность проиграть мелодическую линию на инструменте, поскольку мышечные ощущения позволят ему лучше усвоить необходимую информацию.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что осмысленность и эмоциональность музыкального восприятия не даются человеку с рождения, они развиваются в процессе обучения под чутким контролем педагога. Следовательно, работа с каналами восприятия становится немаловажным фактором в развитии юного музыканта. Понимая природу протекания психических процессов и особенностей темперамента обучающихся, педагогу легче выстроить с ними доверительные отношения, существенно быстрее и эффективнее обучить необходимым навыкам, реализовать дифференцированный подход в музыкальном образовании и создать условия для продуктивной деятельности.

Список литературы

1. Вершинина Г. Б. Вольна о музыке глаголить. Музыка на уроках развития речи: пособие для учителя. – М.: Новая школа, 1996. – 191 с.
2. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. – М.: УРСС, 2004. – 224 с.
3. Смыгин С. И. Психология и педагогика для студентов вузов. – М.: Феникс, 2010. – 256 с.
4. Пидкасистый П. И. Психология и педагогика: учеб. для вузов. – М.: Юрайт, 2010. – 237 с.

List of references

1. Vershinina G. B. Vol'na o muzyke glagolit'. Muzyka na urokah razvitiya rechi: posobie dlya uchitelya. – M.: Novaya shkola, 1996. – 191 s.
2. Rozin V. M. Vizual'naya kul'tura i vospriyatie. Kak chelovek vidit i ponimaet mir. – M.: URSS, 2004. – 224 s.
3. Smygin S. I. Psihologiya i pedagogika dlya studentov vuzov. – M.: Feniks, 2010. – 256 s.
4. Pidkasistyj P. I. Psihologiya i pedagogika: ucheb. dlya vuzov. – M.: Yurajt, 2010. – 237 s.

РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НАД ПЕВЧЕСКИМ СЛОВОМ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ЭСТРАДНОМУ ВОКАЛУ

Н. В. Карасева

*ГПОУ ТО «Тульский областной колледж культуры и искусства»,
г. Тула*

Материал статьи отражает содержание работы концертмейстера над певческим словом, вокальной дикцией и артикуляцией на занятиях эстрадным вокалом. В нем намечаются важные направления работы, обусловленные применяемыми в пении орфоэпическими нормами русского языка и художественно-творческими задачами.

Ключевые слова: певческое слово, дикция, артикуляция, нормы произношения, музыкально-художественная выразительность.

CONCERTMASTER'S WORK ON A SINGING WORD IN POP-VOCAL CLASS

N. V. Karaseva

Tula Regional College of Culture and Arts, Tula

The material of the article reflects the content of the concertmaster's work on the singing word, vocal diction and articulation in the pop vocal class. It outlines important areas of work, due to the orthoepic norms of the Russian language used in singing and artistic and creative tasks.

Keywords: singing word, diction, articulation, pronunciation norms, musical and artistic expressiveness.

Каждый студент, стремящийся к успешной профессионально-творческой реализации в музыкально-исполнительской деятельности в рамках специальности «Музыкальное искусство эстрады», должен овладеть основами вокального мастерства и пройти так называемый этап постановки голоса и формирования правильных певческих навыков, которые базируются на одновременном и взаимосвязанном развитии слуховых и мышечных ощущений певца. Под постановкой голоса понимаются развитие координации голоса и слуха, овладение навыками певческого дыхания, выработка ровности звучания голоса на всем его звуковом диапазоне, формирование резонаторных ощущений, овладение основными видами атаки звука и умениями работать с певческим словом, развитие силы и подвижности

голоса, расширение звукового и динамического диапазона, эмоционального переживания музыки и художественного исполнительского прочтения вокального произведения. Данный обширный перечень различных компетенций закладывается, развивается и совершенствуется на индивидуальных занятиях по эстраднему вокалу.

Музыкально-исполнительская подготовка студентов на занятиях по эстраднему вокалу осуществляется не только в процессе работы с преподавателем, ведущим соответствующую дисциплину, но и при помощи концертмейстера. Большая доля ответственности за тщательность подготовки, основательность выучки произведений ложится именно на концертмейстера, который на занятиях в классе и, тем более, в выступлениях на сцене ни в коей мере не является обезличенной творческой единицей. У концертмейстера в его профессиональной деятельности в рамках специальности «Музыкальное искусство эстрады» есть большой круг задач и обязанностей.

Пение является тем видом музыкально-исполнительского искусства, где музыкальное воплощение содержания произведения органически сочетается с выразительным донесением речевого текста и где происходит процесс интеграции музыки и слова. Перед голосовым аппаратом ставится задача не только формирования красивого певческого тона, но и одновременно ясного и четкого произношения поэтического текста. Потому вопросы дикции и артикуляции являются едва ли не одними из самых актуальных в вокально-педагогической работе. По причине некачественного певческого слова эстрадное вокально-исполнительское искусство многое теряет и в звуковой подаче голоса, и в передаче смысла и эмоционально-образного содержания вокального произведения.

Первое, на что должно быть направлено внимание концертмейстера в работе с певцом, – это грамотное, точное и адекватное прочтение текста вокального произведения. Потому одним из направлений концертмейстерской деятельности на занятиях эстрадным вокалом будет контроль за развитием у студентов умений и навыков работать с певческим словом. Обеспечивать хорошую разборчивость музыкальной речи труднее, чем вербальной. Для этого требуются знания особенностей певческой артикуляции и певческой дикции, а также специальные упражнения и тренаж, которые помогут развить и совершенствовать умения и навыки в дикции и артикуляции при воспроизведении вокальной речи.

Под дикцией (от лат. *dictio* – произношение) понимается четкое, ясное и отчетливое произнесение звуков в соответствии с фонетическими нормами языка для внятного произнесения слов и фраз. Дикция является средством донесения текстового содержания до слушателей и одним из важнейших средств художественной выразительности в раскрытии музыкального образа песни. Понятное произнесение слов обеспечивается за счет правильной артикуляции каждого звука. Артикуляция (от лат. *articulo* – расчленяю) в музыкальном искусстве означает и исполнительскую технологию при воспроизведении звуковой последовательности и разборчивость музыкальной речи. Практически вся вокальная техника определяется техникой артикуляции, а потому интенсивность и согласованность работы артикуляционных органов определяет качество произнесения звуков речи, разборчивость слов и дикции.

В пении, в отличие от речи, исполнитель пользуется всем имеющимся у него диапазоном голоса, а не только его частью. Но певческий голос отличается от разговорного не только диапазоном и силой звучания, но и тембральной окраской. Да и положение гласных и согласных звуков при фонации также различно. Гласные звуки играют основную роль в процессе звукообразования: они формируют и несут звуковой поток и воспроизводят мело-

дию. Согласные звуки передают значение слова и играют решающую роль в восприятии текста. Концертмейстер должен контролировать то, «как певец произносит гласные и согласные звуки, а также следить за тем, чтобы согласный звук произносился певцом в определенном тоне гласного звука, а гласный звук – абсолютно точно в тоне мелодии» [1, с. 28]. Кроме того, концертмейстер должен помочь студенту осознать и усвоить, что ясность в произнесении певческого слова «обусловлена быстрым и четким произнесением согласных звуков и точным и полным произнесением гласных звуков, хотя четкое и чеканное произнесение отдельных звуков и слов еще не свидетельствует о хорошей дикции. Главное – это фраза и мысль» [1, с. 28]. Потому слово в пении всегда должно быть понятным, осознанным и эмоционально-наполненным.

Концертмейстеру необходимо обратить внимание обучающегося и на словоразделение при вокальном исполнении, так как оно существенно отличается от практики разговорной речи. «В пении, где необходима протяженность гласных звуков, все слоги должны быть открытыми, исключая случаи окончания фраз, пауз или необходимости вдоха» [5, с. 50]. Согласные же звуки в процессе пения, как правило, нарушают звуковой поток, потому важно научиться произносить их быстро и спрессовано, а еще с соблюдением всех орфоэпических норм произношения.

Орфоэпия (от греч. *orthos* – правильный и *epos* – речь) – правильное, литературное произношение текста. В русском языке, как и в ряде других языков, произношение слов отличается от их написания. В пении, где гласный звук должен быть протянут, пропет и «иметь кроме необходимой окраски гласного специфически певческий тембр, речевая орфоэпия не может быть полностью соблюдена. Вокальная практика выработала свои певческие орфоэпические нормы произношения» [2, с. 48]. Это касается и гласных, и согласных звуков, и их сочетаний в словах.

Певческое произнесение слова уделяет большое внимание удвоенным согласным и гласным звукам речи, которые придают певческому слову выпуклость и рельефность звучания (например, туманный, аллеи, дни и ночи и т. д.), и редукции (от лат. *reducere* – отодвигать назад), то есть изменению и упрощению гласных звуков в безударном положении (например, когда звук «о» изменяется на «а», звук «е» на «и» и др.) или же согласных звуков (например, друг – дру[к,], низко – ни[с]ко и т. д.) при определенных звуковых сочетаниях в словах.

Одним из основных изменений согласных звуков является ассимиляция (лат. *assimilatio* – уподобление), которая происходит по линии уподобления предыдущего звука звуку последующему. При сочетании двух согласных звуков – звонкого и глухого – произносят сразу два глухих: легкий – ле[х]кий, лодка – ло[т]ка и т. д. Трансформирование звонких согласных в глухие называется оглушением. Когда же в словах встречается сочетание двух согласных в ином положении – сначала глухой, потом звонкий – оба произносятся звонко: просьба – про[зьб]а, сзади – [зз]ади и т. д. Такое изменение называется озвончением.

Сочетание «чт» произносится как «шт» в словах [шт]о, [шт]обы и как «ч» в словах – не[чт]о, ни[чт]ожный и т. д. Современные орфоэпические нормы предусматривают, что при произнесении некоторых групп согласных (стл, стн, здн, лнц, рдн, рдц и др.) какой-либо из них не произносится: по[зн]о, со[нц]е, се[рц]е, сча[сл]ивый, гру[сн]о, чу[ст]во и т. д. Все это так называемые произносимые согласные. Сочетания «дц», «тц», «тс», «тсь» сливаются и произносятся как долгое «ц»: для[цц]а, мчи[цц]а и т. д.

Разнообразных орфоэпических певческих норм очень много, потому разбираться в них и уточнять верное произношение при пении нужно в каждом конкретном случае отдельно и сообразно другим составляющим нотно-музыкального текста в соответствии с характером исполняемого произведения. Причем, когда студент будет исполнять вокальные произведения зарубежных композиторов на языке оригинала, ему в такой же степени необходимо будет соблюдать нормы певческой орфоэпии иностранного языка.

При формировании у студентов умений и навыков работы с певческим словом концертмейстеру надо обратить их внимание на то, что вокальная дикция «заключает в себе два элемента: творческий и технический. Элементом творческим является художественное распределение смысловой содержательности (веса) слова в зависимости от художественных задач, на него возложенных, от идеи и смысла исполняемого произведения. Техническим элементом дикции является умение чисто, полноценно петь гласные и четко произносить согласные» [1, с. 30]. Артикуляция и дикция тесно связаны с атакой звука и дыханием, а организация дыхания и артикуляции в вокальном произведении влияет на качество исполняемого репертуара. Особенно, если он достаточно труден с точки зрения наличия в нем крайних нот певческого диапазона, которые сложны не только для фонации, но и для разборчивого произнесения текста и его восприятия слушателями. Тем более, что в пении слова менее разборчивы, чем в речи, а эмоционально-художественную нагрузку они несут важнейшую.

Характер произнесения слова обязан гармонично сочетаться с характером певческого звука, а художественная выразительность слова должна быть идентична образу, настроению, мыслям и чувствам исполняемой песни. Концертмейстер должен слышать и различать все тонкости в характере слов и словесных нюансах и помогать студенту овладеть этим мастерством. Например, в лирических песнях слово должно произноситься мягко и бережно, его нужно артикулировать так, чтобы не нарушалась кантиленность звуковедения, максимально допевались гласные и коротко произносились согласные. В героических песнях показана дикционная активность и объемное слово. Согласные в таких вокальных произведениях надо произносить четко и обязательно сохранять выразительность и точность ритмического рисунка. Эмоционально-образное содержание музыки оказывает самое прямое воздействие на певческую артикуляцию.

Непростой в исполнительском плане момент в вокальной музыке связан с тем, что «при подтекстовке мелодии нередко ритм слова и фразы расходится с музыкой», хотя должно быть так, что «смысловый акцент и ударение в слове прочно завладевают опорными долями такта» [6, с. 304]. Таким образом, метр и ритм стиха и метроритмическая организация музыки вступают в противоречие. Здесь концертмейстер должен помочь студенту найти такую манеру произношения текста, чтобы несовпадение музыкального и словесного акцентов было мало заметно. «Подобные противоречия и несовпадения можно “уравновесить” при самом исполнении посредством верной динамики произношения, а также благодаря грамотному построению фразы, которое достигается ровным, без акцентуации, даже с некоторой сдержанностью, исполнением и мысленным продолжением движения музыкальной фразы к ее завершению» [1, с. 62].

Специфическим элементом процесса обучения эстраднему вокалу является работа с микрофоном. Необходимо, чтобы студент научился не только правильно держать микрофон (он должен находиться напротив верхней губы поющего и вбирать полный частотный спектр голоса), но и верно рассчитывать расстояние от микрофона до губ, которое должно

быть в процессе пения. Это расстояние обуславливается громкостью звучания голоса, образом, который воплощен в песне, характером артикуляции и эмоциональной составляющей музыкального произведения. Пение, как искусство, соединяющее музыку и слово, передает текст в более выразительной форме, нежели обычная разговорная речь, и обладает большим эмоциональным воздействием на слушателя. Этот момент также необходимо учитывать при формировании у студентов умений и навыков работы над певческим словом на занятиях по эстраднему вокалу.

Поскольку эстрадное пение представляет собой синтез вокального и театрального искусства, то возникает необходимость актерской подготовки певца. Для передачи образа студенту надо овладеть умениями проникать в содержательный и эмоциональный мир музыкального произведения, научиться мыслить по законам театрального искусства, одновременно работая над вокальной техникой, художественным образом и певческим словом. Более того, студенту необходимо научиться переносить в вокал различные элементы речевой интонации и сочетать пение с речью. С этой целью рекомендуется декламировать текст без музыки, выделяя отдельные слова и речевые кульминации. Кроме того, работа концертмейстера над певческим словом на занятиях по эстраднему вокалу должна исходить из того, что все артикуляционные и дикционные аспекты вокальной музыки обязаны соответствовать эстетическим и стилевым критериям, а также быть художественно адекватными и мотивированными. Все это очень непростые задачи, но без овладения ими невозможна убедительная профессионально-творческая реализации в сфере эстрадного вокала.

Список литературы

1. Егорова С. В. Концертмейстерское мастерство: Теоретические и практические аспекты: учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений. – Тула: Изд-во Тул. гос. пед. ун-та им. Л. Н. Толстого, 2012. – 263 с.
2. Кочнева И. С., Яковлева А. С. Вокальный словарь. – Л.: Музыка, 1988. – 70 с.
3. Кузнецов В. Г. История становления и развития музыкальной эстрады и эстрадно-джазового образования в России: монография. – М.: Мелограф, 2005. – 180 с.
4. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: А ТЕМП, 2007. – 944 с.
5. Садовников В. И. Орфоэпия в пении: учеб. пособие. – М.: ГИТИС, 2001. – 88 с.
6. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – М.: Классика – XXI, 2001. – 240 с.

List of references

1. Egorova S. V. Koncertmeisterskoe masterstvo: Teoreticheskie i prakticheskie aspekty: ucheb. posob. dlya stud. vyssh. ucheb. zavedenij. – Tula: Izd-vo Tul. gos. ped. un-ta im. L. N. Tolstogo, 2012. – 263 s.
2. Kochneva I. S., Yakovleva A. S. Vokal'nyj slovar'. – L.: Muzyka, 1988. – 70 s.
3. Kuznecov V. G. Istorija stanovleniya i razvitiya muzykal'noj estrady i estradno-dzhazovogo obrazovaniya v Rossii: monografiya. – M.: Melograf, 2005. – 180 s.
4. Ozhegov S. I., Shvedova N. Yu. Tolkovyj slovar' russkogo yazyka. – M.: A TEMP, 2007. – 944 s.
5. Sadovnikov V. I. Orfoepiya v penii: uchebie. posobie. – M.: GITIS, 2001. – 88 s.
6. Fejnberg S. E. Pianizm kak iskusstvo. – M.: Klassika-XXI, 2001. – 240 c.

ПОСТАНОВКА ГОЛОСА КАК ФАКТОР ВУЗОВСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

В. С. Захарченко

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

В статье анализируется проблема постановки голоса педагога-музыканта, обучающегося в системе вузовского образования; оценивается роль речевой и вокальной интонации; рассматриваются некоторые аспекты коммуникации будущего преподавателя с детской (юношеской) аудиторией.

Ключевые слова: образование, личность, музыка, речь, вокал, голос, интонация, коммуникация, информация, эстетика.

VOICE STAGING AS A FACTOR OF HIGHER EDUCATION OF A MUSICIAN TEACHER

V. S. Zakharchenko

Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk

The article analyzes the problem of voice training of a musician teacher studying in the system of higher education; assesses the role of speech and vocal intonation; Some aspects of the communication of the future teacher with a child (youth) audience are considered.

Keywords: education, personality, music, speech, vocals, voice, intonation, communication, information, aesthetics.

Педагог-музыкант системы общего образования выполняет многофункциональную роль в обучении и воспитании подрастающего поколения. Будущему педагогу, обучающемуся в вузе, необходимо владение основами вокала, дирижёрско-хорового и музыкально-инструментального искусства, а также грамотной литературной речью. Роль преподавателя вуза в подготовке педагога-музыканта неопределима. Необходимо направлять внимание будущих специалистов на формирование мастерства ведения уроков музыки в общеобразовательной школе, музыкальных занятий в системе дополнительного образования.

В статье С. Ю. Лысенко и Е. И. Снисаревской обосновывается сущность «открытой модели образования», обусловленной «вниманием к вопросам становления и развития личности обучающихся в её самобытности и уникальности» [1, с. 59]. Профессиональное обучение в вузе по направлению подготовки 44.03.01 «Педагогическое образование», специальности «Музыка», должно быть нацелено, помимо освоения лекционных курсов, на практическую деятельность обучающихся с детской/юношеской аудиторией.

Будущему педагогу-музыканту необходимо формировать и развивать умения в области как *речевой*, так и *музыкальной (вокальной)* интонации. Как отмечают Е. Г. Малышева и А. Ю. Крылов, «устная речь и вокальная интонация связаны с психофизиологической деятельностью человеческого организма, работой головного мозга и органов дыхания» [2, с. 8].

Устная речь педагога-музыканта является своеобразным инструментом не только в его исполнительской (вокальной) деятельности. В современном образовательном пространстве необходимо осуществление как урочной, так внеурочной работы. Грамотная речь не допускает повторов – плеоназмов и тавтологий (плеоназм, греч. – излишество; употребление в одной фразе слова, являющегося синонимом другого, например, *первый дебют; вокальное пение*; тавтология – повторение в фразе либо предложении одного и того же либо однокоренного слова, например, *педагог-вокалист преподаёт уроки вокала*). Как отмечает профессор В. В. Колесов, «культура – в умении выбрать и уместно употребить только то слово, единственное и важное, которое в данном случае яснее и ярче передаёт Вашу мысль. Культура речи – это единство высказывания в структуре, в стилистической точности, то есть в единстве выражения слова, мысли и дела» (цит. по статье Е. А. Московкиной [3, с. 31]). Педагог-музыкант, обладающий грамотной устной речью, владеет профессиональными и специальными компетенциями; в свою очередь, компетенции открывают возможности для широкого поля деятельности в областях исполнительского, педагогического искусства, научно-исследовательской, культурно-просветительской работы и др.

Устная речь играет огромную роль в деятельности любого педагога, в том числе педагога-музыканта. Слово, являясь главным источником информации, несёт интонацию убеждения, порицания, удовлетворения и пр. Преподавателю вуза, осуществляющему профессиональную подготовку студента педагогической специализации, необходимо отметить три основные функции устной речи в учебно-воспитательном процессе:

- 1) информационную,
- 2) коммуникативную,
- 3) эстетическую.

Информационная функция речи, являясь основой урочной и внеурочной форм деятельности педагога, направлена на формирование у обучающихся знаний, умений и навыков в области музыкального искусства, а также необходимых связей музыки с литературой, поэзией, живописью и др. Необходимо владеть не только прочными знаниями в области своего предмета, но и учитывать возрастные и психологические особенности обучающихся. Монотонная речь педагога, лишённая какой-либо выразительной динамики, недопустима на любом этапе обучения. Информационная выразительность слова, фразы, предложения предполагает:

- выделение темы, цели и задач урока;
- варьирование динамики речи в зависимости от уровня восприятия учебного материала детской (подростковой, юношеской) аудиторией;
- использование возможностей диалога с обучающимися.

Коммуникативная функция речи тесно связана с информационной. Любая информация может быть полезной и интересной для обучающихся, если они сами участвуют в её разработке. В диалоге с аудиторией педагог-музыкант может использовать как точные вопросы, так и некоторые моменты, активизирующие фантазию, творческую смекалку детей (подростков). Так, например, тема урока «Выразительные средства музыки» может включать следующие вопросы:

1. Что такое музыка?
2. Как вы понимаете слово «мелодия» (гармония, ритм, тембр и др.)?
3. Кто исполняет музыку? – варианты вопросов могут быть самыми различными.

При этом, учитывая возрастные особенности детской либо подростковой аудитории, педагог может предложить обучающимся также вопросы, активизирующие их фантазию. Интонация речи в таком случае должна быть направлена на некоторый «сюрпризный» момент урока. Например, младшим школьникам можно дать начало сказки, сочинённой самим педагогом: «В некотором государстве правил злой король, который не любил музыку...» Дети, досочиняя сказку под руководством педагога, начинают понимать, что основа музыки – мелодия; в музыкальном произведении необходимы определённый темп, метр, ритм и др.

Подросткам можно предложить деловую игру «Поиск соответствий». Например, прослушав романс М. И. Глинки на стихи Н. Кукольника «Жаворонок», нужно выбрать картину (отрывок из литературного или поэтического произведения), соответствующую (соответствующий) мелодии, гармонии, тембровой окраске музыки. Интонация речи педагога должна быть близкой настроению произведения музыки, живописи, поэзии.

Коммуникативная направленность речи педагога располагает детей и подростков к размышлению; для неё характерна неторопливость, плавность, сравнительно невысокий уровень динамики (громкости). Однако педагогу следует избегать однообразия интонации: повествование должно сменяться вопросом, вопрос – восклицанием («открытием», удивлением, восхищением – то есть осознанием того, что ребёнок, или подросток, сам нашёл правильный ответ).

Эстетическая функция устной речи необходима педагогу любой специализации. Обучающимся важно почувствовать твёрдость и убеждённость преподавателя в своих знаниях, умениях и навыках, а также понять значимость изучаемой дисциплины. Дикционная чёткость, синтаксическая грамотность в расстановке акцентов и цезур, умение нужной интонацией подчеркнуть главные аспекты учебного материала являются важными атрибутами эстетики речевой интонации. Педагогу необходимо владеть ораторским искусством; его речь должна быть интересной.

Важнейшим аспектом вузовского образования в области музыкальной педагогики является постоянное проецирование практической деятельности студента, его возможной организации уроков и внеурочной работы, необходимых в будущей профессии. Педагогу-музыканту, помимо речевой интонации, необходимо владеть богатейшим спектром музыкальной, в том числе вокальной, выразительности. Педагог должен донести до аудитории художественный замысел композитора. Он может ознакомить детей/подростков с поэтическим источником вокального сочинения, либо с определённым персонажем оперы. Например, обучающиеся уже знают содержание оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»), представляют себе приёмного сына Сусанина – Ваню. Педагог-практикант, первоначально исполняя арию Вани «Как мать убили у малого птенца» без слов, с помощью сольфеджирования, обладая необходимыми навыками фразировки, дыхания, звукоизвлечения, может донести до слушателей и распевность русского романса, и некоторую беззаботность мальчика-подростка, ощущающего любовь и ласку, и даже появляющиеся интонации твердости будущего воина. Эстетика голоса педагога может явиться необходимым ориентиром для обучающихся в понимании многогранности и богатства образа Вани.

В процессе занятий с подростками среднего и старшего школьного возраста педагог-практикант может предложить романс С. В. Рахманинова «Сон» (поэтический текст А. Плещеева, перевод оригинала Гейне). Необходимо ознакомить обучающихся с краткой историей создания произведения. Романс «Сон» был написан в 1893 году. С. В. Рахмани-

нову 20 лет, период беззаботной юности, он еще не знает о грядущем расставании с родной, семьей и друзьями... Однако композитор с удивительной прозорливостью ощущает будущую жизнь; о настоящем говорит как о сне. Исполняя романс, педагог-музыкант должен максимально выразительно донести до обучающихся интонацию глубокой печали, сокровенной думы, предчувствия скорого расставания с тем, что композитору особенно дорого.

Профессионально поставленный голос педагога-музыканта основан на владении устной речевой и собственно музыкальной, в частности, вокальной интонацией. Между устной речью и вокальной интонацией существуют отличия. Тоновый охват певческого голоса значительно шире разговорного и зависит от определённых навыков пения исполнителя. В процессе постановки голоса диапазон вокалиста постепенно расширяется; приобретаются необходимая сила голоса и его устойчивость к утомлению. Существуют также отличия в процессе голосообразования речевой и вокальной интонации. Как отмечают Е. Г. Малышева и А. Ю. Крылов, в процессе пения происходит «более значительное, нежели в речевом произношении, поднятие мягкого нёба и наоборот, более низкое положение спинки языка; для пения характерен повышенный тонус мышц глубинной части ротоглоточной полости, а также более широкое раскрытие рта» [2, с. 9]. Существуют также определённые различия в дыхании. В процессе пения дыхательные движения менее интенсивны, нежели в устной речи. Певческое дыхание глубже обычного, выдох длиннее речевого. Количество выдыхаемого воздуха неравномерно и определяется певческими задачами: силой звука, фразировкой и др.

Важной задачей постановки голоса является формирование и развитие *навыков самостоятельной работы будущего педагога-музыканта по совершенствованию вокального мастерства*. Ограниченное время практических занятий не дает возможности преподавателю вуза привить студенту комплекс вокальных умений. В статье Н. Р. Усаевой есть ценные методические указания вокалистам по организации их самостоятельной работы, актуальные и для будущего педагога-музыканта системы общего образования. В частности, автор рекомендует обучающимся следующее:

«а) Не переутомлять голос. Не петь много и без отдыха. Распеваться на середине диапазона на самых простых упражнениях. Не увлекаться преждевременным расширением диапазона и увеличением силы звука. Даже в малейшей степени не форсировать голос. Не петь трудные произведения, которые не рекомендованы педагогом.

б) Соблюдать регулярность в вокальных занятиях. Вокальные рефлексy выработаются только путём систематических тренировок» [5, с. 99].

Постановка голоса является одной из главных проблем профессионального обучения педагога-музыканта в вузе и зависит от личностных качеств обучаемого. Главное условие успеха заключается в увлечённости будущей профессией. Будущий педагог-музыкант уже на первоначальных этапах обучения должен представлять себе детскую, подростковую или юношескую аудиторию и особенности общения с ней. Наиболее приемлемым в современной общей и музыкальной педагогике, на наш взгляд, является диалогический стиль общения. Как отмечает В. И. Петрушин, «при диалогическом взаимодействии сохраняется равноправие высказываемых суждений и каждый участник стимулирует своими высказываниями рассуждения своего партнёра» [4, с. 313]. В основе диалогического стиля общения должен быть голос педагога, убеждённого в своих знаниях, а также в возможностях обучающихся к восприятию знаний.

Согласно размышлениям В. И. Петрушина, «педагог может стать для своего ученика либо магическим кристаллом, глядя через который можно увидеть волшебный, необыкновенно красивый мир; либо увеличительным стеклом, при помощи которого можно разглядеть предметы, не видимые невооружённым глазом; либо мутным оконным стеклом, через созерцание которого мир окажется таким, что не стоит покидать своего жилища» [4, с. 311].

Будущему педагогу-музыканту необходимо владеть как собственно педагогическими, так и исполнительскими навыками. Исполнительская деятельность позволяет осуществлять разностороннюю внеурочную, культурно-просветительскую работу по музыкально-эстетическому воспитанию подрастающего поколения.

Постановка голоса у будущего педагога-музыканта – это сложный процесс, включающий формирование и развитие у обучающихся знаний о природе звука, в том числе музыкального; особенностях речевой и вокальной интонации; устройстве голосового аппарата человека и условиях его функционирования. В процессе вокальных занятий необходимо развивать умения и навыки дыхания, звукообразования, дикции. Поставленный голос педагога-музыканта должен иметь следующие профессиональные качества: звучность, гибкость, силу, тембровую определённость, чистоту интонации, полётность, мелодичность, владение регистрами и способность выдерживать нагрузку без усталости ротоголосового аппарата. Педагогу-музыканту, осуществляющему учебно-воспитательный процесс в системе общего образования, необходимо владеть также грамотной устной речью с хорошо поставленной дикцией, богатыми эмоциональными оттенками. Постановка голоса является важной частью общей профессиональной подготовки обучающихся в вузе, нацеленной на живое общение с детской/юношеской аудиторией.

Список литературы

1. Лысенко С. Ю., Снисаревская Е. И. Инновационные подходы при формировании музыкально-исполнительских навыков в открытой модели образования // Проблемы кадрового обеспечения сферы культуры и искусства: трудоустройство и адаптация молодого специалиста: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. – Хабаровск, 2017. – С. 59–69.
2. Малышева Е. Г., Крылов А. Ю. Постановка голоса. Техника речи. – Омск: Омск. гос. ун-т им. Ф. М. Достоевского, 2017. – 244 с.
3. Московкина Е. А. Культура речи как фактор формирования языковой личности в контексте современных языковых тенденций // Теория, история и практика образования в сфере культуры: мат-лы XVIII Междунар. науч.-метод. конф. – Барнаул: Алт. гос. ин-т культуры, 2018. – С. 29–32.
4. Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М.: Академический проект, 2006. – 400 с.
5. Усаева Н. Р. Особенности самостоятельной подготовки студентов в классе сольного пения // Актуальные проблемы современной музыкальной педагогики музыкального и художественного образования: сб. ст. и мат-лов. – Сургут: СГПУ, 2006. – С. 98–103.

List of references

1. Lysenko S. Yu., Snisarevskaya E. I. Innovacionnyye podhody pri formirovanii muzykal'no-ispolnitel'skih navykov v otkrytoj modeli obrazovaniya // Problemy kadrovogo

obespecheniya sfery kul'tury i iskusstva: trudoustrojstvo i adaptaciya mladogo specialista: mat-ly Vseros. nauch.-prakt. konf. – Habarovsk, 2017. – S. 59-69.

2. Malysheva E. G., Krylov A. Yu. Postanovka golosa. Tekhnika rechi. – Omsk: Omsk. gos. un-t im. F. M. Dostoevskogo, 2017. – 244 s.
3. Moskovkina E. A. Kul'tura rechi kak faktor formirovaniya yazykovej lichnosti v kontekste sovremennyh yazykovykh tendencij // Teoriya, istoriya i praktika obrazovaniya v sfere kul'tury: mat-ly XVIII Mezhdunar. nauch.-metod. konf. – Barnaul: Altajskij gos. in-t kul'tury, 2018. – S. 29–32.
4. Petrushin V. I. Muzykal'naya psihologiya. – M.: Akademicheskij proekt, 2006. – 400 s.
5. Usaeva N. R. Osobennosti samostoyatel'noj podgotovki studentov v klasse sol'nogo peniya // Aktual'nye problemy sovremennoj muzykal'noj pedagogiki muzykal'nogo i hudozhestvennogo obrazovaniya: sb. st. i mat-lov. – Surgut: SGPU, 2006. – S. 98–103.

АКТУАЛЬНОСТЬ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ ДИРИЖЕРОВ РУССКИХ НАРОДНЫХ ОРКЕСТРОВ

Э. Р. Шабает, П. Е. Ведмеденко

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

Статья посвящена рассмотрению современных проблем дирижерской практики. Подчеркивается актуальность совершенствования теоретической мысли профессионального мышления дирижеров оркестров и руководителей творческих коллективов.

Ключевые слова: дирижер, оркестр, инструментовка, партитура, фактура, концерт, композитор, жанр, репертуар, теория.

IMPROVING PROFESSIONAL THOUGHT OF RUSSIAN FOLK ORCHESTRA CONDUCTORS

E. R. Shabaev, P. E. Vedmedenko

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article considers modern problems of conductor's practice. The authors emphasize the relevance for improving the theoretical thought of professional thinking of orchestra conductors and managers of creative groups.

Keywords: conductor, orchestra, instrumentation, score, texture, concert, composer, genre, repertoire, theory.

Теснейшая связь с народными истоками отличает отечественное музыкальное искусство во все периоды его развития. Наряду с трансформацией, обогащением народных традиций, все более самостоятельное значение приобретает в отечественной музыке самобытность народно-инструментальных жанров. Почти каждая статья или доклад на научно-методической конференции, лекция на педагогических чтениях, любое общественное выступление музыкантов, посвятивших свою деятельность любимому детищу русского наро-

да – оркестру, начинается, как правило, с рассказа о бурном расцвете исполнительства за последние десятилетия, об успехах коллективов и дирижеров на всероссийских и международных конкурсах, об активизации издательской деятельности, появлении добротных методических работ и расширении оригинального репертуара, об улучшении качества и конструкции самих инструментов, выявлении новых выразительных средств. Одним словом, оркестры и весь круг вопросов, связанных с ними, – неотъемлемая составная часть отечественной музыкальной культуры. Возрастающий интерес широкого круга слушателей к народным инструментам неуклонно ведет в перспективе к развитию оркестрового искусства на самой высокой профессиональной основе, а вместе с тем и к развитию искусства дирижирования. И все же «недоверие» определенной части музыкантов-профессионалов к русским народным инструментам, снобизм еще не преодолены, хотя серьезно поколеблены.

Создание и совершенствование в России системы музыкального образования от детских школ искусств до аспирантуры привело к тому, что исполнители на народных инструментах сейчас занимают значительное место в отечественной музыкальной культуре. Среди них педагоги ДШИ, сузов, вузов, артисты филармонических оркестров и академических художественных коллективов. Еще не так давно трудно было представить сочетание понятий «дирижер» и «научный работник». Ныне известны и у нас в стране, и за рубежом многочисленные имена дирижеров русскими народными оркестрами, заслуженных артистов, деятелей искусств и работников культуры. Естественно, это не могло не привести к дальнейшей активизации научной, методической деятельности дирижеров. Немалая заслуга в распространении накопленного опыта принадлежит различным издательствам, кафедрам высших учебных заведений, методическим кабинетам, издающим литературу для народных инструментов.

Процесс осмысления проблем, связанных с теорией исполнительства и методикой работы с оркестром, имеет двоякую природу. С одной стороны, дирижеры, повысившие свой научный, исполнительский и культурный уровень, ищут пути реализации и общественного признания своих достижений. Главное – в объективной необходимости специальной дирижерской литературы. Нужда в ней у дирижеров различной квалификации огромна, а учет запросов явно недостаточен. Накопленный ценный опыт не стал еще достоянием большинства дирижеров-профессионалов и широких масс любителей оркестра. Вопрос становится все острее в связи с созданием значительного числа коллективов в школах искусств, колледжах, вузах искусств и культуры. С удовлетворением можно отметить, что чаще в печать стали выходить работы, посвященные рассмотрению отдельных вопросов истории и теории дирижерского исполнительства, методики работы с оркестром. Также отметим и повышение качества учебных пособий по дирижированию, и увеличение количества изданий концертного и педагогического направления.

Основой является все-таки слышание дирижером идеального звучания произведения, прежде чем оно будет исполнено оркестром под его управлением. Таким образом, роль абстрактного мышления – важнейшего из звеньев диалектического процесса познания – должна быть выше, значительнее, во избежание перекосов, искажений в исполнительской и методико-теоретической деятельности дирижеров. Художественный образ – это единство общего и индивидуального, объективного и субъективного. По-видимому, то же может быть отнесено и к интерпретации его дирижером. Не раз дискутировался вопрос о творческой свободе исполнителя по отношению к содержанию – композиторскому замыслу сочинения. В одних случаях музыкально-исполнительское искусство целиком ста-

вилось в зависимости от воли выдающихся дирижеров, в других – свобода деятельности исполнителя отрицалась и подчинялась формальному выполнению требований нотного текста. И здесь методологической основой верного решения вопроса может быть лишь диалектическое понимание свободы и необходимости как философских категорий в их взаимосвязи и обусловленности. Свобода заключается не в мнимой независимости человека от законов природы, а в их познании и использовании в практической деятельности. Необходимость – композиторский замысел сочинения. Это первичное, обязательное для познания исполнителем, который действует до тех пор слепо и неосознанно, пока не постиг авторский замысел. Но как только он понял закономерности и логику сочинения, художественный образ как объективную предпосылку, необходимость и овладел ими, используя в процессе воссоздания в реальном звучании, то действительно обрел свободу – единственно возможную в творчестве артиста. Развитие теории дирижерского исполнительства и методики работы с оркестром немыслимо без заимствования опыта как смежных, так и довольно отдаленных областей знаний. Для нашего времени типично, что музыкознание все в большей степени опирается на достижения педагогики, психологии, физиологии, языкознания, акустики, теории информации и т. п. Поэтому перед музыкальной наукой в целом встала реальная необходимость совершенствования методов, принципов и критериев оценки теоретических исследований, разработки новых проблем, расширения научной базы.

На практике дирижеры в своих теоретических и методических работах не идут дальше постановки и решения в основном узких, чисто прикладных задач. Да и в этом они используют лишь незначительную часть близлежащего опыта дирижеров-хоровиков и руководителей симфонических оркестров. Проведение исследовательской работы в смежных областях, на границах наук является одним из необходимых условий укрепления теоретической базы дирижеров.

Немало пользы может принести, например, применение данных теории информации в музыкознании. Особое внимание дирижеров способны привлечь работы И. Мусина, в которых он рассматривает дирижерские проблемы, основанные на опыте личном и предшествующих поколений дирижеров, подсказывающем правильное понимание того или иного явления.

С развитием общественно-исторической практики расширяется и углубляется научное познание мира. Новая практика, так или иначе, вступает в диалектическое противоречие с существующими теоретическими взглядами. Исполнительский и педагогический опыт современной творческой молодежи также должен стать достоянием широкого круга специалистов. Заслуживают внимания и различные формы переподготовки для дирижеров, повышения квалификации, которое достигается в процессе написания и обсуждения методической литературы, решения актуальных проблем.

Значительная часть решения дирижерских задач ляжет на плечи учащихся и студентов, обучающихся сейчас в музыкальных учебных заведениях. Творческая молодежь, в частности представители народно-инструментальной музыки, несомненно, являются достойными преемниками предшествующих поколений дирижеров, деятельность которых плодотворно развивается на протяжении более чем столетнего периода. Успехи становления системы образования музыкантов-народников в нашей стране служат тому залогом, а об эффективности ее свидетельствуют блестящие достижения дирижеров-народников на международной арене: ведь за последние десятилетие дирижеры стали принимать участие в наиболее значительных международных конкурсах, где становились лауреатами и дипломантами.

Нельзя сказать, что практика работы консерваторий и институтов искусств по подготовке дирижеров во всем безупречна. Уровень ее в целом неоспоримо высокий. Однако анализ инструментов, клавиров, выступлений студентов на академических зачетах, их умения выполнять клавиры с партитур указывает на два основных недостатка. Их обучают не как дирижеров, а как исполнителей, в плане навыков «абстрактного мышления».

Первый из них – стремление «объять необъятное» – типичен для всякого творческого работника, не обладающего достаточным опытом в создании методико-теоретических работ. Большинство превосходных молодых дирижеров оказывается перед непреодолимыми трудностями, если им предстоит хотя бы рассказать или тем более описать то, что они сами делают практически. И вот множатся работы, наименование которых, а также и план, либо отчасти, либо вовсе не соответствует содержанию; не способствует раскрытию темы излишне общий план (зачастую дипломники вузов даже пишут сначала сам реферат, а затем «подгоняют» под него план). Содержание, как следствие, излагается не по прямой линии избранной темы, а зигзагообразно, затрагивая массу сопутствующих вопросов, которые заслоняют суть работы и, как правило, не только не приводят автора к выводам, но даже лишают возможности их предположить. В итоге значительная часть работ выпускников вузов написана обо всем и ни о чем. Второй недостаток – смешение вопросов теории дирижерского исполнительства и методики обучения. Многие из подобных работ снабжены подзаголовком: «Дирижерский анализ (конкретного сочинения) и методические комментарии».

Чаще всего авторы не имеют четкого представления, что относится к первому, а что ко второму. Конечно, несправедливо объяснить данный факт неумением молодых авторов. В подобных статьях понятия «теория дирижерского исполнительства» и «методика обучения» часто стоят рядом и объединяются. Думается, что в дирижерской литературе эти понятия недостаточно четко разграничены. Поэтому зачастую кафедры народных инструментов музыкальных вузов также проходят мимо такого смешения. И если касаться недостаточной роли кафедр в обучении студентов методике научных исследований, то придется говорить не только о специальных кафедрах, но и о кафедрах общественных наук музыкальных вузов. Как свидетельствует практика работы высшей школы, им предстоит еще многое сделать в налаживании тесной связи учебного процесса с задачами специальных кафедр.

В последнее время в работе музыкальных вузов все большее развитие получает деятельность студенческих научно-творческих обществ. Это один из действенных инструментов высшей школы в привитии студентам навыков научной работы и горячей заинтересованности в ней. Работа студента в научно-творческом обществе в течение всего периода обучения в вузе, кроме того, постепенно подводит его к кругу вопросов, которые наиболее близки ему. Здесь зарождается тема первой в жизни молодого музыканта научной работы – дипломного реферата. И затем уже начатый процесс ведет к более зрелой, глубокой научной деятельности специалиста, будь он дирижером или педагогом. Подобный путь привел к публикации в известных сборниках ряд признанных научным сообществом авторов.

Говоря о трудностях в подготовке дирижера к научной деятельности, нельзя не отметить и положительные факторы (объективные и субъективные), способствующие развитию музыкальной науки вообще и теоретической мысли руководителей оркестров в частности. Рождение открытий, появление новых направлений на водоразделах научных теорий – явление естественное.

Музыкант-педагог в силу специфики своей работы находится на границе различных сфер человеческой деятельности, как в теоретическом, так и практическом плане. В обиходе довольно часто встречаются рассуждения об концертующих и неконцертующих дирижерах, о преимуществах тех или иных. Но ведь понятие «неконцертующий педагог» весьма относительно. Оно означает лишь, что такой музыкант просто не работает в качестве профессионального дирижера. Но быть неконцертующим в полном смысле слова он не может! Следовательно, дирижер-педагог является, с одной стороны, создателем художественной концепции произведения, интерпретатором, а с другой – творцом личности своего воспитанника.

Педагогический компонент деятельности дирижера объективно вынуждает его быть в определенной мере также и научным работником. И несмотря на то что в педагогической среде имеют хождение понятия «пишущий» и «непишущий» педагог, сам он так или иначе изучает общественно-политические науки, педагогику, психологию, физиологию, музыковедение, акустику и т. д.

Таким образом, аккумулируя в своей деятельности научно-теоретический, художественно-творческий и практический педагогический компоненты, музыкант-педагог наделен всем комплексом качеств, позволяющих ему быть активным и многогранным строителем российской культуры.

Дирижер русского народного оркестра – это носитель вековых традиций русского народного музыкального искусства, которое питало и питает профессиональное творчество. Народно-инструментальная музыка на профессиональной основе – сравнительно молодая отрасль отечественной музыкальной культуры – требует бережного отношения к наследию, глубокой, всесторонней продуманности методико-теоретических установок и активизации их разработки. Только тогда процесс количественных накоплений приведет дирижеров к ожидаемому качественному результату – созданию собственной стройной теоретической системы.

Список литературы

1. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста. – М.: Музыка, 2007. – 231 с.
2. Сугаков И. Г. Оркестр русских народных инструментов: история и современность: учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – 222 с.
3. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. – М.: Изд-во Рос. академии музыки им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
4. Шишаков Ю. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов. – М., 2005. – 272 с.

List of references

1. Musin I. A. Yazyk dirizhorskogo zhesta. – M.: Muzyka, 2007. – 231 s.
2. Sugakov I. G. Orkestr russkih narodnyh instrumentov: istorija i sovremennost': ucheb. posobie dlja studentov vuzov kul'tury i iskusstv. – Kemerovo: KemGUKI, 2009. – 222 s.
3. Imhanickij M. I. Istorija ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah. – M.: Izd-vo Ros. akademii muzyki im. Gnesinyh, 2002. – 351 s.
4. Shishakov Ju. Instrumentovka dlja orkestra russkih narodnyh instrumentov. – M.: 2005. – 272 s.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ С ОРКЕСТРОМ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

А. М. Таюкин

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

В статье рассматривается подход руководителя-дирижера к репетиционному процессу с русским народным оркестром. Характеризуются важные качества необходимые дирижеру. Предпринята попытка систематизировать и обобщить проблемы репетиционной работы с оркестром народных инструментов.

Ключевые слова: репетиционный процесс, дирижер, метод, выразительные средства музыки, формы работы с оркестром, групповые репетиции.

SOME ASPECTS OF REHEARSAL WORK WITH THE FOLK INSTRUMENT ORCHESTRA

A. M. Tayukin

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article discusses the approach of the rehearsal process with the Russian folk orchestra by the leader-conductor. The author characterizes the important qualities those are necessary for a conductor. In addition, the author makes an attempt to systematize and generalize the problems of rehearsal work with an orchestra of folk instruments.

Keywords: rehearsal process, conductor, method, expressive means of music, forms of working with the orchestra, group rehearsals.

Дирижирование оркестровым коллективом, в том числе оркестром народных инструментов, является особым видом исполнительства. В процессе дирижирования на первый план выступает момент передачи дирижером своего представления о звучании произведения оркестру. Это представление формируется не только на этапе предрепетиционной подготовки, когда дирижер тщательно и глубоко изучает нотный текст, но и непосредственно во время репетиций с оркестром.

Цель нашего исследования: проанализировать некоторые вопросы репетиционного процесса с оркестром народных инструментов, успешность которого во многом зависит от профессиональных качеств руководителя музыкального коллектива – дирижера оркестра.

Дирижеру необходимо обладать не только природным музыкальным дарованием, но и владеть основательной практической и теоретической подготовкой – знанием инструментоведения и инструментовки, теории музыки и гармонии, истории музыки и анализа музыкальных форм, других музыкальных предметов.

Дирижер ставит перед оркестрантами задачи, определяет последовательность репетиционной работы, добивается слаженности звучания, то есть целенаправленно выполняет весь репетиционный процесс. Замечательный композитор и дирижер Г. Берлиоз подчеркивал необходимые для дирижерского искусства качества: «Дирижер должен видеть и слышать, он должен быть легким и сильным, знать композицию, характер и объем инструмен-

тов, уметь читать партитуры, и сверх того, обладать специальным талантом... и другими дарами, почти неопределенными, без которых не может установиться невидимая связь между ним и оркестром; если он лишен способности передавать им свое чувство, то через это он совершенно лишается власти, дирижерского влияния на оркестр. В этом случае он уже не дирижер оркестра, а просто “выбиватель” такта» [1, с. 5]. А знаменитый английский дирижер Генри Вуд считал обязательным наличие качеств, которые необходимы дирижеру в его профессиональной деятельности: «Дирижер должен обладать полным всеобъемлющим знанием музыки, более, чем поверхностно, знать все инструменты оркестра и, если возможно, владеть игрой на одном из инструментов, предпочтительней скрипке; он должен хорошо играть на фортепиано и обладать безупречным слухом, чувством ритма и исполнительским даром, способностью к дирижерскому жесту, а также хорошей музыкальной памятью; кроме того, он должен уметь хорошо читать “с листа”» [2, с. 12].

Все перечисленные требования к профессиональной подготовке дирижера будут важным условием достижения высокого художественного результата, раскрытия образно-эмоционального содержания музыкального произведения.

Одним из важных условий успешной творческой деятельности оркестра является качество репетиционной работы – оркестровой репетиции. Очень важно создать на репетиции творческую атмосферу, вовлечь исполнителей в творческий процесс, заставить их совместно работать над произведением. Необходимо так организовать репетиции, чтобы наиболее рационально использовать отведенное для них время и добиться максимально эффективных результатов. Поэтому возникает вопрос: с чего начать репетицию с оркестром? Нужно ли планировать репетиционную работу? В связи с этим, полезные рекомендации по составлению плана репетиций предлагает известный дирижер К. Кондрашин: «Если произведение малознакомо коллективу, я стараюсь, чтобы в процессе подготовки к концерту оно было исполнено целиком не менее трех раз (количество репетиций, разумеется, может быть и большим в зависимости от протяженности сочинений). Первая репетиция – детальная со многими остановками, затем остановок меньше (лишь для уточнения и дополнения предыдущих замечаний); третья репетиция – генеральная – здесь и для дирижера, и для оркестра проверяется ощущение формы и настроения. В каждом репетиционном плане, безусловно, по ходу дела всегда что-то меняется» [6, с. 38].

Можно начать репетицию с проигрывания всего произведения, но можно начать работу, сосредоточив внимание на наиболее трудных эпизодах произведения, и только после этого проиграть пьесу целиком. В практике обычно оба эти метода переплетаются между собой: начиная с общего проигрывания руководитель оркестра по мере необходимости останавливает оркестр и работает с отдельными исполнителями над преодолением встретившихся трудностей. Нет необходимости настаивать на преимуществе какой-либо из указанных форм, так как выбор зависит от степени трудности произведения или знакомства с ним участников данного оркестра. Если оркестр в состоянии исполнить незнакомое или мало знакомое произведение так, чтобы составилось самое общее представление о нем, – то с этого и следует начинать. Ознакомившись с общим характером звучания, оркестранты с большей осмысленностью приступают к освоению деталей. Если же репетируется произведение, уже знакомое большинству участников оркестра, то можно сразу приступать к отработке деталей, без предварительного проигрывания. Приступая к детальной проработке музыкального текста, нужно иметь в виду тщательную работу над средствами музыкальной

выразительности – это фразировка и динамические обозначения, темп, агогические отклонения от темпа, артикуляция, штрихи и т. д. Рассмотрим некоторые из них.

Часто музыканты согласуют фразировку с выставленными в нотах печатными штрихами и лигами. Но это не всегда так. Фразировка и выставленные в нотах штрихи и лиги – это не одно и то же. Вот что пишет в своей книге «Элементы дирижирования» Э. Кан: «Музыкальную фразировку можно уподобить человеческой речи с ее модуляциями, кульминациями и, где нужно, перерывами; неверно помещенная запятая, неуместные двоеточия, восклицательный знак могут целиком исказить смысл речи. Всякую мелодическую линию следует представлять себе написанной для человеческого голоса» [5, с. 154]. Таким образом для точной и верной фразировки необходимо сохранить мелодическую законченность и ее художественно-выразительные эмоции.

Динамике принадлежит одно из ведущих мест среди средств музыкальной выразительности. В руках опытного дирижера она занимает важное место в раскрытии идейно-образного содержания произведения. Дирижеру необходимо умело пользоваться всеми градациями динамических оттенков, а от музыкантов оркестра требовать максимальной отдачи. Тогда тихая звучность на *p* приобретает характер мягкий и нежный, *f* – яркий, насыщенный, но не кричащий.

В оркестровой практике одним из недостатков, характерных для начинающих оркестров, является часто однообразная, по звучности неопределенная динамика – другими словами, музыканты играют и не тихо и не громко. Можно напомнить, что в практической работе динамика бывает трех видов – ровная, устойчивая, постепенно изменяющаяся и резко изменяющаяся.

В первом случае она не меняется или изменяется совсем незначительно. Во втором – переход от одного динамического уровня к другому становится очевидным и происходит достаточно быстро. Третий вид динамики – это резкие, внезапные динамические контрасты от *p* к *f* и наоборот. Во всех этих случаях, опираясь на логику музыкального развития, дирижер должен быть уверен в применении той или иной динамической шкалы.

Одна из важных задач, стоящих перед дирижером оркестра, – выбрать правильный темп, который будет соответствовать характеру, содействовать раскрытию образно-смыслового содержания и драматургии исполняемого произведения. На верное понимание темпа могут натолкнуть авторские метрономические указания. Если они есть – ими нужно воспользоваться, но дирижировать музыкальное произведение под метрономом нельзя. Теряется инициатива, волевое начало в исполнении, естественность движения, живой ритм, внутренняя динамика музыки и т. п.

Если метрономических указаний нет, дирижеру должны помочь, по словам Г. Берлиоза, «собственный инстинкт и его более или менее тонкое, более или менее верное чувство стиля» [1, с. 7].

В практической работе выбор темпа определяется индивидуальностью дирижера и зависит от его характера, внутренних качеств, эмоционального состояния. Верное понимание темпа исходит также от понимания всей концепции исполняемого произведения, его образно-смыслового содержания.

Важную роль в раскрытии эмоционально-образного содержания музыкального произведения играют и другие компоненты выразительности. Они требуют самого внимательного и бережного отношения к музыкальному тексту.

Результативным является проработка оркестровых партий разучиваемого произведения на групповых репетициях. Групповые репетиции являются важным и рациональным приемом работы с оркестром. На них целесообразно проводить проработку различных деталей в техническом отношении, кроме того они дают дирижеру возможность наиболее плодотворно, целенаправленно проводить работу и над художественной стороной произведения.

Будет полезно, если перед началом работы над новым произведением дирижер расскажет о нем оркестрантам. В такой беседе поясняется содержание и стиль данного произведения, даются сведения об авторе, об основных аспектах творчества. Рассказ должен быть по возможности кратким, но вместе с тем содержательным. Таким образом, различные формы работы с оркестром над произведением в репетиционном процессе неизбежно переплетаются между собой.

Во время репетиции руководителю оркестра приходится часто обращаться к оркестрантам с различными замечаниями или пояснениями. И поэтому умение интересно и образно разъяснить свои намерения очень важно для дирижера. Стремиться нужно к тому, чтобы мысль была выражена кратко, но вместе с тем ясно и просто. В книге И. Мусина «Техника дирижирования» говорится: «Дирижер должен обращаться не только к разуму, но и к чувству исполнителей. Хорошо, когда говоря об оттенке, дирижер подскажет хотя бы одно слово, которое образно дополнит представление о данном фрагменте (например: таинственно, утомленно, безжизненно и т. д.)» [7, с. 153]. Такие замечания конкретизируют задачу, поскольку являются как бы подтекстом музыки. Любое замечание или объяснение дирижера достигает цели лишь в том случае, если оно будет воспринято исполнителем. Поэтому, прежде чем сделать какое-то указание, нужно дождаться тишины и внимания.

Интересно высказывание одного из артистов Венского филармонического оркестра Гуго Бургхаузера, который несколько лет работал с известным дирижером Артуро Тосканини. Вот что он пишет о репетиционном процессе с оркестром: «Артуро Тосканини владел наивысшей дирижерской техникой, жестом, обладал безошибочным слухом и выразительностью лица, которые делали настолько ясным все его намерения в отношении любых динамических нюансов, что вы знали без единого слова: это означает не *piano*, а *pianissimo*, не *forte*, а *mezzo-forte*. Возможно, в рабочем процессе это было его величайшим дарованием: безошибочно, наверняка показать, даже музыканту со средней понятливостью, что должно произойти. И еще одна почти неслыханная способность, которой обладали лучшие из дирижеров: когда он дирижировал, особенно на спектакле или концерте, в среднем темпе, скажем *allegro*, либо *andante*, то примерно за полтакта до какой-нибудь детали в музыке вы уже видели по его лицу и жесту, к чему он приближается и чего захочет сейчас. Это было поразительно, одновременно дирижирование тем, что происходит сию минуту, и тем, что произойдет в следующее мгновение» [9, с. 297].

В процессе работы над музыкальным произведением неизбежны остановки для того, чтобы уточнить отдельные детали, касающиеся штрихов, динамики, фразировки, интонирования и т. д., которые снижают тонус в работе и вызывают значительную потерю времени. В таких случаях дирижер должен знать точную причину остановки, какое замечание необходимо сделать, по какому поводу и с какого места начать повторение.

Следует обратить внимание на методы работы над новым, неизвестным оркестру произведением. В этом случае руководителю необходимо постараться сосредоточить свое внимание на точном выполнении ритма и штрихов и фразировок, а также корректировании нотного текста, то есть обращать внимание прежде всего на те элементы музыкальной ткани, изменение которых влечет за собой и изменение музыки.

Несколько общих пожеланий. Дирижер должен уметь владеть собой и быть находчивым при любых неожиданностях. А такие неожиданности могут быть во время концертного выступления. Это и ошибки исполнителя, эстрадное волнение, неожиданный шум, отвлекающий внимание от исполнения и многое другое. Дирижер должен быть готов к этому и найти выход из создавшегося положения. Готовиться к концерту необходимо не только творчески, но и организационно, тогда вероятность неожиданных неприятностей значительно уменьшится. Руководителю оркестрового коллектива необходимо помнить, что ни в коем случае нельзя выпускать на сцену неподготовленный коллектив, ибо выступление, а особенно первое, погасит энтузиазм многих участников оркестра.

И в заключение хочется обратиться к дирижерам, которые станут руководителями оркестров русских народных инструментов. Необходимо помнить, что музыканты оркестра могут иметь различный уровень профессиональной подготовки. Это обстоятельство должно во многом определять стиль работы руководителя: внимательное, чуткое отношение к участникам оркестра, знание индивидуальных черт и музыкальных способностей каждого, умение живо и интересно проводить репетиции так, чтобы участники оркестра получали удовлетворение от каждого занятия, стремление заинтересовать всех членов коллектива процессом работы и его творческим результатом. Живое исполнение музыки предполагает полное взаимопонимание музыкантов и дирижера, общность их чувств, мыслей, настроения. Без такого полного контакта не может быть истинно вдохновенного звучания музыки, как бы величественна и прекрасна ни была она сама по себе.

Список литературы

1. Берлиоз Г. Дирижер оркестра. – М., 1912. – 38 с.
2. Вуд Г. О дирижировании. – М.: Музгиз, 1958. – 104 с.
3. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для муз. вузов и уч-щ. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – 640 с.
4. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании: учеб. пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – 232 с.
5. Кан Э. Элементы дирижирования. – М., 1980. – 216 с.
6. Кондрашин К. Мир дирижера. – М.: Музыка, 1976. – 190 с.
7. Мусин И. Техника дирижирования. – СПб., 1994. – 304 с.
8. Холопова В. Теория музыкального содержания. – М.: Москов. гос. консерватория, 2009. – 24 с.
9. Хэггин Б. Исполнительское искусство зарубежных стран. – М.: Музыка, 1971. – Вып. 6. – 311 с.
10. Черных А. Методические указания по дирижированию и дирижерской практике. – М., 1989. – 78 с.

List of references

1. Berlioz G. Dirizher orkestra. – M., 1912. – 38 s.
2. Vud G. O dirizhirovanii. – M.: Muzgiz, 1958. – 104 s.
3. Imhanickij M. Istoriya ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah: ucheb. gosobie dlya muz. vuzov i uch-shch. – M.: RAM im. Gnesinyh, 2018. – 640 s.
4. Imhanickij M. Novoe ob artikulyacii i shtrihah v muzykal'nom intonirovanii: ucheb. posobie. – M.: RAM im. Gnesinyh, 2018. – 232 s.
5. Kan E. Elementy dirizhirovaniya. – M., 1980. – 216 s.

6. Kondrashin K. Mir dirizhera. – M.: Muzyka, 1976. – 190 s.
7. Musin I. Tekhnika dirizhirovaniya. – SPb., 1994. – 304 s.
8. Holopova V. Teoriya muzykal'nogo sodержaniya. – M.: Moskov. gos. konservatoriya, 2009. – 24 s.
9. Heggин B. Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh stran. – M.: Muzyka, 1971. – Vyp. 6. – 311 s.
10. Chernyh A. Metodicheskie ukazaniya po dirizhirovaniyu i dirizherskoj praktike. – M., 1989. – 78 s.

ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА ГИТАРЕ: АПОЯНДО И ТИРАНДО

V. V. Kamynina

МБУ ДО «Музыкальная школа № 24»,

г. Междуреченск

В статье рассматриваются вопросы, касающиеся особенностей и проблем гитарного звукоизвлечения, связанного с историей развития искусства игры на шестиструнной и семиструнной гитаре.

Ключевые слова: апояндо, тирандо, художественные и двигательные задачи, приемы звукоизвлечения.

FEATURES OF THE GUITAR SOUND PRODUCTION: APOYANDO AND TIRANDO

V. V. Kamynina

Music School №24, Mezhdurechensk

The article studies the features and problems of guitar sound production, associated with the history of playing the six-string and seven-string guitar.

Keywords: apoyando and tirando, artistic and motor tasks, sound production techniques.

В последние годы в музыкально-педагогических исследованиях усиливается интерес к вопросам исполнительской техники, что связано с возросшим спросом на музыкальное исполнительство во всем мире, подогреваемым огромным количеством конкурсов и фестивалей, проходящих на различных уровнях. Особое внимание исследователи уделяют проблемам совершенствования индивидуальных исполнительских техник, столь необходимых любому музыканту в процессе обучения или оттачивания приобретенных навыков игры на музыкальном инструменте.

Исполнительство на гитаре в наши дни и создание современных сочинений для гитары композиторами предполагает владение разнообразными способами и приемами формирования звука на различных видах этого инструмента. В рамках данной статьи мы познакомимся с особенностями таких звукоизвлечений на гитаре, как апояндо и тирандо. Опорой нашего исследования станут труды известных гитаристов-педагогов П. Агафошина, А. Иванова-Крамского, Е. Ларичева, П. Вещицкого, С. Коржавина, И. Кузнецова, Л. Карпова, Дж. Тейлора и др.

Появление гитары в российской исполнительской практике относится к середине XVII века, когда путешественники-итальянцы и приезжие итальянские мастера познакомили русскую общественность с экзотическим инструментом. Однако активное развитие гитарной музыки в России и постепенное формирование отечественной школы произошло значительно позднее, в XIX веке. Этому способствовала деятельность Андрея Сихра, русского композитора и педагога (чеха по национальности). Можно сказать, что с этого периода и по настоящий день исполнительская гитарная школа сумела зарекомендовать себя на мировом уровне и подняться на достаточно высокую ступень мастерства. В процессе совершенствования в искусстве игры на гитаре тесно переплелись лучшие европейские и отечественные музыкальные традиции с опорой на ценный материал сочинений отечественных композиторов (П. Агафошина, А. Иванова-Крамского, Н. Комолятова, Е. Ларичева, П. Панина, В. Терво и др.). Поэтому на данный момент можно говорить о целом ряде способов и техник звукоизвлечения на гитаре.

Двигательная техника гитариста специфична и существенно отличается от исполнения на других музыкальных инструментах. Она основана на мелких движениях пальцев и кистей рук, поэтому гитарную технику не следует рассматривать как мелкую и крупную.

К двигательным средствам исполнительской техники относятся простейшие подготовительные (или игровые) действия музыканта, сложные технические приемы и комбинации приемов. Каждое средство, связанное с целью формирования музыкального звука или ряда музыкальных звуков (например, созвучие, аккорд, мотив, фраза, предложение и т. д.), будет являться элементом музыкальной выразительности и нести конкретную художественную задачу. Следовательно, двигательные действия, такие как: исходные положения, постановка рук, посадка, фиксация инструмента, движения, приемы, комбинации приемов и другие сопутствующие действия, направленные на выполнение конкретных музыкально-художественных задач, требуемых для художественного исполнения музыкальных произведений, являются двигательными средствами исполнительской техники и одновременно элементами музыкальной выразительности гитариста.

Звукоизвлечение на гитаре зависит от нескольких факторов, которые нельзя игнорировать. К ним относятся источник звука, окружающая среда, особенности частоты колебания струн и др.

Источником звука на гитаре являются струны и корпус. В последние десятилетия появляются новые труды, посвященные средствам звукоизвлечения (Дж. Тейлор, Л. Карпов) и акустическим особенностям гитары. Степень звучности ноты, извлеченной на гитаре, во многом зависит от того, где и как она была извлечена, а тембр звука определяется совокупностью возникших обертонов. В данном случае звук гитары можно рассматривать как колеблющуюся волну с несколькими частотами одновременно. В момент защипа струны и ее свободного колебания возникают собственные частоты [3]. Исследования способов звукоизвлечения были сосредоточены, главным образом, на свойствах натянутых струн без погружения в детали взаимодействия струны и корпуса. Однако проблематично описать движение оттянутой струны: во-первых, она имеет некоторую жесткость; во-вторых, ее колебания заглушаются внутренним трением и сопротивлением воздуха; в-третьих, ее эффективная длина может изменяться из-за перемещения концевых опор струны [3].

Окружающая среда (воздух). Потери энергии и воздействия колеблющейся струны связаны с возникающим в процессе звучания преодолением сопротивления воздуха. Важ-

но, что эта скорость для тонких и легких струн выше (первой, второй и третьей), чем для более толстых и тяжелых (четвертой, пятой и шестой). Это может быть одной из причин того, что одна и та же нота будет звучать дольше на одной струне, чем на другой. Например, нота «Ми» вполне может прозвучать в три раза дольше, если ее извлечь как флажолет на пятой или шестой струне, по сравнению с открытой первой струной, которая легче и тоньше всех остальных. Однако внутреннее подавление колебания также играет роль, и в общем случае для нейлоновых струн оно более важно, чем внешнее (то есть сопротивление воздуха).

Согласно рекомендациям специалистов, внутреннее подавление колебания нейлона выборочно, оно приводит к более быстрому затуханию высших форм колебаний (то есть тонких струн) и является специфической особенностью звучания классической гитары [3]. Поэтому при расстановке аппликатуры следует обращать внимание на выбор варианта позиций.

Особенности частоты колебания струн напрямую связаны с защищиванием струны разными способами. По мнению Дж. Тейлора, приложенная сила, содержащая несколько компонентов с различными частотами, будет соответствует одной из форм колебаний струны. Струна будет колебаться по всем этим формам одновременно, причем сила возбуждения каждой формы будет зависеть от амплитуды компонента силы и от положения точки приложения силы на струне <...>. Более низкие формы будут сильнее возбуждаться силой, приложенной ближе к середине струны, а высшие формы усилием, приложенным возле одного из концов» [3].

На классической гитаре защищивание струны является одним из самых простых способов заставить ее колебаться. Если идеальную струну оттянуть в сторону в точке, достаточной для ее движения, то можно получить амплитуду любой формы колебаний. При этом от колебания зависит насыщение звучания обертонами.

Тирандо – это процесс звукоизвлечения в виде щипка, состоящего из нескольких фаз:

- 1) захват струны;
- 2) выведение струны из состояния покоя (оттягивание);
- 3) освобождение;
- 4) колебание струны.

В первой фазе для образования звука на гитаре требуется «захватить» пальцами (предметом звукоизвлечения) находящуюся в состоянии покоя или в состоянии колебания струну, а затем оттянуть струну на определенное расстояние и отпустить. Такой способ звукоизвлечения называется щипковым.

Во второй фазе (оттяжке) струна выводится из состояния равновесия путем оттягивания ее пальцами в какую-либо сторону. Этому способствует материал, из которого изготовлена струна, имеющий в той или иной степени способность к растяжению. Во время оттягивания струны увеличивается сила трения (сила сцепления) струны с предметом звукоизвлечения, которая возрастает по мере удаления точки защищивания струны от своего первоначального положения.

В третьей фазе происходит освобождение струны от контакта с пальцами, или «отпускание» струны за счет резкого уменьшения силы трения (сцепления), которая существовала между струной и предметом звукоизвлечения во время «захвата» и «оттягивания» струны.

С помощью изменения вектора движения пальцев в четвертой фазе (колебание струны) струна освобождается. В этот момент процесс оттягивания струны идет не по прямой линии, а по сложной дугообразной траектории, закладывая начало сложной формы колебания – «не в одной плоскости (вперед, назад), а по сложной траектории в форме эллипса» [3].

Другой щипок – *апояндо* – имеет некоторые характерные особенности в технике исполнения. Этот прием может сформировать более громкий звук, имеющий яркую, насыщенную тембральную окраску, с более активной атакой. Щипок апояндо производится всегда с последующей опорой пальца на соседнюю струну, что является особенностью в технике исполнения. Кроме отличий в поведении струны при щипке апояндо, имеются отличия и в движении предмета звукоизвлечения (пальца, ногтя).

Сам факт опоры пальцев не имеет принципиального значения для формирования звука, поэтому на звукоизвлечение со специфическими характеристиками апояндо воздействуют следующие факторы:

- 1) направление защипывания струны;
- 2) интенсивность и траектория колебания;
- 3) техника исполнения и психологические факторы, влияющие на звукообразование во время игры.

Теперь рассмотрим наиболее распространенные проблемы в области способов звукоизвлечения тирандо или апояндо.

Выбор метода звукоизвлечения. Существует три варианта звукоизвлечения: ногтевой, подушечный и подушечно-ногтевой. История этого вопроса была исследована Эмилио Пухолем, но его аргументы приводились с точки зрения убежденного игрока подушечками пальцев [5, с. 32]. По мнению современных гитаристов, его исследование было во многом субъективно, поскольку подушечка пальца, по сравнению с ногтем хорошей формы, представляет собой очень грубый инструмент. Она не имеет многосторонности ногтя, который можно поворачивать под разными углами для получения звуков в диапазоне от мягкого и шелковистого до острого и металлического. При использовании подушечки вопрос о достижении реальной яркости звука практически не стоит (поскольку подавляются высшие обертоны), а игра вблизи подставки просто обречена на провал.

Пальцы твердые или расслабленные. До сих пор не утихают споры вокруг игры твердыми или расслабленными пальцами. Одна из идей в преподавании игры на гитаре, которая была достаточно влиятельна несколько лет назад, заключалась в том, чтобы взять один частный аспект техники правой руки. Это тот факт, что некоторые исполнители иногда позволяют пальцу прогибаться во время щипка (апояндо или тирандо). Такой прием стал краеугольным камнем некоторых школ, в поддержку этой идеи используется привлекательный принцип расслабления.

На самом деле, прогиб последнего сустава автоматически уменьшит степень крутизны «пандуса», что позволит струне легче проходить под ногтем. Это облегчает исполнение очень глубокого апояндо и увеличивает диапазон направлений, по которым можно высвободить струну, не меняя положения кисти. К сожалению, данной техникой могут воспользоваться не все исполнители, поскольку некоторые из них с трудом выпрямляют пальцы и не в состоянии прогнуть их назад; у других, наоборот, настолько гибкие суставы, что даже небольшое расслабление пальцев приведет к значительной потере контроля. Тем

не менее, для большинства исполнителей эта техника является полезной и во многом зависит от положения запястья во время игры на гитаре [4].

Поворот кисти. В современном гитарном исполнительстве известно, что необходимый эффект можно получить во время легкого выпрямления запястья, когда струна всегда сначала соприкасается с левой стороной ногтя, а уходит с правой. В другом случае данный эффект достигается во время сильного сгиба запястья, когда вводящей стороной ногтя становится правая. Это уместно только в случае придания ногтю формы, соответствующей выбранному движению.

Проблема выбора приема игры. Эта проблема до сих пор вызывает горячие споры гитаристов различных школ. Некоторые исполнители исключают апояндо из практики. По воздействию на струну, эти два приема, по сути, одинаковы, но апояндо дает более плотный и сильный звук, чем тирандо, благодаря тому, что оно вносит больший вертикальный компонент.

При обучении начинающих исполнителей выбор делается исходя из совсем других причин. Для извлечения сильного и полного звука с помощью тирандо требуется некоторый опыт и, предпочтительно, ноготь хорошей формы; при использовании апояндо, наоборот, не требуется ни то, ни другое. Даже самые неопытные новички могут извлечь сильный звук приемлемого качества подушечкой пальца при условии точных щипков приемом апояндо.

Несмотря на различия методов обучения среди педагогов, все они согласятся с тем, что в конце обучения ученик должен одинаково владеть обоими щипками и уметь извлечь хороший, сильный звук любым из них.

Подведем итог наших размышлений. Использование двух видов щипков в практике гитариста возможно только с момента полноценного овладения техникой игры на гитаре. Тогда он может свободно и произвольно «включать» мощность и скорость звучания, использовать тот или иной вид звукоизвлечения (редко или часто), опираясь на требования художественного образа музыкального сочинения. Следовательно, способ звукоизвлечения будет в большей степени отражением его музыкальной личности. Несомненно данное исследование не разрешит всех спорных вопросов, возникающих в кругу профессиональных гитаристов, но позволит заострить их внимание на дальнейшей разработке и совершенствовании методики преподавания игры на гитаре с опорой на современные исследования и объективные аргументы.

Список литературы

1. Агафшин П. С. Школа игры на шестиструнной гитаре / под ред. Е. Ларичева. – М.: Музыка, 1990. – 206 с.
2. Карпов Л. В. Техника игры на гитаре: учеб.-метод. пособие. – СПб.: СПбГУКИ, 2008. – 100 с.
3. Тейлор Дж. Звукоизвлечение на классической гитаре [Электронный ресурс]. – URL: www.ru.my.guitar. – Загл. с экрана.
4. Шульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя: проблемы методологии. – Л.: Музыка, 1973. – 104 с.
5. Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре. – М.: Советский композитор, 1990. – 189 с.

List of references

1. Agafoshin P. S. Shkola igry na shestistrunnoj gitare / pod red. E. Laricheva. – M.: Muzyka, 1990. – 206 s.
2. Karpov L. V. Tekhnika igry na gitare: ucheb.-metod. posobie. – SPb.: SPbGUKI, 2008. – 100 s.
3. Tejlor Dzh. Zvukoizvlechenie na klassicheskoj gitare [Elektronnyj resurs]. – URL: www.ru.my guitar. – Zagl. s ekrana.
4. Shul'pyakov O. F. Tekhnicheskoe razvitie muzykanta-ispolnitelya: problemy metodologii. – L.: Muzyka, 1973. – 104 s.
5. Puhol' E. Shkola igry na shestistrunnoj gitare. – M.: Sovetskij kompozitor, 1990. – 189 s.

ОСВОЕНИЕ ТЕХНИКИ ТРЕМОЛО В КЛАССЕ ГИТАРЫ

С. Н. Щур

*МАОУДО «Детская школа искусств № 46»,
г. Кемерово*

Статья посвящена рассмотрению этапов освоения тремоло на гитаре, принадлежащего к числу сложных исполнительских техник. Приводятся примеры упражнений для более эффективной тренировки гитаристов и объясняются возможные трудности при овладении техническим навыком.

Ключевые слова: тремоло, гаммы трезвучиями в широком расположении, трудные аппликатурные связки для правой руки.

MASTERING TREMOLOS TECHNIQUE IN THE GUITAR CLASS

S. N. Shchur

Children Art School № 46, Kemerovo

The article examines the stages of mastering tremolos on a guitar considering as difficult performing techniques. The author gives examples of exercises for more effective training of guitarists and explains the possible difficulties in mastering technical skills.

Keywords: tremolos, scales with triads in a wide arrangement, difficult fingering ligaments for the right hand.

Тремоло – многократное повторение одного или нескольких звуков (интервалов, аккордов) либо быстрое чередование двух несоседних звуков, созвучий или одного звука и созвучия. В рамках программы для ДМШ, ДШИ мы будем говорить о тремолировании одного звука, как правило, – верхнего, на фоне линии баса. На гитаре для тремоло верхнего голоса используют различные сочетания пальцев (a, m, i), (i, m, a), иногда подключают палец (e), кроме того, тремоло иногда исполняется одним из пальцев (i; m; a; e) *челночным способом* (вниз – вверх). Также полезно в рамках программы ДМШ, ДШИ изучить тремоло среднего и нижнего голосов, где можно использовать чередования пальцев (i, m), (p, i), (p, i, m), а также *челночный способ* любым свободным пальцем.

При любом варианте тремоло необходимо добиваться ровности длительностей, динамики и тембра. Тремоло следует начинать тренироваться «с подготовкой». Конечный вариант тремоло в современной гитарной школе играют «ударом», то есть пальцы бьют по струне не с контакта со струной, а с небольшого расстояния от струны без опоры на соседнюю струну. Звук получается более ровный по динамике, но почти тембрально неокрашенный, – исполнитель сам выбирает, как играть тремоло: с контактом со струной (толчком) или без контакта (ударом).

Исполнение *тремоло* представляет собой определенную трудность. Способы работы над этим приемом различные, как правило, на примере пьес, где встречается этот прием, а также этюдов, упражнений и гамм. Рассмотрим некоторые варианты работы над техникой *тремоло* на базе современных гитарных школ.

Упражнение для начального этапа работы над техникой тремоло предлагается на примере из школы Ю. Кузина «Основы исполнительской техники юного гитариста» [1] (Приложение 1).

Наиболее распространенный вид *тремоло* (р-а-т-и), где палец «р» исполняет бас, пальцы (а-т-и) исполняют репетиции в верхнем голосе, а также другой вариант (р-и-т-а) (Приложение 1). На начальном этапе упражнение нужно играть в медленном темпе на открытых струнах. Кисть правой руки неподвижна и свободна. Пальцами (а, т, и) звуки извлекаются через контакт со струной (особое внимание обращать на «а»). Палец «р» извлекает звук *apoyando*, а пальцы (а, т, и) или (и, т, а) (два варианта) – за первым разом *tirando*, а за вторым – *apoyando*. Звуки необходимо выравнивать по динамике и тембру.

Одним из наиболее удобных упражнений для отработки техники тремоло является гамма в терцию, например, До-мажор (Приложение 2). Разучивать гамму нужно в медленном темпе, добиваясь ровного по тембру и динамике звука, кисть при этом должна быть неподвижной. Первый вариант – играть с подготовкой пальцев, второй – с бегущим акцентом, третий – так называемый «взрыв скорости» – разучивать в медленном темпе, строго соблюдая ритмический рисунок. Четвертый вариант – вспомогательный: необходимо одним пальцем подряд играть *apoyando-tirando*. Этот вариант полезен в целях развития необходимых мышц для исполнения тремоло.

В старших классах ДМШ, ДШИ, наряду с общепринятыми гаммами, полезно изучить гаммы трезвучиями в широком расположении (Приложения 3, 4, 5). Такая аппликатура позволяет проработать различные варианты тремоло и арпеджио, что очень полезно для развития и укрепления правой руки, а также координации движений при смене аккордов. В статье предлагаются гаммы *ми-минор*, *ля-минор* и *соль-мажор* трезвучиями в широком расположении, которые следует исполнять вариантами, как для гаммы *ми-минор*. Варианты подобраны так, чтобы проработать тремоло в верхнем, среднем и нижнем голосе. Упражнение играть с подготовкой.

Также очень полезны упражнения (в виде маленьких пьес) для овладения искусством тремоло из авторского сборника С. Щура «Твой лучший друг – гитара» [2] (Приложение 6).

Упражнение «Песенка ветра» построено на репетициях верхнего голоса предлагаемыми аппликатурными вариантами. Для начала упражнение нужно исполнять в медленном темпе «с подготовкой», добиваясь ровности длительностей и тембра. Поиграть каждый аппликатурный вариант на *apoyando*, затем на *tirando*.

Упражнение «Промокший котенок» следует начинать играть в медленном темпе «с подготовкой» (оба варианта), затем можно использовать и другие аппликатурные варианты тремоло (Приложение 7). Очень полезно поиграть упражнение *с бегущим акцентом*: в первой группе нот акцент на палец «а», во второй – на «т», в третьей – на «і», затем цикл повторяется. Еще один полезный вариант исполнения – тремоло отдельно каждым пальцем с подготовкой: (р, і, і, і), (р, т, т, т), (р, а, а, а). Таким образом, сократится амплитуда движений, после чего упражнение следует играть предложенной аппlikатурой. Каждый вариант тремоло необходимо поиграть *tirando*, а затем *apoyando*. После этого играть *ударом* (пальцы находятся близко к струне). Постепенно довести исполнение до темпа *Moderato*.

Упражнение «Бег с препятствиями» разработано для проработки тремоло среднего голоса. Упражнение на начальном этапе работы необходимо поиграть в медленном темпе «с подготовкой» (Приложение 8).

В искусстве овладения техникой *тремоло* стоит использовать ценные рекомендации испанского гитариста Пепе Ромеро из школы «Стиль и техника гитариста».

«Тремоло имеет два аспекта: басовая линия играется большим пальцем, а мелодия, как правило, – (а-т-і). Повторяющаяся схема должна восприниматься как один непрерывный звук. Бас создает и поддерживает пространство, в котором существует тремоло. Цикл следует понимать как (а-т-і-р), а не (р-а-т-і).

Первый удар как бы открывает пространство, в котором течет тремоло. Таким образом, палец «а» поет мелодию, а пальцы (т, і) как бы поддерживают наплаву ноту, брошенную к ним пальцем “а”. Большой палец является завершением цикла, а не началом. Когда мы слушаем музыку, мы подсознательно ждем первую долю такта. Но когда мы играем тремоло, сильная доля должна ощущаться не как отправная точка, а как место назначения» [3]; (Приложение 9).

Следует отметить один из развернутых трудов И. Анастассакиса «Искусство тремоло». Труд весьма обширный, и в рамках программы ДМШ, ДШИ возможно пройти некоторые упражнения и использовать ценные рекомендации из этой книги. Прежде всего, речь идет о постепенном освоении тремоло сначала на первой струне, поскольку это легче всего для начинающих, а затем на остальных струнах, причем в начале без перехода со струны на струну (тремолируемый голос), только потом следует осуществлять переходы к остальным струнам. Также в книге приводится множество гамм на развитие трудных аппликатурных сочетаний, которые используются в тремоло и нарушают его ровность (связки: р-а; а-т; а-т-і; р-а-т-і – на одной струне и в гаммаобразном движении), а также упражнений на развитие слабых пальцев правой руки.

Вот некоторые упражнения из школы Иоаниса Анастассакиса «Искусство тремоло», которые применяются в рамках программы для ДМШ, ДШИ [4].

1. Упражнение на тремоло способом извлечения звука *apoyando*. Это упражнение (Приложение 10) хорошо укрепляет игровой аппарат и облегчает переход от контакта со струной к технике исполнения *ударом*, то есть с небольшого расстояния от струны. При работе над упражнением необходимо следить за неподвижностью кисти.

2. Упражнение на примере гаммы до-мажор в седьмой позиции для развития связки пальцев (р-а), которая часто нарушает ровность исполнения тремоло. Упражнение необходимо исполнять с подготовкой следующего пальца на нужной струне сразу после звукоизвлечения (Приложение 11).

3. Упражнение в виде гаммы на развитие связки слабых пальцев (m-a), которые так же, как и в предыдущем варианте, часто препятствуют ровному исполнению тремоло. Упражнение необходимо исполнять с подготовкой (Приложение 12).

4. Следующее упражнение на основе фригийской гаммы на развитие связки пальцев (a-m-i). Это упражнение довольно трудное, тем не менее при освоении в медленном темпе с подготовкой оно приносит значительный прогресс в освоении техники тремоло и пассажной техники (Приложение 13).

5. Упражнение на примере хроматической последовательности, где используется (p-a-m-i) аппликатурный вариант. Требуется хорошая координация правой и левой руки. После освоения упражнения на первой струне упражнение необходимо исполнять на всех струнах в пятой позиции (Приложение 14).

Итак, из школы И. Анастасакиса «Искусство тремоло» мы рассмотрели несколько упражнений на развитие сложных сочетаний пальцев правой руки, которые часто затрудняют качественное исполнение тремоло.

В конце статьи предлагается упражнение из школы Рикардо Изнаола «Путь к виртуозности» [5] (Приложение 15). Это упражнение исполняется на открытых струнах и способствует укреплению и развитию аппарата для техники тремоло. Это упражнение хорошо зарекомендовало себя на практике с учащимися старших классов ДМШ, ДШИ, осваивающими искусство тремоло. В упражнении палец «р» исполняет *apoyando*, а остальные пальцы – два варианта – *apoyando* и *tirando*. Важно следить за неподвижностью кисти правой руки. Цели упражнения: развитие растяжения и взаимодействия пальцев правой руки; закрепление положения и развитие стабильности кисти; развитие артикуляции пальца «р»; развитие гибкости и точности в правой руке.

В статье рассмотрены основные направления искусства овладения техникой тремоло в рамках ДМШ, ДШИ. Также приведены варианты укрепления и развития связок пальцев на примере гамм в помощь к общей методике освоения техники тремоло. В материал статьи включены собственные разработки и примеры из выдающихся гитарных школ.

Список литературы

1. Кузин Ю. Основы исполнительской техники юного гитариста / под ред. В. Ф. Каленова. – Новосибирск: Классик А, 2018. – Вып. 2. – 72 с.
2. Щур С. Твой лучший друг – гитара (нот. изд.). – Кемерово, 2017. – 98 с.
3. Romero P. Guitar Style and Technique. – New York: Bradley Publications, 1982. – 116 с.
4. Anastassakis I. The Art of Tremolo. – U. S. A.: Mel Bay, 2008. – 150 с.
5. Iznaola R. The Path to Virtuosity. – Chanterelle: Mel Bay, 1997. – 124 с.

List of references

1. Kuzin Yu. Osnovy ispolnitel'skoj texniki gitarista / pod red. V. F. Kalenova. – Novosibirsk: Klassik A, 2018. – Vyp. 2. – 72 s.
2. Shchur S. Tvoj luchshij drug – gitara (not. izd.). – Kemerovo, 2017. – 98 s.
3. Romero P. Guitar Style and Technique. – New York: Bradley Publications, 1982. – 116 s.
4. Anastassakis I. The Art of Tremolo. – U. S. A.: Mel Bay, 2008. – 150 s.
5. Iznaola R. The Path to Virtuosity. – Chanterelle: Mel Bay, 1997. – 124 s.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Ю. Кузин

1 a m i a m i

2 i m a i m a

3 a m i a m i

4 i m a i m a

Приложение 2

гамма До-мажор

С. Щур

p a m i p a m i

p a m i p a m i p a m i p a m i

p a m i p a m i p a m i p a m i

гамма ми-минор (гармонический)

С. Щур

Вил...
Вил...
1) p a m i p a m i 2) a a 3) i i 4) p i p p i p 5) p p p p i m i i m i

гамма ля-минор (гармонический)

С. Щур

Вил...
Вил...

гамма Соль-мажор

С. Щур

Вил...
Вил...

Песенка ветра

am im am im am im
 im am im am im am
 ma mi ma mi ma mi

simile C

Промокший котёнок

pa mi pa mi pa mi
 pi ma pi ma pi ma

C.

Бег с препятствиями

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте, состоящий из четырех систем нот. В первой системе ноты имеют диакритические знаки: 'а' над нотами на тактах 1 и 5, 'и' над нотами на тактах 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10. В второй системе ноты имеют диакритические знаки: 'а' над нотами на тактах 1 и 5, 'и' над нотами на тактах 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10. В третьей и четвертой системах ноты имеют диакритические знаки: 'а' над нотами на тактах 1 и 5, 'и' над нотами на тактах 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10. В конце фрагмента стоит буква 'С.'

-р, а - м - и - р, и т.д.

Тремоло-ароуандо

Х. Мартин

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте, состоящий из двух систем нот. В первой системе ноты имеют диакритические знаки: 'р' над нотами на тактах 1 и 5, 'а' над нотами на тактах 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10. В второй системе ноты имеют диакритические знаки: 'и' над нотами на тактах 1 и 5, 'а' над нотами на тактах 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10. В начале фрагмента стоит диалезис. В конце фрагмента стоит диалезис.

И. Анастасакис

р а м і р а м і р а м і р а м і

техника тремоло (для начинающих)

Р. Изнола

р і м а м і р і м а м і р і м а м і р і м а м і

i m a m i
p a m i m a

РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ У ОБУЧАЮЩИХСЯ С ЗАДЕРЖКОЙ РЕЧЕВОГО И ПСИХО-ЭМОЦИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ

Н. Н. Зарецкая

*МАОУДО «Детская школа искусств № 46»,
г. Кемерово*

Данная статья посвящена рассмотрению вопросов инклюзивного образования в рамках деятельности детской школы искусств. Приводятся методические рекомендации по развитию исполнительских навыков у учащихся с задержкой речевого и психо-эмоционального развития в классе домры.

Ключевые слова: задержка речевого и психо-эмоционального развития, инклюзивное образование, исполнительские навыки, музыкальная деятельность.

DEVELOPING PERFORMANCE SKILLS OF PUPILS WITH DELAYED SPEECH AND PSYCHOEMOTIONAL DEVELOPMENT

N. N. Zaretskaya

Children Art School № 46, Kemerovo

This article considers the issues of inclusive education within the framework of the children art school. The author presents methodical recommendations on developing performance skills of pupils with delayed speech and psychoemotional development in the domra class.

Keywords: delayed speech and psychoemotional development, inclusive education, performance skills, musical activities.

С 2013 года актуализируются вопросы, связанные с инклюзивным образованием. Именно в этот год были внесены изменения в Закон «Об образовании в Российской Федерации», среди которых значатся сведения о необходимости предоставления равных условий обучения детям с ограниченными возможностями здоровья (далее – ОВЗ) [52, с. 1]. Согласно этим изменениям, ребенок, несмотря на свои физические или психические отклонения, должен, как и его сверстники, получать полноценное образование. Важно, что инклюзивное образование коснулось не только общеобразовательных учреждений, но и системы дополнительного образования во всей стране.

Процесс обучения детей с ОВЗ должен носить характер принятия особых детей в общество сверстников, в котором они будут заниматься общим делом: например, учиться играть на музыкальном инструменте. Новая система образования, инклюзия, должна создать особые условия обучения этих детей, выработать методологию индивидуально к каждому обучающемуся [3, с. 29].

В учебном плане каждой школы искусств есть предпосылки инклюзивного обучения: индивидуальные занятия по специальному инструменту и предмет по выбору. Помимо специальности, групповые занятия по 8–10 человек создают для детей с ОВЗ возможность общения, а соответственно, развития и сотворчества [1, с. 28].

Данная работа основывается на обобщении методов обучения лиц с ОВЗ и практического опыта работы автора статьи на протяжении 6 лет. С того момента, когда ребенок приходит в класс преподавателя обучаться игре на домре, у преподавателя появляется особая ответственность за конечный результат.

С первых уроков необходимо наладить с учеником доверительную и одновременно рабочую обстановку на занятии. Со временем все в ученике становится предугадываемо. Важным в совместной работе является уважительное отношение к инструменту: шаг за шагом ребенку необходимо прививать любовь к домре, желание играть на ней.

В выборе исполнительского репертуара для таких детей необходимо руководствоваться пониманием музыки и симпатией к ней. Практический опыт показывает, что заинтересовать ученика очень легко, сыграв ему популярную мелодию. Даже сложности при прижати пальцами левой руки ладов на грифе и небольшие ритмические трудности в тексте не останавливают детей.

Также важным фактором является зрительная и образная поддержка. Прежде чем исполнить пьесу, необходимо подобрать зрительный образ к ней. Например, рассказать о костюмах и париках, в которых исполнялся «Менуэт» Й. Гайдна, показать иллюстрации той эпохи. К пьесе «Куманек, побывай у меня» можно нарисовать в воображении ребенка яркий образ молодца, несущегося по снежному полю на тройке лошадей с бубенцами. Таким образом, заинтересовав ученика, появляется возможность более быстрого выучивания текста наизусть, что совсем нелегко в том случае, когда визуального образа нет или он труден для понимания.

Приведем пример из практики: ученик увлекается астрономией, и эта тема применима к исполнению пьесы «Осенний напев» В. Тылика, где ребенку сложно было соединить на легато звуки «h» и «e» на струне «А». Указательный палец и мизинец в левой руке нужно было очень близко держать над грифом в то время, как правая рука должна была воспроизводить мелкое тремолирование (*tremolo*). Чтобы добиться умения держать мизинец над седьмым ладом и в нужный момент мягко поставить его на лад, было приведено сравнение этих двух звуков с двумя соседними планетами, которые осветило солнце. Легато стало получаться почти сразу и детально качественно. Ноту «с» первой октавы ученик быстро запомнил, благодаря ее сходству с планетой Сатурн. Прием «*staccato*» начал получаться у него после сравнения с отскакивающими от асфальта капельками дождя.

В момент усталости ребенка на уроке можно использовать физические упражнения с речевками: считалки, легкие скороговорки, под которые на вдох и выдох делаются приседания, наклоны в стороны, упражнения для рук, кистей и пальцев [2, с. 157]. После таких минуток можно с новыми силами приступить к работе и, как правило, звук вновь приобретает легкость и красоту.

Учитывая несобранность ребенка и его склонность отвлекаться на уроке даже во время игры, необходимо использовать приемы для концентрации внимания. Одним из них может стать стимул выступления на концертной сцене. Ради этого момента ученик готов сосредоточиваться, концентрироваться, выполнять поставленные перед ним задачи. Выступления на сцене, на которых он безошибочно исполнил пьесы от начала до конца, доставляют настоящую радость. А это является самым главным в проделанной работе [4, с. 7]. В случае с детьми с ОВЗ в процессе обучения в детской школе искусств большую роль играет не только деятельность понимающего преподавателя, но и поддержка семьи, друзей, которые мотивируют юного музыканта на новые творческие подвиги.

Таким образом, применение методов обучения детей с ОВЗ в практической работе педагога ДШИ может привести к улучшению качества образования: по коммуникабельности, по развитию речи, по техническому и образному исполнительству, по личностному росту и развитию таких детей.

Список литературы

1. Дорохова Е. С. Организация инклюзивного образования в системе ДОД // Дополнительное образование и воспитание. – М., 2010. – № 1. – С. 27–33.
2. Куликовская Т. А. Логопедические скороговорки и считалки. Речевой материал для автоматизации звуков у детей: пособие для педагогов и родителей. – М.: ГНОМид, 2011. – 127 с.
3. Левитская А. А. Состояние и перспективы инклюзивного образования в России. – М.: Просвещение, 2009. – 320 с.
4. Малофеев Н. Н. Дети с отклонениями в развитии в общеобразовательной школе: общие и специальные требования к результатам обучения // Воспитание и обучение детей с нарушениями развития. – 2010. – № 5. – С. 6–11.
5. Об образовании в Российской Федерации [Электронный ресурс]: федер. закон от 29.12.2012 г. № 273–ФЗ. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/.

List of references

1. Dorohova E. S. Organizaciya inkluzivnogo obrazovaniya v sisteme DOD // Dopolnitel'noe obrazovanie i vospitanie. – M., 2010. – № 1. – S. 27–33.
2. Kulikovskaya T. A. Logopedicheskie skorogovorki i schitalki. Rechevoj material dlya avtomatizacii zvukov u detej: posobie dlya pedagogov i roditelej. – M.: GNOMiD, 2011. – 127 s.
3. Levitskaya A. A. Sostoyanie i perspektivy inkluzivnogo obrazovaniya v Rossii. – M.: Prosveshchenie, 2009. – 320 s.
4. Malofeev N. N. Deti s otkloneniyami v razvitii v obshcheobrazovatel'noj shkole: obshchie i special'nye trebovaniya k rezul'tatam obucheniya // Vospitanie i obuchenie detej s narusheniyami razvitiya. – 2010. – № 5. – S. 6–11.
5. Ob obrazovanii v Rossijskoj Federacii [Elektronnyj resurs]: feder. zakon ot 29.12.2012 g. № 273-F3. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/.

К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ НАВЫКОВ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ В КЛАССЕ АККОРДЕОНА В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

С. Н. Безменникова

МАОУДО «Детская школа искусств № 46»,

г. Кемерово

В данной статье рассматриваются основные этапы формирования и развития навыков звукоизвлечения в классе аккордеона в детской школе искусств, проблемы, возникающие при этом, и способы их разрешения.

Ключевые слова: детская школа искусств, аккордеон, ученик, качество звука, динамика, штрихи.

THE PROBLEM OF FORMING AND DEVELOPING SOUND PRODUCTION SKILLS IN THE ACCORDION CLASS AT CHILDREN'S ART SCHOOL

S. N. Bezmennikova

Children Art School № 46, Kemerovo

This article discusses the main stages of forming and developing sound production skills in the accordion class at children art school. In addition, the author considers the arising problems and the ways to solve them.

Keywords: children's art school, accordion, pupil, sound quality, dynamics, strokes.

Приходя в школу искусств, каждый ребенок с первого дня окунается в волшебный мир звуков и красок, постигает новые возможности для самовыражения. Без звука не может существовать самой музыки, поэтому основные усилия ученика и педагога с первых уроков должны быть направлены на формирование звуковой выразительности. Дополнительной трудностью являются некоторые проблемы звукоизвлечения, присущие клавишно-язычковым духовым инструментам.

Напомним, что процесс звукообразования на этих инструментах происходит при движении пальцев правой руки, управляющей клавишами, и левой руки, управляющей движением меха. При нажатии клавиши открывается клапан, а движение меха подает на него поток воздуха, который приводит в колебание металлический язычок (голос) и тем самым заставляет его звучать.

Для успешного воплощения художественного замысла музыкального произведения каждый исполнитель должен знать специфические особенности своего инструмента. Аккордеон обладает множеством достоинств, среди которых хотелось бы выделить:

- а) красивый, певучий тон (грусть, печаль, радость, волшебство, веселье);
- б) динамические градации от тончайшего *pp* до *ff*, причем очень ценно то, что исполнитель может управлять гибкостью динамики с помощью меха;
- в) большая протяженность звучания в пределах разжима и сжима;
- г) богатство звукового диапазона (регистры) [1].

К недостаткам можно отнести отсутствие возможности дифференциации многоголосной фактуры в полифонических произведениях, а также необходимость применения большой физической силы для управления мехом.

На аккордеоне возможно исполнение различных штрихов с разнообразными нюансами, создание тончайшей филировки звука, сложных динамических контрастов и красноречивой гибкости. При этом без владения в совершенстве техникой ведения меха воплощение звуковых возможностей крайне затрудняется. В своей книге «Искусство игры на баяне» Фридрих Липс большое внимание уделяет именно вопросам владения мехом. По его выражению, «мех выполняет функцию легких, “вдыхая жизнь” в исполняемое произведение» [2].

Важными аспектами успешного музыкально-исполнительского развития ученика являются:

- 1) выработка у него свободного и естественного положения за инструментом;
- 2) правильная посадка и исходное положение рук, а также всего корпуса;
- 3) освоение целесообразных движений, обусловленных техническими и художественными исполнительскими задачами.

Задача педагога на начальном этапе формирования исполнительского аппарата у учащихся младших классов ДШИ состоит в обучении ребенка естественным движениям игры на музыкальном инструменте, а также передаче музыкальных мыслей и чувств. Каждый музыкант достаточно много времени и усилий затрачивает на решение вопросов постановки, особенно на начальном этапе обучения, что закономерно, так как от этого зависит успешность дальнейшей исполнительской деятельности.

На начальном этапе обучения важной становится помощь педагога – наставника. Необходимо тщательно подбирать высоту стула в соответствии с ростом ученика, по необходимости использовать подставку под ноги, регулировать для ученика два плечевых и левый рабочий ремни. Слишком тесный ремень будет сковывать движения руки на левой клавиатуре, свободный ремень не даст ученику качественно выполнить приемы меховедения. Сильно ослабленный левый ремень не даст ощущения опоры.

Практическое освоение элементарных навыков меховедения начинается уже с первых занятий. Положение рук аккордеониста определяется естественностью и целесообразным удобством. Передвижения по клавиатурам должны быть свободными и рациональными. Обе руки должны находиться в состоянии тонуса. Это состояние характеризуется ощущением легкости мышц. Именно оно и должно быть основой, отправной точкой для формирования игровых навыков [4].

С первых занятий с инструментом возникает необходимость объяснения ученику, что свобода – это понятие относительное. Нельзя допускать напряжения в мышцах при посадке за инструментом, при постановке рук во время исполнения. Мышцы должны быть свободными, но не вялыми.

Следующим элементом звукоизвлечения на аккордеоне является управление звуком посредством ведения меха. В качестве сравнения можно привести легкие вокалиста, который дышит многими способами. Соответственно, и мех можно вести по-разному: мягко, робко, ласково, активно, упруго, остро, резко. Способ ведения меха значительно влияет на характер и силу звучания: плавное движение – ровный звук, рывок – подчеркнутый звук, слабое движение – тихий звук [3].

Веерообразное движение меха облегчает равномерную подачу воздуха и обеспечивает устойчивое положение инструмента во время игры. Меховедение должно осуществляться не по принципу «влево – вправо», а «влево – вниз и вправо – вверх», что позволит использовать потенциальную энергию, заложенную в левом полукорпусе инструмента, находящемся в приподнятом положении. Это обеспечивает устойчивое положение инструмента, равномерную подачу воздуха, не требует больших усилий. На начальном этапе обучения необходимо упражняться в веерообразном движении меха, используя воздушный клапан.

Начинать работу над меховедением с учениками следует с упражнений, в которых используется воздушный клапан. Они призваны помочь овладеть искусством ведения меха. Например:

1. «Ветерок» (с воздушным клапаном) – ровное ведение без толчков;
2. «Буря» (с воздушным клапаном) – ведение меха с усилением и ослаблением натяжения;
3. «Пароход» – ведение меха на одном звуке без подъема пальца на разжим и сжим, а затем – с подъемом пальца при смене движения меха;
4. «Самолет» – ведение меха с усилением натяжения и ослаблением (имитация приближающегося и удаляющегося звука самолета) [5].

Все используемые в классе упражнения рекомендуется иллюстрировать рисунками, репродукциями картин, видеозаписями для создания у обучающихся ярких художественных образов. Можно попросить учеников изобразить в доступной форме эти упражнения. В дальнейшем работа с учащимся строится на отработке приемов разжима и сжима меха, смене направления движения меха, филировке динамических оттенков, штрихов. Так, кропотливая работа на начальном этапе становится мощной опорой для дальнейшего развития юных аккордеонистов.

Список литературы

1. Крупин А. В., Романов А. Н. Новое в теории и практике звукоизвлечения на баяне. – Новосибирск: Классика, 2002. – 56 с.
2. Липс Ф. Искусство игры на баяне. – М.: Музыка, 1998. – 145 с.
3. Потеряев Б. П. Формирование исполнительской техники баяниста: моногр. – Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2007. – 181 с.
4. Пуриц И. Методические статьи по обучению игре на баяне. – М.: Композитор, 2001. – 222 с.
5. Пиляк М. Звукоизвлечение на баяне и аккордеоне. – М., 2010. – 78 с.

List of references

1. Krupin A. V., Romanov A. N. Nove v teorii i praktike zvukoizvlecheniya na bayane. – Novosibirsk: Klassika, 2002. – 56 s.
2. Lips F. Iskusstvo igry na bayane. – M.: Muzyka, 1998. – 145 s.
3. Poteryaev B. P. Formirovanie ispolnitel'skoj texniki bayanista: monogr. – Chelyabinsk: Chelyab. gos. akad. kul'tury i iskusstv, 2007. – 181 s.
4. Puric I. Metodicheskie stat'i po obucheniyu igre na bayane. – M.: Kompozitor, 2001. – 222 s.
5. Pilyak M. Zvukoizvlechenie na bayane i akkordeone. – M., 2010. – 78 s.

ИНТЕГРИРОВАННЫЙ УРОК КАК СПОСОБ ПОВЫШЕНИЯ ЦЕННОСТИ ПРЕДМЕТОВ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА

М. А. Новикова, К. А. Цуканова

*МАОУДО «Детская школа искусств № 46»,
г. Кемерово*

В данной статье рассматриваются приемы интегрированных уроков, направленных на создание положительного имиджа предметов музыкально-теоретического цикла. В основу статьи положен практический опыт педагогов Детской школы искусств № 46 г. Кемерово.

Ключевые слова: детская школа искусств, качество образования, музыкальная литература, музыкально-теоретический цикл, положительный имидж, сольфеджио, теория музыки.

INTEGRATED LESSON AS A WAY TO IMPROVE THE VALUE OF MUSICAL AND THEORETICAL SUBJECTS

M. A. Novikova, K. A. Tsukanova
Children Art School № 46, Kemerovo

This article considers the techniques of integrated lessons aimed at creating a positive image of musical and theoretical subjects. The article is based on the practical experience of the teachers of Children Art School № 46, Kemerovo.

Keywords: children art school, quality of education, musical literature, musical and theoretical cycle, positive image, solfeggio, music theory.

Современные реалии отмечены множеством инноваций в сфере образования и культуры. Одним из подходов, получивших активное развитие в последнее время, является интеграция в педагогике.

Интеграция (от лат. *integration* – соединение) чаще всего понимается как процесс объединения частей в целое. Интеграция в педагогике – это процесс установления связей между структурными компонентами содержания в рамках определенной системы образования с целью формирования целостного представления о мире [3].

Многие композиторы и музыковеды в разное время предпринимали попытки создания межпредметных связей. Например, И. Стравинский о роли сольфеджио в воспитании музыканта высказался достаточно категорично: «Сольфеджио все еще стоит на уровне элементарности» (цит. по [1]). Опираясь на свой пятидесятилетний опыт работы с оркестрами, он, как практик, подчеркивал: «Зачем преподавать сольфеджио, если оно преподносится отдельно от стиля?» (цит. по [1]). Композитор заострял внимание на проблемах фразировки, исполнения штрихов и особенно ритма, который является одним из ведущих элементов современной музыки: «Трудная новая музыка должна изучаться в школах, хотя бы в виде упражнении в чтении» (цит. по [1]).

Интегрированные уроки, совмещающие в себе изучение предметов из разных областей науки, становятся одним из наиболее эффективных способов достижения требований предпрофессиональных образовательных программ в школах искусств. Уроки такого типа достаточно просто подстроить под возрастные и психолого-педагогические особенности детей.

Во-первых, обучающиеся достаточно быстро утомляются, если уроки проводятся стандартно, однообразно. Во-вторых, дети в начальной школе в силу своих психологических особенностей быстро теряют интерес к изучаемому объекту, что требует от учителя включения в свою профессиональную деятельность нестандартных, инновационных форм и методов проведения уроков. Интегрированные уроки позволяют расширить технологические возможности занятий, тем самым пробуждая у школьников интерес к учению и стимулируя их активность [4]. При этом интегрированные уроки дают определенную свободу творчества преподавателям различных дисциплин.

Важным моментом при проведении интегрированных уроков является включение в практику стилевого метода (в том числе на начальном этапе обучения), который дает возможность освоить музыкальный язык в процессе исторического становления, осмыслить особенности мелодики, гармонии, фактуры с точки зрения эволюции. Практическая ценность данного метода заключается в ознакомлении учащихся с музыкой разных исторических стилей, что дает возможность увидеть эволюцию истории музыки как живого творческого процесса, расширить границы слуховых и исполнительских представлений об исполнении тех или иных образцов мирового музыкального искусства, а также освоить стилевое многообразие современной музыкальной культуры [5].

Общепризнанный факт, что дисциплины музыкально-теоретического цикла, в частности сольфеджио, являются одним из камней преткновения в процессе обучения в школе искусств.

Сольфеджио – многопрофильная дисциплина, охватывающая несколько вполне самостоятельных, но взаимосвязанных направлений работы: воспитание слуха, выработку навыков пения, освоение теории музыки и основных музыкально-языковых средств, развитие музыкального мышления. Основой сольфеджио становится сольмизация, вводится интонирование звукорядов, интервалов, мелодико-ритмических фигур, что выдвигает на первый план задачу воспитания слуха [2].

Такая задача часто оказывается сложной для понимания учениками начальной школы, которые, сталкиваясь с огромным количеством новых форм работы и терминов, оказываются в полной растерянности. Недопонимание или неглубокое изучение новых тем накапливает в себе негативное отношение к предметам музыкально-теоретического цикла. Дети замыкаются, перестают активно работать на уроках, возвращают психологические комплексы и, в самых крайних случаях, бросают обучение.

При этом интегрированные уроки по своей сути направлены на нахождение хорошо знакомых элементов, создание аналогий. Наиболее удачными формами объединения предметов, на наш взгляд, являются сольфеджио и музыкальная литература, хор и слушание музыки, слушание музыки и история изобразительного искусства. При этом на уроках становится возможным использование как традиционных форм работы, так и нетрадиционных. Так появляется возможность дополнительного использования Орф-подхода.

В Детской школе искусств (ДШИ) № 46 г. Кемерово на постоянной основе действуют два проекта интегрированных уроков. Первый проект объединяет хор и слушание музыки, проводится два раза в год (по окончании 2-й и 4-й четверти учебного года). Данный проект получил два названия: «Зимняя кутерьма» и «Летняя кутерьма». Он направлен на обучающихся 1-го класса музыкального отделения и позволяет проследить степень усвоения материала, а также в необычной форме подвести итоги каждого полугодия.

Второй проект – «Мозаика творчества» – появился при работе в союзе с преподавателем художественного отделения В. В. Чумачаковым. Четыре раза в год в период каникул в рамках данного проекта происходит слияние музыкального и изобразительного искусства в интерпретации обучающихся. Результаты порой удивляют неожиданными рассуждениями юных музыкантов и изображенными ими образами.

В ходе реализации проекта интегрированных уроков ожидаются следующие результаты:

- совершенствование форм работы с одаренными и способными детьми;
- создание условий для целенаправленного выявления, поддержки и развития одаренных детей, их самореализации, профессионального самоопределения в соответствии со способностями;
- стимулирование мотивации развития способностей;
- проведение выставки рисунков и создание сборника лучших литературных работ учащихся;
- разработка методических рекомендаций для работы с одаренными детьми.

Таким образом, практика проведения интегрированных уроков оказывает положительное влияние на улучшение имиджа музыкально-теоретических дисциплин и может быть применена в дальнейшей педагогической практике.

Список литературы

1. Григорьева Г. В. Музыка И. Стравинского на уроках сольфеджио [Электронный ресурс] // Царскосельские чтения. – 2014. – № XVIII. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-i-stravinskogo-na-urokah-solfedzhio> (дата обращения: 05.12.2019).
2. Иванова Н. В. Формирование психологических аспектов обучения в истории сольфеджио [Электронный ресурс] // Вестник СГТУ. – 2006. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-psihologicheskikh-aspektov-obucheniya-v-istorii-solfedzhio> (дата обращения: 05.12.2019).
3. Петунин О. В. Способы межпредметной интеграции школьных естественно-научных дисциплин [Электронный ресурс] // Вестник Кемеровского государственного университета. Серия: Гуманитарные и общественные науки. – 2017. – № 2 (2). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-mezhpredmetnoy-integratsii-shkolnyh-estestvenno-nauchnyh-distiplin> (дата обращения: 04.12.2019).
4. Соколова С. Г. Особенности организации интегрированных уроков в начальной школе [Электронный ресурс] // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. – 2017. – № 3–1 (95). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-organizatsii-integrirovannyh-urokov-v-nachalnoy-shkole> (дата обращения: 04.12.2019).
5. Урванцева О. А. Освоение стилевых моделей в курсе сольфеджио [Электронный ресурс] // Музыкальное искусство и образование. – 2014. – № 1 (5). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osvoenie-stilevyh-modeley-v-kurse-solfedzhio> (дата обращения: 03.12.2019).

List of references

1. Grigor'eva G. V. Muzyka I. Stravinskogo na urokah sol'fedzhio [Elektronnyj resurs] // Carskosel'skie chteniya. – 2014. – № XVIII. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-i-stravinskogo-na-urokah-solfedzhio> (data obrashcheniya: 06.12.2019).
2. Ivanova N. V. Formirovanie psihologicheskikh aspektov obucheniya v istorii sol'fedzhio [Elektronnyj resurs] // Vestnik SGTU. – 2006. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-psihologicheskikh-aspektovobucheniya-v-istorii-solfedzhio> (data obrashcheniya: 06.12.2019).

3. Petunin O. V. Sposoby mezhpredmetnoj integracii shkol'nyh estestvenno-nauchnyh disciplin // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i obshchestvennye nauki. – 2017. – № 2 (2). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-mezhpredmetnoy-integratsii-shkolnyh-estestvennonauchnyh-distsiplin> (data obrashcheniya: 06.12.2019).
4. Sokolova S. G. Osobennosti organizacii integrirovannyh urokov v nachal'noj shkole [Elektronnyj resurs] // Vestnik CHGPU im. I. Ya. Yakovleva. – 2017. – № 3–1 (95). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-organizatsii-integrirovannyh-urokov-v-nachalnoy-shkole> (data obrashcheniya: 04.12.2019).
5. Urvanceva O. A. Osvoenie stilevyh modelej v kurse sol'fedzhio [Elektronnyj resurs] // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2014. – № 1 (5). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osvoenie-stilevyh-modelej-v-kurse-solfedzhio> (data obrashcheniya: 06.12.2019).

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ
ПО ПРЕОДОЛЕНИЮ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ
СРЕДИ УЧАЩИХСЯ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ**

Т. Н. Долгопол

*МБОУДО «Детская школа искусств № 69»,
г. Кемерово*

В данной статье рассматриваются особенности сценического волнения. Объясняются типичные причины его появления в процессе исполнительской деятельности музыканта. Приводятся методические рекомендации по грамотному преодолению сценического волнения среди учащихся детских школ искусств.

Ключевые слова: детская школа искусств, концертное выступление, практический опыт, сценическое волнение, учащиеся.

**METHODICAL RECOMMENDATIONS
TO OVERCOME THE STAGE EXCITEMENT
AMONG PUPILS OF CHILDREN ART SCHOOLS**

T. N. Dolgopol

Children Art School № 69, Kemerovo

The article examines the peculiarities of stage excitement. Also, the author explains typical reasons of appearing stage excitement during a musician's performance. In addition, the author gives methodical recommendations to overcome stage excitement among pupils of children art schools.

Keywords: children's art school, concert performance, practical experience, stage excitement, pupils.

Сценическая тревога с давних пор является одной из краеугольных проблем в профессиональной жизни музыканта. На сегодняшний день трудами нескольких поколений исследователей накоплена обширная библиотека книг и статей по этой теме. Но до сих пор сценическое волнение предстает довольно запутанной научной областью для психологов, сложной практической задачей для музыкантов-педагогов и болезненной личной проблемой для многих исполнителей, как профессионалов, так и начинающих музыкантов, обучающихся в музыкальных школах и школах искусств.

Существует точка зрения, что музыкант-исполнитель, часто и успешно выступавший в детские годы, обладает большей профессионально-психологической устойчивостью в дальнейшем, проще справляется с эстрадным волнением, поэтому подготовка будущего музыканта к сцене должна вестись уже в начальный период обучения.

Вышесказанное определило цель данного исследования: выявить и обозначить основные причины сценического волнения, а также привести основанные на личном опыте и опробованные на практике примеры возможностей его преодоления.

Различия в темпераменте, способностях, состоянии здоровья, динамике возрастного развития, направленности и интенсивности музыкального обучения, отношениях обучающихся с преподавателем и родителями играют более важную роль в сценическом поведении и самочувствии детей младшего и среднего возраста, чем у старших подростков и взрослых.

Учащиеся в *возрасте 5–8 лет* еще не осознают связь между вложенным трудом и его результатом. Исполнительские притязания детей выражены желанием отличиться, заслужить похвалу преподавателя и родителей. Ребенок более или менее активно и эмоционально воспроизводит то, что выучено и отрепетировано. В этом возрасте дети любят выступать на сцене, красиво одеваться и слушать аплодисменты, неудачное выступление быстро забывается и не влияет на интерес к выступлениям, на оптимистический настрой в целом.

Чтобы укрепить позитивное отношение к выступлениям, никогда нельзя резко отзывать о неудачном исполнении музыкального произведения, нужно найти положительный момент, за который ученика надо похвалить, и сделать это необходимо в начале разговора, а потом уже мягко и лояльно анализировать неудачные моменты, но обязательно с позитивным настроением на будущее.

Дети *возраста 8–10 лет* уже начинают осознавать, что их действия на сцене могут быть оценены другими людьми, сидящими в зрительном зале, у многих детей возникает психологический дискомфорт. В этот период они с удовольствием могут играть «для своих»: для преподавателя по специальности, родителей, друзей, но испытывают страх перед присутствием незнакомой публики.

Для того чтобы посторонние слушатели не были источником стресса, приветствуется добровольное посещение уроков учеников другими учащимися класса. Ученики, на уроке которых присутствуют, привыкают к тому, что их могут слушать другие дети, в этих условиях они учатся умению сосредотачиваться и работать, выполнять задания, преодолевать волнение от присутствия посторонних слушателей.

Большинство психологов и педагогов-практиков сходятся в том, что первое проявление симптомов сценического волнения дает о себе знать в *возрасте 10–11 лет*. Появля-

ются симптомы «плохого» волнения: дрожание рук, ног, боли в животе, нервозность. Смазывание пассажей, появление фальшивых нот, остановок, ошибок, запинок переживается очень остро. Спровоцировать возникновение сценического волнения может недостаточное владение навыками музыкальной деятельности. Чаще оно наблюдается у детей, которые не умеют самостоятельно заниматься, не понимают, как ставить перед собой в занятиях какие-то цели, добиваться их выполнения, как анализировать и оценивать свою работу [12, с. 561].

Задача преподавателя – научить ребенка грамотной самостоятельной работе. Из опыта: в конце урока обязательно подводится итог работы с каждым произведением. По нотам ученик показывает и говорит сам, над какими местами и моментами была проведена работа и как надо заниматься этим дома. Далее преподаватель корректирует все сказанное и в сжатом виде делает запись в дневнике. После такого объяснения домашнего задания ученик отчетливо понимает, над чем и как работать, ему понятна каждая отметка и каждая фраза, записанная в дневник. Со временем появляется привычка концентрировать внимание, анализировать, формировать и ставить цель для самостоятельной работы дома. Обобщение урока становится быстрым и эффективным. Все это координирует и организует мышление учащихся на выступлениях, дети становятся гораздо устойчивей к волнению.

Многие психологи считают, что *период между 11 и 13 годами* наиболее чувствителен к закреплению негативных предконцертных состояний по нескольким причинам [12, с. 564]. Рост личностного самосознания в этом возрасте ведет за собой развитие музыкального самосознания, возрастает контроль за собственным поведением, формируется сознательное отношение к делу и чувство ответственности, а сцена становится способом самоутверждения и самовыражения. В этот период факторами развития сценической тревоги могут стать: преувеличенно эмоциональная похвала преподавателя на последней репетиции, неожиданная для ученика замена произведения или каких-то приемов исполнения перед концертом, несправедливая оценка и т. д. Стержнем освоения сценической деятельности должно быть переживание удовольствия от музицирования на сцене, и важная роль здесь принадлежит ансамблевому исполнительству в любых формах.

Особенно чутко и внимательно нужно относиться к проблемам сценического волнения у тех учащихся, кто принимает участие в конкурсной и концертной деятельности, кто выбрал себе профессию музыканта и в дальнейшем будет продолжать обучение в вузе. Большое значение имеет уровень сложности исполняемой программы. Б. Струве и Б. Токкарский в свое время справедливо рекомендовали использовать сценические выступления детей как средство обучения, а не самоцель [13, с. 68].

Итак, мы рассмотрели сущность понятия «сценическое волнение» и некоторые причины его появления у учащихся. Рассмотрим предпосылки к появлению волнения и варианты работы над их предупреждением.

Предпосылки сценического волнения можно разделить на 3 группы:

- связанные с организацией деятельности (акустика зала, уровень подготовки и сценической культуры исполнителя и т. д.);
- личностно-психологического порядка (эмоциональные реакции, заниженная или завышенная самооценка и т. д.);
- обусловленные физиологическими факторами (физическая усталость, наличие каких-либо заболеваний и т. д.).

Есть многозначные предпосылки: в одних условиях они могут усиливать волнение, в других – предупреждать его.

Одна из многозначных предпосылок сценического волнения – это завышенные ожидания и требования к ребенку в сочетании с обязательной отдачей в виде внешнего успеха (отличной учебы, победы в конкурсах) как со стороны преподавателя, так и со стороны родителей. Ребенок воспринимает и оценивает себя только в зависимости от успехов и от того, насколько он отвечает требованиям, которые к нему предъявляются.

В практике был случай, когда учащийся четвертого класса, впервые получивший звание лауреата на областном фестивале, с этим же произведением очень неудачно выступил на внутришкольном концерте. Пришлось прервать исполнение и покинуть сцену. Итогом стала психологическая травма, после которой потребовались большие усилия для преодоления обострившихся психологических комплексов. Основной причиной неудачного выступления, как выяснилось, явилось объявление звания лауреата. Как известно, чем важнее и ответственнее выступление, тем выше цена неудачи. В результате объявленное звание резко увеличило ответственность выступления перед своими товарищами, родителями и преподавателями, и ребенок не справился с волнением. Аналогичная ситуация произошла с ученицей, перед выступлением которой были озвучены ее успехи в учебе.

Подобный опыт показывает, что надо учитывать индивидуальные особенности своих учеников. Для некоторых учащихся озвучивание заслуг перед выступлением является своеобразным стимулом и способствует улучшению сценического состояния. Но у большинства детей после «помпезного» объявления может резко повыситься степень ответственности за свое выступление и появиться тревожность за соответствие предстоящего выступления названным наградам, а у публики – требования к юному исполнителю. В итоге от возросшего волнения выступление может оказаться не совсем удачным или, что в совокупности с объявленным званием лауреата воспринимается намного болезненней. Поэтому заслуги можно озвучить после удачного выступления. Если по каким-то причинам выступление оказывается неудачным, то титулы не называются.

Многие музыканты уверены, что степень волнения на сцене зависит от того, насколько качественно выучена программа. Для начинающих исполнителей готовность в основном определяется автоматизацией игровых навыков и безотказным воспроизведением текста на память. Общеизвестно, что готовность программы для сценического исполнения – это проученное произведение и уверенность исполнителя. Проученное произведение определяется продуманностью музыкального воплощения художественного замысла сочинения. Уверенность исполнителя определяется чувством освоенности музыкального материала в памяти и в техническом плане, мобилизацией своих действий даже при неблагоприятном стечении обстоятельств выступления.

Задача преподавателя: научить учащегося во время выступления мыслить «перспективно», не делая психологических акцентов на случайно взятой фальшивой ноте или неудачно прозвучавшем пассаже, ведь если музыканту удастся тронуть слушателя своим исполнением, то эти ошибки легко прощаются.

Опыт практической работы показывает следующее:

- совместно с учащимся на подготовительных репетициях составляется своеобразный «перспективный мысленный план» каждого произведения, перед выходом на сцену он повторяется, делая выступление более уверенным, осмысленным и продуманным.

Чрезмерная напряженная подготовка ведет к мышечной вялости, трудностям концентрации внимания, потере желания играть, усталости рук, которыми трудно управлять, снижается осмысленность игры. Неэффективны и избыточные по энергетическим затратам репетиции. Нередко за удачной репетицией может следовать неудачный концерт, и наоборот. Иногда единственный сбой на репетиции может стать источником неуправляемого страха за «тот самый» такт или ноту.

Так как же правильно организовать репетицию? Практика многих преподавателей показала, что наименее эффективно полное исполнение всей программы перед выступлением. Средний эффект дает полное отсутствие репетиций перед выходом на сцену. Наиболее эффективной оказалась «опробывающая» репетиция, на которой исполнялись отдельные части или фрагменты произведения. Зачастую перед выступлением на конкурсах нет возможности для проигрывания произведения целиком, поэтому путем «опробывающих» репетиций можно сразу приучать учащегося к таким условиям. Но в любом случае надо помнить про индивидуальные и возрастные особенности учащегося и подбирать оптимальный вариант.

Хорошим рецептом от волнения называют многократные «обыгрывания» программы на разных сценических площадках. Нужно постараться достичь того, чтобы, говоря словами К. С. Станиславского, «трудное стало привычным, привычное – легким, а легкое – приятным» [11, с. 116]. Концертный опыт помогает выработать «реакцию тренировки».

На практике мы часто пользуемся приемом многократного обыгрывания программы:

- представление учащимся в начале процесса подготовки к выступлению себя на сцене заполненного зрителями концертного зала, внушение себе состояния творческой взволнованности и исполнение в таком психологическом состоянии программы;
- запись выступления учащегося на видеокамеру;
- исполнение программы перед учащимися школы, концерты для родителей, преподавателей и т. д.

После выступления с учащимся необходимо проводить анализ, учить воспринимать возникшие погрешности выступления как обучающий фактор и обязательно находить позитивный момент, чтобы сформировать в памяти учащегося положительный настрой, веру в свои силы и мотивацию к дальнейшей работе для более успешных выступлений.

Часть волнения, особенно у начинающих исполнителей, вызывается недостаточным уровнем сценической культуры. Необходимо решить эту задачу с первых сценических опытов юного музыканта (репетиции выхода и поклона, приготовления к игре, поведение в перерывах между произведениями и в разных особенных обстоятельствах (шум в зале, отвлекающие факторы на сцене и т. д.)). Практический опыт показывает, что отработка сценического выхода на репетициях снижает уровень тревожности на концертном выступлении.

Надо помнить, что музыкант должен быть в образе от начала и до конца выступления: на сцену нужно идти уверенной походкой с ровной спиной; обратить внимание на выражение лица и не разглядывать публику в зале. За время настройки перед исполнением ученик должен четко знать, о чем ему надо думать в данный момент и что он должен мысленно делать. Это может быть «пропевание» первых тактов произведения или ритмичный счет 2–3 тактов. Можно представить себе заранее продуманную картинку или цвет произведения и т. д.

Для того чтобы ученик на выступлении не растерялся между произведениями и взял нужный темп, на репетициях отрабатывается настройка: ученик играет несколько заключительных тактов первого произведения, после этого настраивается и играет начало следующего. Настройка проговаривается вслух, поэтому на выступлении ученик точно знает, о чем надо подумать, чтобы правильно настроиться на следующее произведение.

Знание преподавателем *психологических комплексов* позволит ему последовательно выстроить работу по устранению у учащегося сценической тревоги.

Ученые и практики, исследуя сценическую тревогу, выделяют следующие психологические комплексы: «страх страха», «страх забыть текст», «рассредоточенность внимания», «страх сравнения и неуверенность в своих исполнительских способностях и страх критики» [12, с. 174].

Страх страха. Этот комплекс можно расшифровать примерно так: «Я боюсь, что буду волноваться, и волнуюсь из-за того, что этого очень боюсь». Он выражается в невозможности выйти из пассивного состояния жертвы обстоятельств, сосредоточиться на музыке, то есть в неосознанном самоусилении тревоги.

Вместо фразы «Я боюсь, что буду бояться», надо учиться давать себе правильные установки:

- пусть я волнуюсь, но это хорошее волнение, потому что все пройдет хорошо;
- меня выбрали для участия в конкурсе (концерте), и это замечательно, поэтому мое волнение радостное, и т. д.

Страх забыть текст. Этот тип страха становится психологическим комплексом, когда замыкается на самом себе: «Я волнуюсь из-за того, что могу забыть текст, и боюсь забыть текст, потому что волнуюсь». Снижению страха забывания способствуют более глубокое проникновение в исполняемую музыку, применение приемов самопроверки памяти, отработка приемов выхода из возможных трудных ситуаций.

В своей практике мы используем рекомендации И. Гофмана по выучиванию пьес: на рояле с нотами; на рояле без нот; по нотам без рояля; без рояля и без нот.

Есть установка, которую должен знать ученик: «Я могу забыть текст, но я знаю, что делать, если это произойдет». А для этого в произведении или его частях специально выбираются такие такты, начав с которых точно можно доиграть это произведение или часть до конца. Ученик уверен в том, что в любом случае он не уйдет со сцены, не завершив игру.

Рассредоточенность внимания. Для некоторых учащихся невозможность концентрации внимания превращается в замкнутый круг: «Я волнуюсь потому, что никак не могу сосредоточить внимание, и не могу сконцентрироваться из-за того, что слишком волнуюсь». Причина – отсутствие привычки к слуховой поглощенности звуковыми целями, независимо от обстоятельств, ситуации работы, настроения и т. д.

Один из способов развития концентрации внимания, которым мы успешно пользуемся в своей практике, выглядит следующим образом: включаем на среднюю громкость любую радиопередачу или музыку и под такой «фон» пробуем сыграть программу.

Часто концентрации внимания мешает чрезмерное волнение, вызванное учащением пульса и неровным дыханием. Для коррекции этого состояния мы используем следующий способ: на подготовительных репетициях перед исполнением произведения ученику необходимо выполнить 20–30 приседаний, поскольку ощущение после приседаний будет схожим с описанным выше.

Также на концентрации внимания может сказываться усталость, поэтому перед выступлением исполнителю необходимо хорошо отдохнуть. Во время игры нельзя испытывать чувство голода или жажды, а также переедать перед выступлением, поскольку то и другое провоцируют рассредоточенность внимания.

Страх сравнения или страх критики. Этот страх особенно заметен у выпускников, когда подводятся итоги за все годы обучения. Это состояние также может возникнуть при исполнении разными учащимися одинаковых произведений на конкурсе или концерте. Оно может стать комплексом сценического страха: «Я волнуюсь, потому что могу выступить хуже других, но я хуже других, потому что волнуюсь». Отношение к любым критическим оценкам болезненное, травматичное.

Преподавателю нужно обязательно постепенно учить своего ученика:

- формировать свое мнение;
- отличать конструктивную критику от эмоциональной (при конструктивной критике легко ответить на вопросы: что именно, когда и как не получилось, а при эмоциональной на эти вопросы ответить невозможно).

Влияние преподавателя на предконцертное состояние учащегося. Не секрет, что уровень психологической зависимости ученика от преподавателя по специальности достаточно высок. Если преподаватель своим поведением демонстрирует спокойствие, уверенность, то уверенность ученика тоже возрастает. Опыт работы подсказывает, что переживать за результат совместной работы с учеником преподаватель должен во время систематической кропотливой подготовки к сценическому выступлению. Когда до выступления остается несколько дней, необходим только позитивный настрой, ученик должен чувствовать уверенность в своих знаниях, в своих силах.

После выступления обязательно нужно провести совместный анализ проигранной программы или произведения. Всегда надо помнить, что выступление – всего лишь этап обучения, однако он является важным элементом учебного процесса и готовит музыкантов к будущей профессиональной деятельности.

Конечно, универсальных «рецептов» для преодоления негативных форм сценического волнения не существует. Существует немалое количество рекомендаций по подготовке сценического выступления от выдающихся педагогов и исполнителей. В данной статье на основе этих рекомендаций представлены основные методы и способы, которые используются и успешно применяются в работе с учащимися нашей школы искусств.

В завершение хотелось бы обратиться к словам Фридерика Шопена:

«Верьте, что вы играете хорошо, и вы будете играть еще лучше!» (цит. по [6]).

Список литературы

1. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Классика – XXI, 2008. – 220 с.
2. Выготский Л. С. Вопросы детской психологии. – СПб.: СОЮЗ, 1999. – 220 с.
3. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. – Л.: Музыка, 1985. – 141 с.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. – М.: Классика – XXI, 2002. – 188 с.
5. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада. – М.; Магнитогорск, 1998. – 156 с.
6. Коган Г. М. Работа пианиста. – М.: Классика – XXI, 2004. – 185 с.
7. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1987. – 240 с.
8. Перельман Н. Л. В классе рояля. – М.; Л.: Музыка, 1997. – 79 с.
9. Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М.: Академический проект, 2008. – 400 с.
10. Психологическая подготовка [Электронный ресурс]. – URL: rahmaninov.md/info/psycho/. – Загл. с экрана.
11. Станиславский К. С. Работа актера над ролью // Работа актера над собой: собр.: соч. в 8 т. – М.: Искусство, 1957. – Т. 4. – 551 с.
12. Старчеус М. С. Личность музыканта. – М., 2012. – 846 с.
13. Струве Б., Токарский Б. Волнение на эстраде и методы его устранения // Советская музыка. – М., 1936. – № 11. – С. 66–74.
14. Сценическое волнение и методы его преодоления [Электронный ресурс]. – URL: www.openclass.ru/node/470776. – Загл. с экрана.
15. Федоров Е. Е. О психологической подготовке музыканта к концертному выступлению // Вопросы музыкознания. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1999. – С. 164–178.

List of references

1. Bochkaryov L. L. Psihologiya muzykal'noj deyatel'nosti. – M.: Klassika – XXI, 2008. – 220 s.
2. Vygotskij L. S. Voprosy detskoj psihologii. – SPb.: SOYUZ, 1999. – 220 s.
3. Golubovskaya N. O muzykal'nom ispolnitel'stve. – L.: Muzyka, 1985. – 141 s.
4. Gofman I. Fortepiannaya igra. Voprosy i otvety. – M.: Klassika – XXI, 2002. – 188 s.
5. Grigor'ev V. Yu. Ispolnitel' i estrada. – M.; Magnitogorsk, 1998. – 156 s.
6. Kogan G. M. Rabota pianista. – M.: Klassika – XXI, 2004. – 185 s.
7. Nejpgauz G. G. Ob iskusstve fortepiannoij igry. – M., 1987. – 240 s.
8. Perel'man N. L. V klasse royalja. – M.; L.: Muzyka, 1997. – 79 s.
9. Petrushin V. I. Muzykal'naya psihologiya. – M.: Akademicheskij proekt, 2008. – 400 s.
10. Psihologicheskaya podgotovka [Elektronnyj resurs]. – URL: rahmaninov.md/info/psycho/. – Zagl. s ekrana.
11. Stanislavskij K. S. Rabota aktyora nad rol'yu // Rabota aktyora nad soboj: sobr. soch.: v 8 t. – M.: Iskusstvo, 1957. – T. 4. – 551 s.
12. Starcheus M. S. Lichnost' muzykanta. – M., 2012. – 846 s.
13. Struve B., Tokarskij B. Volnenie na estrade i metody ego ustraneniya // Sovetskaya muzyka. – M., 1936. – № 11. – S. 66–74.
14. Scenicheskoe volnenie i metody ego preodoleniya [Elektronnyj resurs]. – URL: www.openclass.ru/node/470776. – Zagl. s ekrana.
15. Fedorov E. E. O psihologicheskoi podgotovke muzykanta k koncertnomu vystupleniyu // Voprosy muzykoznanija. – Novosibirsk: NGK im. M. I. Glinki, 1999. – S. 164–178.

ПРИМЕНЕНИЕ ИГРОВЫХ МЕТОДОВ В РАБОТЕ С МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Е. В. Ворошилова

МБДОУ «Детский сад “Сибирячок”», г. Абакан

Статья посвящена обобщению игровых методов обучения, способствующих развитию творческих способностей младших школьников в классе фортепиано. Приводятся примеры работы на уроках фортепиано с детьми младшего школьного возраста.

Ключевые слова: игровые методы, творческие способности, младшие школьники, уроки фортепиано, детская музыкальная школа.

IMPLEMENTING GAME METHODS IN THE WORK WITH JUNIOR SCHOOLCHILDREN IN PIANO CLASS

E. V. Voroshilova

Kindergarten “Sibiryachok”, Abakan

The author generalizes game teaching methods that contribute to developing creative abilities of junior schoolchildren in the piano class. In addition, the author gives the examples of piano lessons with primary school-age children.

Keywords: game methods, creative abilities, junior schoolchildren, piano lessons, children’s music school.

Наметившееся в последние годы реформирование системы образования привело к поиску музыкальными школами и школами искусств новых подходов к организации учебного процесса. Современное обучение детей должно проходить таким образом, чтобы оно способствовало раскрытию их творческого потенциала и развитию музыкальных способностей, помогало более гармоничному вхождению в мир музыки и формировало осознанное восприятие собственной творческой деятельности.

Известно, что начальный этап работы с юными музыкантами является фундаментальным в процессе овладения игрой на специальном инструменте, от первоначальных навыков, полученных в классе на индивидуальных занятиях, зависит дальнейшее музыкальное и техническое развитие ребенка. Правильная организация педагогом по специальности уроков первых лет обучения во многом опережает базисные знания ученика, которые в процессе развития должны способствовать успешной реализации его творческого потенциала. Поэтому с первых занятий ребенок должен быть включен в процесс исполнения музыки и, несмотря на неизбежные трудности, вызванные отсутствием опыта и необходимых навыков, получать удовольствие от игры на инструменте.

В рамках данного исследования предпринята попытка рассмотрения игровых методов работы на уроках фортепиано, позволяющих развивать творческие способности младших школьников. Отметим, что на данный момент уже накоплено большое количество методов обучения. Однако новое время со своими социокультурными изменениями и научно-техническим прогрессом мотивирует преподавателей к постоянному совершенствованию существующих программ и методик. Доказано, что учитель, органично сочетаю-

щий в своей практике традиционные методы с инновационными, имеет больше шансов достигнуть успехов в своей педагогической деятельности. И неудивительно, что в последнее время все чаще можно встретить в практике музыкальных педагогов использование игровых методов, которые общепризнанно относятся к самым увлекательным и действенным методам обучения. Именно в игре обучающая, развивающая и воспитательная функции находятся в гармоничной взаимосвязи.

Игровой метод способствует активизации внимания учащихся, расширению их кругозора и познавательных возможностей, более эффективному пробуждению творческого потенциала. Игра побуждает ребенка к осознанному проявлению таких качеств, как: самостоятельность, активность, инициативность, коммуникабельность в общении со сверстниками и взрослыми. Об этом подчеркивается во многих научных исследованиях, в том числе трудах А. Валлона [3], Л. Выготского [5; 6], В. Крюковой [8], С. Новоселовой [9].

Игра возникает «из непосредственных побуждений, потребностей и интересов ребенка», поскольку «ему интересен не сам результат игры, а процесс игровой деятельности» [3, с. 95]. Неслучайно в педагогической литературе слова «игра» и «развитие» часто встречаются вместе. П. Каптерев подчеркивает, что игры являются «существенным подспорьем систематическому учению» [7, с. 91]. К. Селевко выделяет основные правила использования игровых методов в учебном процессе:

- дидактическая цель представлена учащимся в форме игровой задачи;
- правила игры подчиняют учебную деятельность;
- в виде игры подается учебный материал;
- внесение элемента соревнования в учебную деятельность позволяет превратить дидактическую задачу в игровую [10, с. 68].

Стоит заметить, что все игровые методы обучения отличаются четкостью постановки цели и соответствующим им педагогическим результатом. Поэтому данные методы имеют свою классификацию, которая в некоторых вариациях встречается в научных источниках. В рамках нашего исследования приведем в пример одну из общепринятых классификаций игровых методов обучения:

- 1) предметные игры (манипуляции с объектами);
- 2) сюжетно-ролевые игры (сюжет – форма интеллектуальной деятельности);
- 3) дидактические игры (в основе – готовые правила, требующие от ученика умения расшифровывать, распутывать, разгадывать и знать предмет);
- 4) квазипрофессиональные игры (подражание профессиональной деятельности для освоения процесса созидания, обучения планировать свою деятельность, оценивать свои и чужие результаты, проявлять смекалку в решении творческих задач);
- 5) интеллектуальные игры (демонстрация уровня подготовленности школьников, их тренированности, путей дальнейшего самосовершенствования), проходящие в основном в виде соревнования [13, с. 146].

В виде таблицы представим виды игр с их основными целями, характеристиками и областью применения [Приложение 1], которые педагоги могут использовать в своей педагогической практике. Каждый вид универсален, и область их применения достаточно широка. В зависимости от того, какие задачи ставит педагог перед своими учащимися, определяется вариант игровой деятельности. Думается, что в рамках занятий по специальности (учитель – ученик или класс учеников одного года обучения) наиболее подходящими вида-

ми игры являются имитационные, сюжетно-ролевые, игры-соревнования и игры-путешествия. Они позволяют не только лучше освоить технические навыки игры на музыкальном инструменте, но и приобрести глубокие знания о стиле, эпохе, творчестве композитора, которые впоследствии будут отражены в исполнительской деятельности учащихся.

Игровая деятельность в классе фортепиано напрямую связана со спецификой творческой атмосферы, зависящей от таких факторов, как: психологические, личные качества ученика, его возрастные особенности, полученный жизненный опыт, умение планировать свою работу, скорость достижения поставленных задач и взаимоотношения с педагогом. В последнем случае определяется ключевая роль педагога, который должен создать на уроке особые позитивные условия, способствующие раскрытию потенциала учащихся и дальнейшему развитию их творческих способностей [12, с. 71]. Следовательно, эффективность развития музыкальных способностей юных музыкантов кроется в системе методов и средств педагогического влияния, способствующих раскрепощению фантазии и творческого мышления младших школьников на уроках фортепиано. Творческий процесс каждого урока должен быть смоделирован в зависимости от личности ученика, его творческих способностей, уровня развития технических навыков игры на фортепиано, накопленного исполнительского опыта, тезауруса, а также настроения и физического состояния.

Педагог активизирует творческие мышление и воображение ученика через диалоги об искусстве, музыкальных жанрах и стилях, о жизни и творчестве композитора исполняемого произведения, об интерпретациях конкретного сочинения выдающимися пианистами. Такое общение на индивидуальных занятиях постепенно становится личностным новообразованием. Например, Г. Цыпин советует для поддержания творческой активности у младших школьников особый набор приемов обучения, максимально пробуждающих познавательные потребности и желание результативной деятельности [11, с. 11].

Применение игровых методов на уроках фортепиано предлагает Л. Баренбойм, связывая их с увлекательным процессом творчества: на уроке должны использоваться активные формы работы, мотивирующие ученика к творческой включенности (импровизация, подбор по слуху, сочинение, чтение, транспонирование), и каждый урок фортепиано должен быть насыщен творчеством с постепенным усложнением творческих заданий [1, с. 90].

Включение игровых методов в учебный процесс по классу фортепиано должно мотивировать учащихся к овладению необходимыми исполнительскими навыками, организации алгоритма собственной самостоятельной творческой деятельности по достижению необходимых результатов. Применение игровых методов на разных этапах урока связано с разностью задач, поставленных педагогом перед младшим школьником. В начале урока игра призвана организовать внимание ребенка и включить его в исполнительскую деятельность; в середине урока игра сосредоточена на более увлекательном и быстром освоении поставленных задач в зависимости от избранной цели и темы урока; в конце урока – нацелена на поисковый характер.

В целях проверки эффективности применения игровых методов в развитии музыкально-творческих способностей младших школьников в классе фортепиано была организована опытно-экспериментальная работа. Эксперимент проводился с обучающимися 1-го класса Муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования (МБУДО) города Абакана «Детская школа искусств № 1» (ДШИ № 1). Количество учащихся, принявших участие в опытно-экспериментальной работе, составило 30 человек: 15 человек – экспериментальная группа и 15 человек – контрольная.

В начале нашей работы были выделены критерии определения музыкально-творческих способностей младших школьников:

1. Ладовое чувство: внимание; внешние проявления (эмоциональные); узнавание знакомой мелодии по фрагменту; высказывания о музыке контрастного характера.

2. Музыкально-слуховые представления: пение знакомой мелодии с сопровождением и без сопровождения; пение малознакомой мелодии с сопровождением и без сопровождения (после нескольких прослушиваний).

3. Чувство ритма: воспроизведение в хлопках, притопах, на музыкальных инструментах ритмического рисунка мелодии; соответствие эмоциональной окраски движений характеру музыки; соответствие ритма движений ритму музыки (с использованием смены ритма).

Диагностика по всем критериям проводилась два раза: в начале (констатирующий этап) и в конце опытно-экспериментальной работы (контрольный этап). Для проведения диагностики данных критериев было разработано три контрольных задания:

Задание № 1 включало в себя узнавание знакомой мелодии по фрагменту, внимание, эмоциональный отклик.

Задание № 2 заключалось в пении малознакомой мелодии с сопровождением и без сопровождения.

Задание № 3 включало в себя воспроизведение в хлопках, в притопах, на музыкальных инструментах ритмического рисунка мелодии.

Критерии развитости музыкально-творческих способностей детей младшего школьного возраста рассматривались через уровни их проявления (высокий, средний и низкий).

1. Ладовое чувство

Высокий уровень: способность внимательно слушать музыку, анализировать ее, отмечать ее музыкально-выразительные свойства; находить яркие музыкальные образы в услышанном произведении; самостоятельно определять содержание музыкальных фрагментов и узнавать знакомый тематический материал; уметь интонировать малознакомую мелодию.

Средний уровень: неустойчивое внимание к звучащей музыке; способность определять средства музыкальной выразительности, знакомый тематический материал с помощью подсказки преподавателя; правильно чувствовать эмоциональное содержание музыкального фрагмента.

Низкий уровень: трудное восприятие звучащей музыки, затруднения в поиске ярких образов в услышанном произведении, отсутствие способности к самостоятельному мышлению; музыка не вызывает впечатлений; ребенок отвлекается, отказывается слушать музыку.

2. Музыкально-слуховые представления

Высокий уровень: интонационно точное исполнение мелодии, звуков; точное, безошибочное определение направления мелодий, интервалов; самостоятельное интонирование малознакомой мелодии.

Средний уровень: интонационное исполнение мелодии имеет неточности; ребенок допускает 2–3 ошибки при интонировании.

Низкий уровень: ребенок интонирует на одной высоте, не может определить направление мелодии; в голосе присутствует неуверенность, машинально выполняется просьба педагога, действовать самостоятельно не способен.

3. Чувство ритма

Высокий уровень: точное, безошибочное воспроизведение ритмического рисунка (в хлопках, притопах, на музыкальных инструментах); способность правильно определить ритм в заданной последовательности музыкальных фрагментов; способность к музыкально-творческому воображению.

Средний уровень: воспроизведение ритмического рисунка с ошибками (допускает 2–3 ошибки) и с помощью голоса (пропевание шепотом); с помощью педагога – определение ритма в заданной последовательности музыкальных фрагментов.

Низкий уровень: неверное воспроизведение ритмического рисунка (в хлопках, притопах, на музыкальных инструментах); неровное, сбивчивое метрическое исполнение и при помощи голоса; отсутствие самостоятельности, неумение определить ритм в заданной последовательности музыкальных фрагментов; ребенок отвлекается, отказывается выполнять задания.

Диагностика музыкально-творческих способностей младших школьников на констатирующем этапе показала результаты, представленные в таблице (Приложение 2) .

Констатирующий этап опытно-экспериментальной работы в экспериментальной и контрольной группах выявил преобладание низкого и среднего уровней развития музыкально-творческих способностей у детей младшего школьного возраста: 3 испытуемых (20,2 %) в экспериментальной группе и 4 человека (26 %) в контрольной группе показали высокий уровень развития музыкально-творческих способностей. У 8 учащихся (51,6 %) экспериментальной группы и 7 младших школьников (50 %) контрольной группы был выявлен средний уровень развития музыкально-творческих способностей. Низкий уровень развития музыкально-творческих способностей показали 4 ребенка (27,4 %) экспериментальной группы и 4 испытуемых (24 %) контрольной группы. Следовательно, можно заключить, что уровень развития музыкально-творческих способностей в обеих группах испытуемых примерно одинаков.

На основе результатов диагностики мы пришли к выводу о необходимости организации систематической работы, направленной на развитие музыкально-творческих способностей младших школьников. Так, нами была разработана система работы, включающая в себя комплекс игровых методов обучения на уроках фортепиано. Данный комплекс был направлен на развитие у младших школьников внимания, ладового чувства, индивидуальных творческих способностей, музыкально-ритмического чувства. В процессе разработки комплекса игр мы опирались на опыт таких исследователей, как: Л. А. Баренбойм [1], В. К. Белобородова [2], Н. А. Ветлугина [4], Г. М. Цыпин [11].

В построении учебного процесса предусматривалось систематическое обращение к пройденному материалу на более сложном уровне. Внимание детей переключалось с одного вида деятельности на другой. Вместе с тем опытно-экспериментальная работа была направлена, в первую очередь, на развитие музыкально-творческих способностей по следующим направлениям:

1. Развитие умения определения характера музыки. Для этого были использованы такие музыкально-дидактические игры, как «Три медведя», «Цветик-семицветик», «Определи настроение», «Какая музыка?» и др. В этом разделе музыкально-дидактические игры и задания строились по принципу усложнения.

2. Развитие музыкально-слуховых представлений, осуществляемое с помощью таких игр, как: «Музыкальные птенчики», «Солнышко», «Земля – воздух», «Веселые игрушки», «Кто поет?». Здесь широко использовались наглядные материалы – карточки, рисунки и другие атрибуты. Цель этих игр – развитие ощущения соотношения высоты звуков.

Для развития чувства ритма использовались музыкально-дидактические игры и пособия, связанные с воспроизведением ритмического рисунка мелодии (в хлопках, притопах, в исполнении на музыкальных инструментах) и передачей смены характера музыки с помощью движений. Для этого мы использовали такие игры, как: «Веселые подружки», «Определи по ритму» и «Отгадай». В них дети повторяли ритмический рисунок деревянными ложками, кубиками, палочками либо просто хлопали в ладоши или топали ногами. В этом случае ритмический рисунок предлагался по степени сложности (от легкого до более сложного). Также дети выкладывали ритмический рисунок с помощью карточек, на которых были изображены полосы: короткие – мелкие длительности, длинные – крупные длительности. Ритмический рисунок песен, отдельных музыкальных фраз было предложено прочесть по фигуркам.

В процессе всего эксперимента нами широко использовались карточки, рисунки, плакаты, фланелеграф и другие наглядные пособия. На каждом уроке использовались такие словесные методы, как беседа, обсуждение характера музыки, обобщения, анализ выполнения творческих заданий детьми. Развитие музыкально-творческих способностей детей (ладовое чувство, музыкально-слуховые представления и чувство ритма) находилось под постоянным контролем педагога и осуществлялось различными игровыми методами и средствами.

В течение всего эксперимента происходило комбинирование, сочетание игровых методов. Игры использовались в различных видах музыкальной деятельности. Ученики с удовольствием участвовали в играх, проявляли активность, творчество. Уроки проходили в атмосфере взаимного доверия и доброжелательности.

Далее нами был организован контрольный этап опытно-экспериментальной работы, направленный на исследование динамики уровня развития музыкально-творческих способностей младших школьников. Методика контрольного этапа исследования выстраивалась по аналогии с методикой констатирующего этапа, но содержала более высокий уровень сложности: на основе критериев были подобраны музыкально-творческие задания, и была проведена диагностическая работа. Результаты контрольного этапа опытно-экспериментальной работы представлены в таблице (Приложение 3).

Представленные данные наглядно доказали, что уровень развития музыкально-творческих способностей детей в экспериментальной группе стал значительно выше, чем в контрольной. Так, ученики экспериментальной группы стали лучше:

- определять на слух звуковысотные соотношения звуков и мелодии;
- чище интонировать песни и попевки;
- слышать контрасты в музыкальном материале;
- определять разделы музыкальной формы и средства музыкальной выразительности;
- чувствовать метроритм.

Также отметим, что выросла эмоциональная реакция детей на услышанную музыку, и учащиеся с большим интересом стали подходить к выполнению заданий.

Таким образом, проведенная опытно-экспериментальная работа позволила доказать эффективность использования игровых методов обучения в развитии музыкально-творческих способностей детей младшего школьного возраста. Итак, разработанный нами научно-методический комплекс показал эффективность введения игровых методов для развития музыкально-творческих способностей младших школьников.

Список литературы

1. Баренбойм Л. А. Фортепианная педагогика. – М.: Классика – XXI, 2007. – 192 с.
2. Белобородова В. К. Музыкальное восприятие (к теории вопроса) // Музыкальное восприятие школьника / под ред. М. А. Румер. – М.: Педагогика, 1975. – 168 с.
3. Валлон А. От действия к мысли. Очерк сравнительной психологии. – М., 1956. – 240 с.
4. Ветлугина Н. А. Методы музыкального воспитания ребенка в детском саду. Музыкальное воспитание в СССР. – М.: Советский композитор, 1997. – 485 с.
5. Выготский Л. С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка // Вопросы психологии. – М., 1966. – № 6. – С. 62–76.
6. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М.: Педагогика, 1991. – 90 с.
7. Каптерев П. Ф. Задачи семейного воспитания. Избранное. – М.: Карапуз, 2005. – 192 с.
8. Крюкова В. В. Музыкальная педагогика. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2012. – 288 с.
9. Новоселова С. Л. Игра дошкольника. – М.: Просвещение, 1989. – 286 с.:
10. Селевко Г. К. Педагогические технологии на основе эффективности управления и организации учебного процесса. – М.: Вентаж, 2011. – 298 с.
11. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества. – М.: Советский композитор, 1988. – 382 с.
12. Щапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. – М.: Классика – XXI, 2001. – 176 с.
13. Эльконин Д. Б. Психология игры. – М.: ВЛАДОС, 2009. – 360 с.

List of references

1. Barenbojm L. A. Fortepiannaya pedagogika. – М.: Klassika – XXI, 2007. – 192 s.
2. Beloborodova V. K. Muzykal'noe vospriyatie (k teorii voprosa) // Muzykal'noe vospriyatie shkol'nika / pod red. M. A.rumer. – М.: Pedagogika, 1975. – 168 s.
3. Vallon A. Ot dejstviya k mysli. Ocherk sravnitel'noj psihologii. – М., 1956. – 240 s.
4. Vetlugina N. A. Metody muzykal'nogo vospitaniya rebenka v detskom sadu. Muzykal'noe vospitanie v SSSR. – М.: Sovetskij kompozitor, 1997. – 485 s.
5. Vygotskij L. S. Igra i eyo rol' v psihicheskom razvitii rebenka // Voprosy psihologii. – М., 1966. – № 6. – S. 62–76.
6. Vygotskij L. S. Voobrazhenie i tvorchestvo v detskom vozraste. – М.: Pedagogika, 1991. – 90 s.
7. Kapterev P. F. Zadachi semejnogo vospitaniya. Izbrannoe. – М.: Karapuz, 2005. – 192 s.
8. Kryukova V. V. Muzykal'naya pedagogika. – Rostov n/D.: Feniks, 2012. – 288 s.
9. Novoselova S. L. Igra doskol'nika. – М.: Prosveshchenie, 1989. – 286 s.
10. Selevko G. K. Pedagogicheskie tekhnologii na osnove effektivnosti upravleniya i organizacii uchebnogo processa. – М.: Vintazh, 2011. – 298 s.
11. Cypin G. M. Muzykant i ego rabota: problemy psihologii tvorchestva. – М.: Sovetskij kompozitor, 1988. – 382 s.
12. Shchapov A. P. Fortepiannyj urok v muzykal'noj shkole i uchilishche. – М.: Klassika – XXI, 2001. – 176 s.
13. El'konin D. B. Psihologiya igry. – М.: VLADOS, 2009. – 360 s.

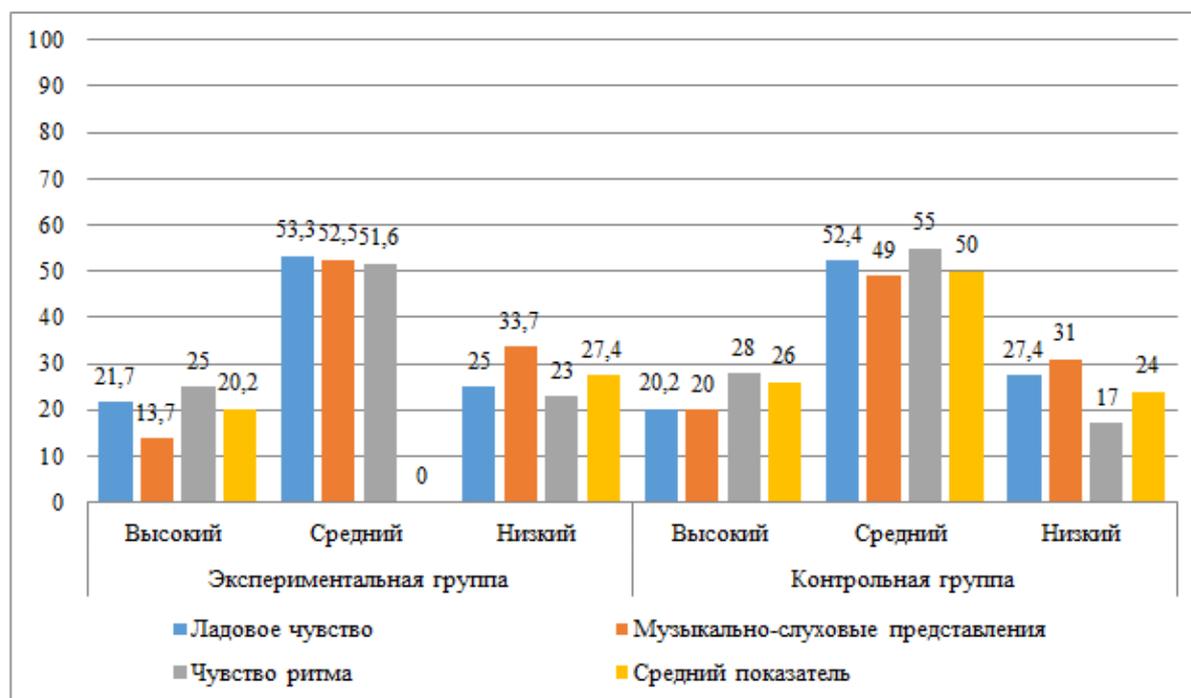
ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

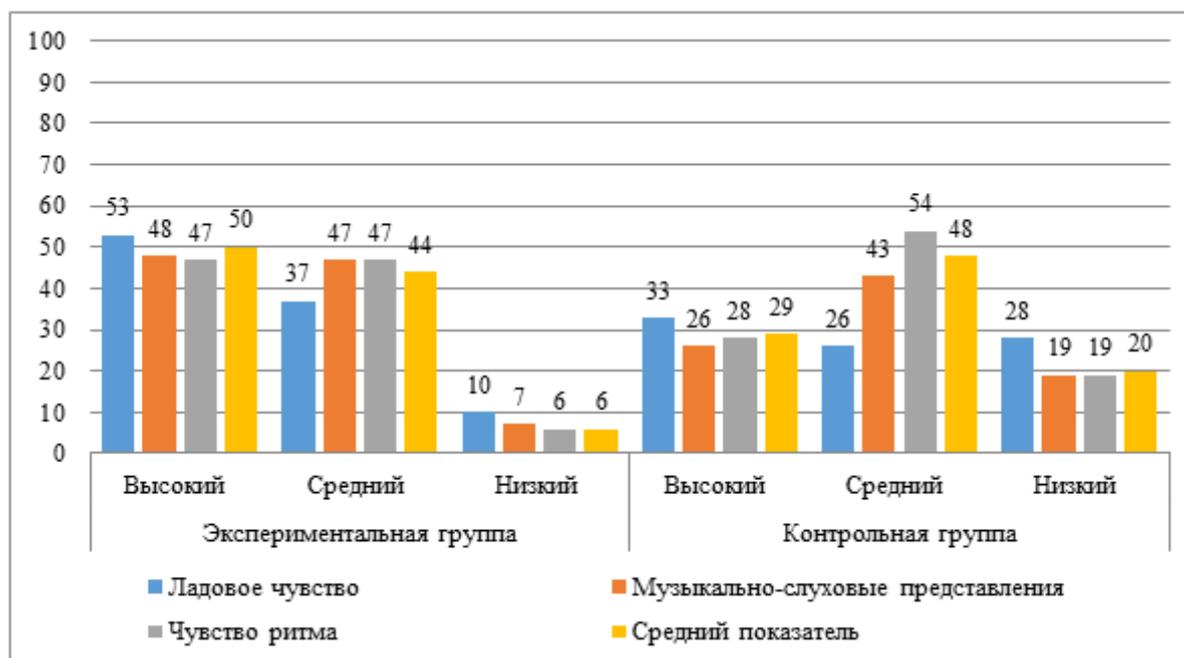
Основные виды игр и их характеристики

Название вида	Цель	Характеристика	Область применения
<i>Имитационные</i>	Отработка (репетиция) тех или иных технических приемов необходимой деятельности	Направлены на подражание какому-то виду деятельности и формирование определенных производственных навыков	Применяется в профессиональном обучении
<i>Сюжетно-ролевые</i>	Формирование представлений детей о каком-либо явлении или деятельности	В основе лежит конкретная ситуация – жизненная, деловая или иная; каждый участник играет определенную роль	Применяется при обучении предметам, где важны отношения субъектов
<i>Инновационные</i>	Определение и классификация основных задач предмета или деятельности эксперимента	Подвижная структура игры и использование нескольких обучающе-развивающих «пространств», в том числе и новейшего технического оборудования, компьютерных технологий	Применяется при получении знаний с использованием новейших педагогических и информационных технологий
<i>Организационно-деятельностные</i>	Решение теоретической или практической проблемы путем поиска определенного алгоритма действий для достижения поставленной цели игры	Акцент ставится на диагностике игровой ситуации и обосновании выбора вариантов решения проблемы. Больше внимания уделяется диалогу, общению участников и другим формам групповой работы	Применяется в профессиональном обучении
<i>Игры-соревнования</i>	Повышение знаниевого уровня учащихся, их умственной активности, воспитание волевых и нравственных качеств	Ситуации, в которых требуется соревноваться в какой-либо деятельности, в том числе и в интеллектуальной	Используется для закрепления и обобщения материала
<i>Игры-путешествия</i>	Развитие мировоззрения, расширение познавательных интересов и потребностей, ценностных ориентаций, эмоциональной сферы учащихся	В основе игры лежит реальное или виртуальное перемещение по определенным станциям (заранее продуманным этапам с заданиями), где педагог предлагает участникам игры комплекс вопросов, заданий и оценивает их выполнение	Используется для изучения и закрепления нового материала, систематизации знаний и для развития коммуникативных связей между детьми и педагогами

Уровни развития музыкальных способностей детей младшего школьного возраста на констатирующем этапе опытно-экспериментальной работы (в %)



Уровни развития музыкальных способностей детей младшего школьного возраста на контрольном этапе опытно-экспериментальной работы (в %)



ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ РЕПЕРТУАРА ЮНОГО ПИАНИСТА В ДШИ И ДМШ

Э. В. Лейтасс

*МБОУДО «Детская школа искусств № 1» имени А. Г. Рубинштейна,
г. Томск*

В данной статье рассматриваются принципы формирования репертуара, роль современной музыки, формирование личности ученика-пианиста детской школы искусств.

Ключевые слова: детская музыкальная школа, музыкальная педагогика, музыкальный репертуар, формирование и воспитание ученика-пианиста, педагогическое творчество, развитие художественного вкуса и эрудиции.

THE PRINCIPLES OF FORMING REPERTOIRE OF YOUNG PIANIST AT CHILDREN ART SCHOOL AND CHILDREN MUSIC SCHOOL AND CHILDREN MUSICAL SCHOOL

E. V. Lejtass

A.G. Rubinshtein Children Art School № 1, Tomsk

This article examines the principles of forming repertoire, defines the role of modern music, and training the personality of a pupil-pianist of the children art school.

Keywords: children music school, music pedagogy, musical repertoire, training of a pupil-pianist, pedagogical creativity, developing artistic taste and erudition.

Музыкальная педагогика, ее методы способствуют решению многообразных задач воспитания музыканта в процессе обучения игре на фортепиано: стимулируют интерес к музыке, желание музицировать, овладевать историческим и современным разнообразием фортепианной литературы, развивают художественный вкус и эрудицию.

Уже в первые годы обучения ученику необходимо сообщать сведения о музыкально-историческом периоде, стране, композиторе, жанре изучаемых произведений. Следует так строить работу над музыкальным материалом, чтобы в сознании ребенка сформировалась определенная система знаний. Так, с музыкой Франции можно знакомиться начиная со старинных танцев Ж.-Б. Люли, Ф. Куперена, Ж. Рамо (поговорить об инструментах, костюмах этой эпохи) вплоть до произведений композиторов XXI века (А. Томази, Ж. Дандло, Ж. Ибер).

С музыкой Германии – через произведения Д. Тюрка, З. Борриса, М. Кямлайна и, конечно, Л. ван Бетховена, миниатюра-откровение которого «Прощание с фортепиано», несомненно, найдет отклик в душе современного ученика, поскольку она доступна для исполнения и понимания, открывает совершенно иную сторону творчества композитора.

Много интересного музыкального материала можно почерпнуть и в творчестве музыкантов-любителей XIX века. В нотных альбомах тех лет, наряду с известными именами, появляются имена весьма представительных родов Шиловских и Вендеровских, а также почти неизвестные: А. Овенбергер, Г. Ланге, Р. Бергер, Г. Лихнер. Прототипом «Времен года» П. Чайковского является «Музыкальный календарь» композитора тех лет Л. Стрибога. Пьесы этого сборника также носят названия месяцев года, имеют «второе имя» и пояснения жанра. Февраль – «Масленица» (Галоп), Март – «Веселый крестьянин» (Пастораль),

Апрель – «Первая зелень» (Полька) и т. д. Завершить такой экскурс можно обращением к сборнику «Домик в Клину» композитора, нашего современника И. Парфенова.

Прекрасным способом изучения фортепианного репертуара может служить географический принцип. Такое «музыкальное» путешествие можно совершить, используя впечатления от посещения детьми различных стран: стиль жизни, культурные и музыкальные традиции (демонстрация буклетов, фотографий, видеозаписи). Все эти впечатления можно объединить в музыке композиторов этих стран, а исполнить пьесы помогут рисунки, стихи или проза, также почерпнутые из культурного багажа юных путешественников (Э. Сигмейстер «Новый Лондон», Л. Толстая «В Испании» и т. д.).

Для детского слуха современная музыка не кажется чем-то сложным и непонятным, так как основным критерием доступности служит ее образный язык. Однако необходимо обращать внимание ученика на специфику того или иного композиторского приема. Этим воспитывается сознательное, аналитическое отношение к музыке – А. Бойко «Мокрая ворона», У. Ли «Ореховый человечек», Т. Дмитриев «Опять кляксы», И. Темл «Пес Филипп идет на прогулку». Если все делать правильно, то современные произведения воспринимаются детьми, как настоящая высокохудожественная музыка, а не как учебный материал. Конечно, переживания детей тонки, сложны, во многом интуитивны. Дети могут характеризовать музыкальные образы очень необычными словами. Например, мелодия в «Проказнице» М. Парцхаладзе – «прыгучая», а в «Весеннем настроении» Н. Мяковского – «розовая». Надо всячески поощрять детей к словесному творчеству, раскрывающему настроение разучиваемой пьесы, добиваясь осмысленного исполнения.

Важно воспитывать воображение ученика и на таких видах музыкальных сочинений, как музыкальные пейзаж (Э. Сигмейстер «Песня в темном лесу»), музыкальная картина (М. Кямлайн «Облака в небе», Б. Кырвер «Ручеек замерзает»), пьесы-состояния (Н. Замороко «Печальный клоун»). Такие произведения помогут ученикам узнавать музыку, обладающую художественными достоинствами, воспитывать хороший музыкальный вкус исполнителя.

Ученик может также столкнуться со сложными примерами авторского письма. Так, в пьесе И. Стравинского «Медведь» ученику на первых порах не столько важно понять, что такое остинато, политональность, полиритмия, сколько обратить внимание на «шаги медведя» (два повторяющихся звука в левой руке) и на то, что мелодия написана в до мажоре. В данном примере политональность раскрывает образ и, если предложить ученику сыграть обе партии в до мажоре, то сказка перестает быть страшной! Прием остинато («шаги медведя») очень полезен для развития гармонического слуха и в работе над полифонией в целом (П. Эбен «На тракторе», К. Славичкий «Остинато»). Политональность воспринимается учениками естественно. Например, в «Печальном рассказе» Н. Делло-Джойо диссонанс создает печальное настроение, а в «Пробуждении маленького солдатику» А. Томази – как сон и явь (фанфары, которые сняты солдатику, и сигнал побудки написаны в разных тональностях).

Нет нужды оберегать ученика от смешанных и переменных размеров – чем раньше он познакомится с ними, тем легче ему будет их освоить. Счет «вслух» зачастую мешает развитию внутренней ритмической пульсации, и тут на помощь может прийти образность пьесы. Не следует пренебрегать в работе с ритмически сложным рисунком такими приемами, как хлопки в ладоши, словесное объяснение и анализ нотной записи.

Также не следует избегать современного джазового направления в музыке: у джаза импровизационная основа, и несложные пьесы и ансамбли помогут учащимся приобщиться

к джазовому языку с его своеобразной гармонией и ритмикой, прикоснуться к его стилям, понять особенности джазового пианизма (Иванова Т. «Детский блюз» и «Регтайм-шутка», Колениченко В. «Танцующий дождик», Мурадян Г. «Первый вальс» и «Шаги в тишине»). Также можно и нужно знакомить учащихся с джазовыми этюдами М. Дворжака и М. Шмитца, пьесами Дж. Ширинга, Д. Гершвина. Эти пьесы быстро выучиваются и приносят радость исполнителю, вселяют веру в свои силы. Важно и в дальнейшем умело подбирать репертуар, чтобы достигнутое не пропало даром, а помогло бы юному пианисту в освоении обязательного репертуара.

Таким образом, следует признать, что расширение и пополнение репертуара в ДШИ является одним из важнейших этапов педагогического творчества, призванного обогатить различными приемами музицирования исполнительское творчество учащихся и способствующего их общему музыкальному развитию.

Список литературы

1. Барсукова С. А. Джаз для детей. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2003. – 62 с.
2. Дудник Э. А. Особенности работы над современным репертуаром в ДШИ (ДМШ). – Томск, 2014. – 165 с.
3. Фейген М. Э. О профессии преподавателя ДМШ. – М., 1971. – 36 с.
4. Шаталова И. Л., Сокольникова Н. П., Островская И. И., Ильиных Э. М. Музыкальное воспитание в школе. – Кемерово, 1996. – 101 с.

List of references

1. Barsukova S. A. Dzhaz dlya detej. – Rostov-n/D.: Feniks, 2003. – 62 s.
2. Dudnik E. A. Osobennosti raboty nad sovremennym repertuarom v DSHI (DMSH). – Tomsk, 2014. – 165 s.
3. Fejgen M. E. O professii prepodavatelya DMSH. – M., 1971. – 36 s.
4. Shatalova I. L., Sokol'nikova N. P., Ostrovskaya I. I., Il'inyh E. M. Muzykal'noe vospitanie v shkole. – Kemerovo, 1996. – 101 s.

ФОРМИРОВАНИЕ КОНЦЕРТНОЙ ПРОГРАММЫ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА НА ПРИМЕРЕ АНСАМБЛЯ НАРОДНОЙ ПЕСНИ «ГУЕСОК» (Г. ТОМСК)

Т. Л. Голещихина

ОГАПОУ «Губернаторский колледж социально-культурных технологий и инноваций», г. Томск

В статье рассматривается роль репертуара в современной духовно-ценностной ориентации детей – участников народно-песенного коллектива. Создание концертной программы на примере детского коллектива раскрывает для его участников жизнь русского народа, наглядно демонстрирует его моральные, эстетические ценности, художественные вкусы. Красота родной природы, особенности быта русского народа, его всесторонний та-

лант, трудолюбие, оптимизм предстают перед детьми живо и непосредственно в произведениях фольклора, включаемых в репертуар детского фольклорного коллектива.

Ключевые слова: репертуар, детский фольклор, народное творчество, жанры музыкального фольклора.

FORMING THE CONCERT PROGRAM OF THE FOLK-VOCAL GROUP ON THE EXAMPLE OF THE FOLK SONG ENSEMBLE «TUESOK» (TOMSK)

T. L. Goleshchikhina

*Governor's college of Social and Cultural Technologies and Innovations,
Tomsk*

The article considers the role of the repertoire in modern value and spiritual orientation for children's folk vocal ensemble. Forming the concert program for children group reveals for its participants the life of Russian nation. It also clearly demonstrates Russian people's moral and aesthetic values as well as artistic tastes. Beauty of native nature, special ways of Russian people's life, its all-round talent, diligence and optimism are appeared vividly before children's eyes in folklore works. And these works are included in the children folklore group's repertory.

Keywords: repertoire, children's folklore, folk art, music folklore genres.

Изучение русской традиционной культуры и национального фольклора не только нравственно воспитывает личность, но и пробуждает в ней необходимые знания сферы духовных основ жизни. Красота родной природы, особенности быта русского народа, его всесторонний талант, трудолюбие, оптимизм предстают перед детьми живо и непосредственно в произведениях фольклора, включаемых в репертуар детского фольклорного коллектива.

Создание концертной программы на примере детского коллектива раскрывает для его участников жизнь русского народа, наглядно демонстрирует его моральные, эстетические ценности, художественные вкусы. Поэтому в детском фольклорном коллективе особая роль, помимо учебно-образовательной, принадлежит воспитательной функции репертуара [4, с. 10].

Роль репертуара народно-песенного коллектива в современной духовно-ценностной ориентации детей особенно велика. Содержание разучиваемых песен имеет народную основу, яркую общественно ценную направленность. Народно-песенные произведения отображают жизнь (наиболее типичные и выдающиеся явления) и историю, запечатленные в ярких художественных образах. Они заставляют переживать глубокие эстетические чувства прекрасного и трагического, возвышенного и комического, тем самым духовно обогащают ребенка, учат проникновению в эстетическую, нравственную и социальную сущность реальной действительности. Познание жизни с помощью высокохудожественных произведений помогает детям получить социальный ориентир, сформировать свое идейно-эстетическое отношение к явлениям в обществе.

Создавая концертную программу и организуя работу детского народно-певческого коллектива, педагог получает возможность практически управлять развитием нравственно-

эстетических чувств детей путем специального подбора репертуара и включения его в учебно-творческую деятельность коллектива.

Подбор репертуара – центральная проблема в исполнительском искусстве. С репертуаром связаны не только идейно-художественная направленность искусства, но и стиль его исполнения.

Репертуар как совокупность произведений, исполняемых тем или иным детским фольклорным коллективом, составляет основу всей его деятельности, находится в непосредственной связи с различными формами и этапами работы, будь то репетиция или концерт, начало или вершина творческого пути коллектива. От репертуарного багажа напрямую зависит всестороннее развитие участников детского фольклорного коллектива. Репертуар влияет на весь учебно-воспитательный процесс участников ансамбля: на его базе накапливаются музыкально-теоретические и общеэстетические знания детей в области народной культуры, развиваются и совершенствуются качества певческого голоса, вырабатываются навыки, необходимые для фольклорного творчества [2, с. 26].

От профессионального подбора произведений зависят перспективы развития коллектива, рост мастерства исполнителей, а также формирование нравственно-эстетических качеств участников. Поэтому вопрос о том, что петь и что включать в репертуар, является главным и определяющим в деятельности любого детского фольклорного коллектива.

Учитывая вышеизложенное, выделим основные принципы формирования репертуара детского фольклорного коллектива с точки зрения его влияния на нравственно-эстетическое воспитание детей.

Принцип идейно-художественной ценности произведений. Создавая концертную программу, выбирая фольклорный материал для детского коллектива, руководителю необходимо уметь оценивать его с точки зрения современности, то есть актуальности его звучания в современной социокультурной ситуации, и эстетической глубины.

Следующим по значимости следует выделить **принцип доступности** репертуара для детского народно-певческого коллектива. Здесь мы имеем ввиду доступность в двух направлениях: тематическом (идейно-смысловая доступность репертуара детскому восприятию) и техническом (возможность исполнительства его участниками).

Тематическая доступность репертуара связана, прежде всего, с особенностями детского мировоззрения и развитием интеллекта участников ансамбля.

Оценивая произведения при создании концертной программы для детского фольклорного коллектива с точки зрения его **технической доступности** (то есть удобства исполнения детьми), руководитель должен обратить внимание на **диапазон произведения, его темптурные условия и темп.**

При создании концертной программы и отборе репертуара необходимо руководствоваться **принципом соответствия возрастному и количественному составу** детского народно-певческого коллектива.

Состав детского ансамбля может быть:

- маленьким или большим;
- однородным (только девочки или только мальчики) или смешанным;
- одновозрастным или разновозрастным.

Ведущее место в репертуаре, согласно принципу соответствия возрастному составу, должны занимать народные игры, песни с движением, драматизацией, так как общепризнанно, что игра является ведущим видом деятельности ребенка: она обучает, развивает, воспитывает, социализирует, развлекает, способствует восстановлению.

Игра – это многогранное понятие, которое означает занятие, отдых, развлечение, забаву, потеху, соревнование, тренинг, в процессе которых воспитательные требования взрослых к детям становятся их требованиями к самим себе, а значит, активным средством воспитания и самовоспитания.

Обновление и расширение репертуарного багажа детского коллектива необходимо проводить в соответствии с **учебно-образовательным принципом**.

При отборе репертуара нельзя руководствоваться только возрастными исполнительскими возможностями детского голоса и уже имеющимися вокально-техническими достижениями. Репертуар детского фольклорного коллектива должен содержать посильные для участников трудности. Обучение должно забегать вперед развития, опираться на завтрашний день ребенка.

Именно в процессе преодоления таких «посильных трудностей» в работе над репертуаром растет профессиональный уровень певческого коллектива.

Принцип жанрового разнообразия репертуара.

Репертуар детского фольклорного ансамбля должен постоянно пополняться малоизвестными произведениями фольклора, не замыкаться на какой-либо узкой жанровой направленности.

Только в этом случае руководителю удастся поддерживать постоянный интерес участников детского коллектива к фольклорному творчеству.

Благодаря тематическому и жанровому разнообразию репертуара можно составить интересную, зрелищную, востребованную концертную программу детского коллектива.

Следует сказать и о разумном сочетании в репертуаре песен с сопровождением и без него. Большинство современных коллективов исполняют сочинения с сопровождением. Аккомпанемент при разучивании фольклорных произведений играет важную роль: поддерживает, дополняет, украшает ансамблевое звучание, помогает выдерживать правильный темп, ритм, чище интонировать. Однако для аккомпанемента в детском коллективе больше подходит балалайка, скрипка и духовые инструменты, поскольку гармонь и баян чаще всего заглушают звучание неокрепших детских голосов.

Принцип накопления репертуара. Руководителю детского народно-певческого ансамбля необходимо оценивать перспективы существования в репертуаре того или иного фольклорного примера, чтобы некоторые произведения в репертуаре не попали в разряд «одноразовых», то есть приуроченных к какому-либо концерту или необходимых для развития певческих навыков на определенном этапе.

Руководствуясь вышеназванными критериями при создании концертной программы и отборе репертуара детского фольклорного ансамбля, хормейстер сможет обеспечить всестороннее развитие его участников, формировать нравственные, положительные качества, удовлетворять потребности в эстетическом развитии и творческом самовыражении [2, с. 50].

Принципы построения концертной программы. Нередко руководители ограничиваются только установлением порядка имеющихся номеров вместо того, чтобы выстроить концерт, придать ему динамическую и законченную форму. При составлении программы хормейстеру следует обратиться за консультацией к режиссеру или по возможности привлечь его раньше, в период подготовки номера. Режиссер поможет драматургически выстроить номер, определить необходимые мизансцены, поставить смысловые акценты в тексте песен, разработать характер сценического поведения исполнителей, вместе с художником продумать детали оформления номера, костюма исполнителя. В случае отсутствия режиссера руководитель должен взять эти функции на себя, познакомившись с основными принципами построения программы.

Концертная программа должна идти по нарастающей линии. Чтобы восприятие зрителей поддерживалось, необходимо яркие номера, вызывающие наиболее бурную реакцию зрителей, исполнять ближе к финалу. Завершение концерта обязательно требует наиболее эффектной и впечатляющей точки. При этом в построении программы должен соблюдаться принцип контраста номеров [2, с. 35]. В данном случае «рецептов» сочетания номеров не существует. Каждая программа, каждое выступление имеет свою специфику, и руководителю приходится все время заново продумывать варианты исполнения в зависимости от содержания, места выступления и контингента зрителей.

В практике исполнительской деятельности детского коллектива необходимо использовать проведение отчетных концертов (1–2 раза в год). Тщательная подготовка к предстоящему мероприятию способствует мобилизации юных артистов и воспитывает тем самым чувство ответственности перед слушателями.

С 2013 года на отделении дополнительного образования Губернаторского колледжа социально-культурных технологий и инноваций г. Томска начала работать студия народного пения «Туесок», в рамках которой на данный момент действуют старшая и младшая группы ансамбля народной песни.

В младшей занимаются дети дошкольного возраста (4–6 лет). Занятия проходят по большей части в игровой форме, что соответствует данной возрастной группе. В репертуар входят игровые песни, народные музыкальные игры, а также жанры детского фольклора (потешки, колыбельные песни и прибаутки). Дети с большим удовольствием откликаются на различные формы проведения урока. Это и простукивание ритма на ложках, и убаюкивание своей игрушки во время пропевания колыбельной песни, и демонстрация того или иного персонажа в народных играх.

В старшей группе (дети 8–12 лет) подбор репертуара происходит в зависимости от педагогических задач, необходимых для развития исполнительского уровня коллектива на данном этапе. Так, в этом году в группу перешли ребята из младшей группы. Соответственно, руководителю пришлось уделить большое внимание выстраиванию унисона, являющегося основой любого ансамблевого пения. В репертуаре сохранились песни, которые ребята исполняли в прошлом году, но были добавлены и новые. Среди них: плясовые, хороводные, игровые, а также лирические песни в основном Сибирского региона. Важно, что хормейстер, выбирая круг произведений, всегда учитывает исполнительские возможности участников коллектива.

В построении концертной программы приоритет в большей степени отдается театрализованному представлению с включением интерактивного действия. Этому способствует и ежегодное включение в деятельность коллективов студентов народно-музыкального отделения колледжа, проходящих на базе ансамбля практику. Согласно программе практики, студенты должны разучить с детьми 1–2 произведения музыкального фольклора и выстроить общую концертную программу. Поэтому чаще всего студенты выбирают программу в виде театрализованного представления. Важно, что на концертах присутствуют родители, которые являются активными участниками всего действия. Такая форма по душе детям и взрослым, поскольку каждый ребенок может проявить свои творческие способности не только в пении, но и в актерской игре.

Список литературы

1. Актуальные проблемы художественного воспитания детей дошкольного и школьного возраста: сб. ст. / под ред.: Н. А. Ветлугиной, И. Д. Двержинской, Т. Г. Казаковой, В. С. Кузина. – М., 1983. – 267 с.
2. Антипова Л. А. Концертно-исполнительская практика и сценическое воплощение фольклора. – М., 1993. – 111 с.
3. Горюнова Л. В. Мир народного творчества // Музыка в школе. – М.: Просвещение, 1990. – № 1. – 120 с.
4. Картавцева М. Г. Школа русского фольклора. – М.: МГИК, 1994. – 72 с.
5. Мельников М. Н. Русский детский фольклор. – М., 1987. – 240 с.

List of references

1. Aktual'nye problemy hudozhestvennogo vospitaniya detej doskol'nogo i shkol'nogo vozrasta: sb. st. / pod red.: N. A. Vetluginoj, I. D. Dverzhinskoj, T. G. Kazakovoju, V. S. Kuzina. – M., 1983. – 267 s.
2. Antipova L. A. Koncertno-ispolnitel'skaya praktika i scenicheskoe voploshchenie fol'klora. – M., 1993. – 111 s.
3. Goryunova L. V. Mir narodnogo tvorchestva // Muzyka v shkole. – M.: Prosveshhenie, 1990. – № 1. – 120 s.
4. Kartavceva M. G. Shkola russkogo fol'klora. – M.: MGİK, 1994. – 72 s.
5. Mel'nikov M. N. russkij detskij fol'klor. – M., 1987. – 240 s.

ВЛИЯНИЕ ЗАНЯТИЙ В ДЕТСКОМ ФОЛЬКЛОРНОМ АНСАМБЛЕ НА РАЗВИТИЕ И ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ

В. В. Царева

*ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского», г. Красноярск*

В данной статье автор рассказывает о наблюдениях и выводах, основанных на личном опыте за время работы с детским фольклорным ансамблем, с целью привлечь внима-

ние студентов и начинающих педагогов, которые, вероятнее всего, столкнутся с аналогичными проблемами на начальном этапе своей профессиональной деятельности.

Ключевые слова: фольклор, детский фольклорный ансамбль, воспитание детей, народные песни, игры, потешки, скороговорки, работа с голосом, развитие музыкальных способностей детей.

DEVELOPING AND EDUCATING CHILDREN IN THE CLASS OF FOLKLORE ENSEMBLE

V. V. Tsareva

*Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Art,
Krasnoyarsk*

The author presents the observations and conclusions based on personal experience during the work with the children folklore ensemble. Moreover, the author pays attention of students and young teachers to the problems and fears of the first stage of their professional activity.

Keywords: folklore, children folklore ensemble, education of children, folk songs, games, nursery rhymes, tongue twisters, work with voice, developing musical abilities of children.

Мир традиционного фольклора настолько многогранен и интересен, что охватить весь пласт этой культуры сразу невозможно. Автор настоящего исследования не была тесно связана с фольклорным искусством в годы обучения в музыкальной школе, поскольку училась по специальности «хоровое пение (академическое)». И только после поступления в Красноярский колледж искусств им. П. И. Иванова-Радкевича на отделение «Сольное и хоровое народное пение» начала постепенно знакомиться с традиционной культурой. На практику (3-й курс) автора статьи направили в фольклорный ансамбль «Жаворонушки», являющийся образцовым детским коллективом и действующий на базе Дворца культуры «Кировский» (Красноярск). Практика проходила под чутким руководством преподавателя и руководителя ансамбля – Игоря Николаевича Горева.

Коллектив на тот момент уже имел свою состоявшуюся историю. Он был создан в 1986 году и пережил тяжелые годы перестройки. В период, когда люди думали больше о добыче «хлеба насущного», нежели о музыкальном воспитании детей, многие педагоги Красноярского края забили тревогу о дальнейшем развитии молодого поколения. Одной из таких неравнодушных оказалась Виктория Марковна Ковальчук, преподаватель ДМШ № 4 Красноярска.

Более 20 лет она возвращала свой коллектив, стараясь преумножить интерес юного поколения к традиционной культуре, народной песне. Ансамбль рос на глазах. Дети с удовольствием приходили на занятия, где учились не только петь, но и танцевать, играть на народных инструментах, знакомились с традициями и обрядами, выступали на различных площадках города и за его пределами.

После выхода Виктории Марковны на пенсию в коллективе происходила постоянная смена руководителей, что, естественно, отразилось на судьбе ансамбля (ко времени прихода автора статьи на практику в «Жаворонушках» насчитывалось всего 6 учеников).

С первых же занятий был обнаружен ряд проблем: неточная интонация у детей, сложности с ритмом и координацией между слухом и голосом, плохая дикция и др. С такими сложностями руководители детских певческих коллективов сталкиваются постоянно. Фольклорный ансамбль подразумевает, в первую очередь, коллективное творчество, а современное поколение дошкольников забыло, что такое двор и игры в нем. Нынешние ребята не проживают то детство, которое было у детей еще 10–15 лет назад. Поэтому занятия в ансамбле – это прекрасная возможность ощутить его в полной мере.

Первое, что было включено в репертуар, – это традиционные игры («Гуси-лебеди», «Царь-картошка», «Колечина», «Золотые ворота») и незатейливые прибаутки, потешки: «Дон-дон, загорелся Кошкин дом», «Уж, как шла леса по травке» и др. Это помогло детям познакомиться ближе друг с другом и создать благоприятную атмосферу в коллективе, что стало крепким фундаментом для дальнейшего развития их музыкальных способностей. Именно игры развивают актерские данные у ребенка, учат его импровизировать, а также обогащают мышление, раскрепощают, помогают лучше и быстрее понять самого себя. Весь материал для занятий был взят из учебно-методических пособий «Знакомство с жанрами детского фольклора» и «Народные праздники в песнях, играх да сказках» преподавателя Красноярского колледжа искусств им. П. И. Иванова-Радкевича Майзингер Светланы Юрьевны.

За время работы автора в коллективе ребята с каждой неделей менялись на глазах: становились раскрепощенней, свободнее чувствовали себя в окружении не только знакомых, но и новых людей, а родителей радовало то, что дети с трепетом считали дни до следующего занятия, постоянно рассказывали о новом, изученном на уроке материале. Итогом этой кропотливой и долгой работы стал открытый игровой урок-экзамен, на котором преподаватели колледжа отметили положительные изменения и качественный рост коллектива.

Наработав хорошую музыкальную базу посредством игр и потешек, мы перешли к изучению песенного материала. Постепенно включались в работу песни народного календаря, ведь они благоприятней всего влияют на развитие певческих навыков (правильной певческой установки и звукообразования). Заклички, веснянки, колядки шаг за шагом осваивались детьми. Однако выучивания слов и мелодий песен, проработки технических трудностей было недостаточно. Требовалось более глубокое погружение артистов в фольклорные традиции, чтобы расширить их представления об этом явлении. Так, помимо вокальной работы, с участниками коллектива проводились познавательные беседы об обычаях, традициях и приуроченности песен к какому-то календарному или праздничному событию. Например, при разучивании заклички «Ой, кулики, жаворонушки» участники ансамбля познакомились с весенними традициями и обрядами, что помогло им нарисовать свою картину природы этого периода. Песня зазвучала по-новому, – взгляд каждого ребенка наполнился смыслом, появилось мягкое звучание и плавное звуковедение голоса. После знакомства с обрядом колядования юных музыкантов настолько захватила традиционная

культура, что они сами захотели его провести. Перед новогодними каникулами мы устроили целый праздник для родителей и гостей нашего открытого урока под названием «Настали святки, запевай колядки!». В него вошли зимние поздравительные песни, обряд обхода дворов и сцена воскресения козы. Ребята были в роли колядовщиков, а родители – в роли хозяев двора.

В работе с детским фольклорным коллективом решается и такая актуальная проблема, как скудный словарный запас. Фольклор позволяет обогатить речь, пополнить словарный запас, так как в играх и песнях очень часто встречаются слова, давно вышедшие из нашего обихода, и это помогает ребенку увереннее и успешнее овладеть родным языком. Песни, прибаутки, пословицы и поговорки – настоящий клад для русского человека, оказывающий воздействие и на разум, и на нравственные устои ребенка. Посредством их изучения дети очень легко и быстро воспринимают и запоминают правила поведения не только в социуме, но и между полами. Ведь эти взаимоотношения раньше закладывались с самого детства.

Кроме того, поэтический материал (поговорки, скороговорки) способствует развитию дикции. Все начиналось с двух, трех скороговорок. Но участников ансамбля настолько заинтересовал этот процесс, что теперь по собственной инициативе они находятся в постоянном поиске нового музыкального материала. Таким образом, из обычного и крайне важного, нужного упражнения в коллективе зародилась новая традиция и элемент экспедиционной работы.

Помимо музыкальных способностей, на занятиях в фольклорном ансамбле у ребенка развивается чувство коллективизма, поддержки, взаимопомощи, он проходит процесс социализации, постигает нравственные и моральные устои, заложенные в фольклор нашими предками. Например, при освоении материала материнского пестования детки убаюкивают своих кукол колыбельными песнями, потешают их, представляя себя мамами и папами, что с раннего возраста пробуждает в них родительский инстинкт, любовь и заботу к детям. Ребятам приходится охватывать большое количество информации, фантазировать, а это способствует развитию памяти и сообразительности. Многие родители отметили, что их дети стали быстрее запоминать школьный материал, в отличие от одноклассников.

Издавна фольклор передавался из уст в уста, от отца к сыну. Сейчас же этот процесс прерван в нашем обществе, но для тех, кто занимается в фольклорных коллективах, он, можно сказать, пошел в обратном направлении – от детей к родителям. В процесс изучения фольклора со временем включаются не только дети, но и все члены семьи. Многие мамы, воспитывающие младенцев, берут на заметку и используют в быту колыбельные, пестушки и потешки. Кто-то углубился в тему традиционных костюмов и сам сшил сценический фольклорный костюм для своего ребенка. Кто-то научился плести пояса. Участники ансамбля не только сами поют и выступают, но и посещают различные концерты, на которые они приходят с большим энтузиазмом и желанием в качестве зрителей. Есть и те, кто стал выезжать на фольклорные фестивали, например, уже 2 года подряд несколько семей приезжают на Международный фестиваль этнической музыки и ремесел «Мир Сибири» в Шушенском.

С прошлого года ансамбль стал практиковать совместный отдых на природе, где с большим удовольствием семьями проводятся игры, исполняются песни, разученные на занятиях. Таким образом, учебный материал плавно перешел в материал, составляющий основу досуга участников ансамбля и их родителей.

Со всей этой непростой, но в то же время благодарной и интересной работой справиться одному руководителю, без союзников очень сложно. Поэтому ценно, что большинство родителей и концертмейстеры (Алексей Ющенко, Никита Граблев) живут общим делом коллектива, помогают в репетиционном процессе, в конкурсных и концертных выступлениях.

На данный момент образцовый детский коллектив фольклорный ансамбль «Жаворонушки» Муниципального автономного учреждения Дворца культуры «Кировский» имеет 2 состава: старший и младший. Общая численность коллектива – 25 человек.

Ансамбль является участником и лауреатом городских, всероссийских и международных конкурсов и фестивалей, а также ведет активную пропаганду традиционного фольклора на территории города, принимает участие в различных проектах и концертах, организованных Министерством культуры Красноярского края. В прошлом году был дан сольный отчетный концерт на подтверждение звания «Образцовый», что еще больше укрепило у участников ансамбля желание заниматься фольклором. Впереди много планов и задач, которые ставит для детей не только их руководитель, но и сами участники ансамбля.

Таким образом, можно сделать вывод, что занятия в фольклорном ансамбле не мешают ребенку, а, наоборот, развивают его способности, учат правильному поведению, способствуют нормальному психическому развитию, помогают быстро и спокойно адаптироваться в новом, незнакомом обществе, а также развивают мышление, речь, музыкальные способности и коммуникативность. Некоторые ученики благодаря занятиям в ансамбле решили связать свою жизнь с музыкой и поступили в музыкальные школы на разные специальности.

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ФОЛЬКЛОРНОГО
АНСАМБЛЯ-ЛАБОРАТОРИИ «СИБИРСКАЯ ВЕЧОРА»:
СОХРАНЕНИЕ И ПРОПАГАНДА ТРАДИЦИЙ
НАРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СИБИРИ**

В. Ф. Сизых

*Государственный центр народного творчества Красноярского края,
г. Красноярск*

Данная статья посвящена деятельности фольклорного ансамбля-лаборатории Государственного центра народного творчества Красноярского края «Сибирская вечора». Рассматриваются важные этапы становления коллектива и векторы пропаганды традиций народной музыкальной культуры Сибири в в России и зарубежом.

Ключевые слова: ансамбль-лаборатория, Красноярск, В. М. Дудинский, «Сибирская вечора».

**ACTIVITY OF FOLKLORE ENSEMBLE-LABORATORY «SIBERIAN VECHORA»:
PRESERVING AND PROMOTING TRADITIONS
OF SIBERIAN FOLK MUSIC CULTURE**

V. F. Sizykh

*National Center for Folk Art of the Krasnoyarsk Territory,
Krasnoyarsk*

This article is dedicated to the activity of the folklore ensemble-laboratory «Siberian Vechora» of the State Center for Folk Art of Krasnoyarsk Region. In addition, the author considers important stages of forming the ensemble and the vectors of promoting Siberian folk music culture in Russia and abroad.

Keywords: ensemble-laboratory, Krasnoyarsk, V. M. Dudinsky, «Siberian Vechora».

Красноярский край и Сибирь в целом может гордиться большим количеством любительских и профессиональных фольклорных ансамблей. В рамках нашего исследования мы рассмотрим деятельность ансамбля-лаборатории «Сибирская вичора».

Данный коллектив начал свое существование в 1999 году на базе Красноярского городского дворца культуры. На тот момент это был самодеятельный коллектив, состоящий из рабочих, служащих и студентов не профильных вузов. Создателем и художественным руководителем ансамбля был и остается заслуженный работник культуры Красноярского края, лауреат премии Правительства Российской Федерации «Душа России» Владимир Михайлович Дудинский. Заметим, что вся творческая биография «Сибирской вичоры» тесным образом связана с жизнью этого яркого музыканта, владеющего обширными знаниями в области фольклора и вдохновляющего коллектив ансамбля на воплощение новых идей.

Про свои первые впечатления от музыки Владимир Михайлович вспоминает следующее: «Мне было лет восемь, когда мой двоюродный брат играл на баяне, а я очень увлеченно слушал его игру и забывал в этот момент про все на свете. Родители это заметили, и однажды отец вернулся с работы вместе с новым баяном! Моему счастью не было предела, потому что я никогда не просил у них инструмента» [3]. Можно сказать, что с этого момента началась увлекательная жизнь будущего профессионального музыканта. Сначала он поступил в Детскую музыкальную школу № 1, затем в Красноярское училище искусств (в класс заслуженного работника культуры России И. И. Соломенникова) и наконец в Красноярский государственный институт искусств (класс преподавателя С. Ф. Найко). Обучение в институте давалось Дудинскому сложно, и уже тогда у него стал проявляться интерес к народному хоровому искусству. Много лет он являлся концертмейстером и помощником руководителя в ансамбле русской песни «Красноярье» (худ. руководитель В. М. Логиновский).

С 1993 по 1995 годы Владимир Михайлович прошел очно-заочное обучение в «Школе фольклора». Это был проект, созданный директором Красноярского государственного дома народного творчества В. М. Ковальчуком совместно с ведущими российскими специалистами в области фольклора (В. В. Гавриловым, В. М. Щуровым, В. В. Бакке, В. А. Царегородцевым и др). Преподаватели «Школы фольклора» дали обучающимся хормейстерам бесценные знания в области сбора экспедиционных материалов, их обработки,

архивирования, издания и, самое главное, исполнения со своими коллективами. По окончании обучения Владимир Михайлович получил удостоверение с присвоением квалификации «Руководитель фольклорного ансамбля». С этого момента главной целью Дудинского стало стремление воспитать новое поколение музыкантов-фольклористов, с которыми он мог бы щедро делиться накопленными знаниями и опытом. Эта идея впоследствии нашла свое воплощение в созданном ансамбле «Сибирская вечора».

Ансамбль начал свое существование как непрофессиональный коллектив, но год за годом его ряды начали пополняться студентами и выпускниками по специализации «Хоровое народное» пение института искусств. В 2005 году «Сибирская вечора» обретает свой «дом» при Государственном центре народного творчества (ГЦНТ) Красноярского края. Как вспоминает В. М. Дудинский, в момент переезда бывший директор ГЦНТ В. М. Ковальчук предложил назвать коллектив не просто фольклорным ансамблем, а ансамблем-лабораторией, который должен был заниматься исследовательской деятельностью (фольклорные экспедиции, запись песенного материала, расшифровка и исполнение на сцене). Несколько позже Владимир Михайлович решил расширить для себя смысл определения «ансамбль-лаборатория», не только предполагая сбор и исследование фольклорного материала, но и считая ансамбль местом, где молодые музыканты смогут проявить свой талант и обрести необходимый опыт для дальнейшей профессиональной деятельности. Молодой артист, погружаясь в творческую атмосферу ансамбля-лаборатории, может осознать свое место в музыкальном искусстве, отточить свое исполнительское мастерство уже в опытном и широко известном коллективе Красноярского края.

В процессе развития коллектива рос и его исполнительский уровень. В коллективе сосуществуют и «старожилы», находящиеся в ансамбле с момента основания (например, Александр Трофимов, бывший студент, а ныне старший преподаватель СГИИ имени Д. Хворостовского), и «новички» – студеты, совмещающие работу с учебой. Александр Трофимов вспоминает: «На репетициях Дудинский всегда требовал от артистов 100 %-й самоотдачи, а сам работал на все 300 %, заряжая всех исполнителей своей энергией. В спорах рождались совместные идеи, а также велась общая работа в постановках, хореографии концертных номеров» [4]. Когда коллектив получил профессиональный статус, Александр занял место хормейстера и первого помощника, советчика, друга Владимира Михайловича.

С первых дней работы «Сибирской вечоры» Дудинский определил репертуарное направление концертных программ. В основном это песни Красноярского края и Сибири, но есть в фонде ансамбля-лаборатории и фольклорные образцы из других регионов России. В репертуаре представлен весь жанровый спектр народной песни: свадебные, лирические, плясовые песни, частушки, баллады, песни молодежных увеселений. Ансамбль также исполняет бытовые танцы – кадрили, записанные в экспедициях или реконструированные по архивным материалам ГЦНТ. Не каждый профессиональный фольклорный коллектив может представить на показ зрителю фрагменты традиционных действ, как, например, «Буза». Мужская половина ансамбля в рамках сценического представления показывает хорошие навыки обращения с холодным и прикладным оружием – ножами, топорами, казачьими шашками, дубинами – в ходе исполнения частушек «под драку».

В настоящее время в составе ансамбля-лаборатории 10 человек: 5 мужчин и 5 женщин, все профессиональные музыканты, имеющие высшее или среднее специальное музыкальное образование. На базе ансамбля в 2008 году был разработан проект «Молодые

голоса – старинным песням», реализованный при поддержке гранта губернатора Красноярского края А. Хлопонина. Целью этого проекта стало сохранение локальных песенных традиций Красноярья, обеспечение преемственности поколений через комплексные фольклорные экспедиции в районы края для сбора материала, а также проведение творческих лабораторий и концертов на местном материале.

Ансамблем-лабораторией была организована экспедиция в Большеулуйский район Красноярского края. Обследованы населенные пункты Удачное, Сучково, Новоеловка, Большой Улуй, в результате чего архив ГЦНТ пополнился 40 песнями, 25 частушками, фрагментами бесед о народном календаре и свадебных обрядах, а также фотографиями наиболее знающих носителей фольклора. Большую благодарность за оказанную помощь в данной работе участники коллектива выражают Марии Илларионовне Ранцевой, которая пропела молодым собирателям более 60 песен. Процесс обучения участников ансамбля бытовому танцу одним из носителей культуры был заснят на видео. Проведены мастер-классы для работников культуры Большеулуйского района и дан концерт для его жителей. В рамках проекта по материалам фольклорной экспедиции был выпущен сборник «Соколя мой ясный», в который вошли 45 песен, и диск «Музыки-вырезухи мои» с записью 12 песен. Главное предназначение сборника и диска – пополнение репертуара фольклорных ансамблей Красноярского края, сохранение песенной традиции Сибирской земли.

В своих концертных и конкурсных программах ансамбль широко применяет традиционные музыкальные инструменты. Наряду с распространенными (гармошка, балалайка), есть и архаичные (новгородский гудок, гусли звончатые, колесная лира, калюки).

Уникальны и концертные костюмы коллектива. Это единственные в Красноярском крае копии музейных подлинников одежды Енисейской губернии рубежа XIX–XX веков, сарафанный крестьянский комплекс переселенцев и костюмы городской моды Архангельской губернии XIX – начала XX века (мастера костюмов Е. Горева, Т. Куликова).

В репертуаре коллектива большое количество казачьих песен, поскольку история Красноярского края тесно связана с казачеством. В ноябре 2010 года ансамбль стал победителем регионального этапа Всероссийского фольклорного конкурса «Казачий круг», организатором которого является народная артистка России Надежда Бабкина. Ансамбль получил приглашение в Москву для участия в заключительном концерте, состоявшемся 8 декабря 2010 года в Государственном Кремлевском дворце, где был удостоен звания Лауреата Всероссийского конкурса.

«Сибирская вечера» часто представляет город Красноярск и Сибирь на музыкальных фестивалях в других регионах России и за рубежом. В августе 2010 года ансамбль стал победителем Всероссийского отборочного конкурса для участия в программе «Открытый мир» (США). В рамках этой программы в октябре 2010 года ансамбль выехал на гастроли в США, где принял участие в Международном фольклорном фестивале в городе Ричмонд (штат Вирджиния), выступил с сольными программами в городах Балтимор (штат Мэриленд) и Нью-Йорк (штат Нью-Йорк). Главным событием этой поездки и в творческой жизни ансамбля стал сольный концерт в одном из престижных концертных залов страны – в Концертном зале Библиотеки Конгресса США в городе Вашингтон (округ Колумбия). После концерта присутствовавшие на концерте руководители программы «Открытый мир» в беседе с артистами ансамбля отметили оригинальность концертной программы, самобытность народной музыкально-певческой культуры Красноярского края, артистизм и высокий

профессиональный уровень артистов «Сибирской вечоры». За время поездки по США (6–20 октября) ансамблем было дано 12 сольных концертных программ. Помимо выступлений, ансамблем были проведены творческие встречи с учениками школ города Ричмонда (штат Виржиния), со студентами университета «Goucher» и учениками средней школы города Балтимор (штат Мэриленд). Благодаря приглашению радиокompании «WFMA» Нью-Джерси (штат Нью-Джерси) были записаны интервью с руководителем ансамбля В. М. Дудинским и выступление ансамбля в студии радиокompании.

В июле 2011 года ансамбль принял участие в ежегодном фестивале в парке Форт Росс «День культурного наследия» (27–30 июля) в Сан-Франциско (штат Калифорния, США). В ходе поездки ансамбль выступал на фестивальных площадках, а также дал концерт в Генеральном консульстве Российской Федерации в Сан-Франциско. Концертные выступления коллектива получили высокую оценку Генерального консула РФ в США и организаторов фестиваля.

В сентябре 2012 года ансамбль «Сибирская вечора» представлял Россию на Международном фестивале «Неделя культуры и искусств стран Северо-Восточной Азии» в Китайской Народной Республике.

В октябре 2015 года ансамбль «Сибирская вечора» отметил свое 15-летие на сцене краевого «Дома офицеров». Это был первый юбилейный концерт за все время существования ансамбля, на который были приглашены ведущие деятели культуры и искусства, друзья и близкие участников коллектива. В программе прозвучали песни, записанные в экспедициях по районам Красноярского края и из репертуара ансамбля «Красноярье» (рук. В. М. Логиновский), песни на стихи русских поэтов. Самым ценным отзывом после окончания юбилейного концерта В. М. Дудинский считает отзыв заслуженного деятеля искусств России Николая Алексеевича Шульпекова: «“Сибирская вечора” шагнула дальше всех предыдущих и существующих фольклорных ансамблей Красноярья».

В 2016 году ансамбль «Сибирская вечора» из 300 ансамблей и солистов по всей России был приглашен к участию во Всероссийском фестивале-конкурсе «Музыка земли» при поддержке Министерства культуры РФ, где был награжден дипломом лауреата в номинации «За самобытность». Конкурс-фестиваль проходил на сцене Концертного зала имени П. И. Чайковского Мариинского театра. На заключительном концерте был исполнен духовный стих «Михаил Архангел» и традиционный наигрыш на калюках. Концерт длился почти 4 часа, каждый номер был индивидуален и неповторим. Членами жюри были ведущие деятели культуры и искусства А. Чайковский, А. Котов, Б. Березовский (художественный руководитель фестиваля), А. Гринденко, М. Медведева.

«Сибирская вечора» – постоянный участник благотворительных акций, городских, краевых и региональных культурных мероприятий. Ансамбль ведет активную концертную деятельность в городах и районах Красноярского края, проехал с концертными программами весь край – от Республики Тыва на юге и до острова Диксон на Крайнем Севере. С 2017 года коллектив совместно с ГЦНТ, в рамках мероприятий по профилактике правонарушений и укреплению общественного порядка, организует концерты для лиц, находящихся в исправительных учреждениях Красноярского края. 27 августа 2017 года ансамбль «Сибирская вечора» был удостоен чести выступать на мероприятии, посвященном 75-летней годовщине обороны Диксона.

На Диксоне почтили память воинов-североморцев и жителей острова, оборонявших порт от немецких захватчиков в годы Великой Отечественной войны. До сих пор мало кто знает, что в Красноярском крае тоже была война. После завершения памятных мероприятий в местной школе для всех жителей Диксона состоялся праздничный концерт ансамбля. Артисты выступили с программой сибирских казачьих песен и были тепло, с благодарностью встречены северянами, покорили их своей самобытностью, ярким талантом.

Давние творческие отношения связывают ансамбль с телевизионной программой «Играй, гармонь любимая!» под руководством заслуженной артистки России А. Заволокиной. Начиная с 2005 года ансамбль принимает участие в съемках ее программы.

Главным событием 2019 года в Красноярске стала «Зимняя Универсиада – 2019», где «Сибирская вечора» находилась в гуще культурной программы этого международного проекта.

Подводя итог вышесказанному, сложно оценить бесценный вклад ансамбля-лаборатории «Сибирская вечора» в культурную жизнь не только Красноярского края, но и всей Сибири. Несмотря на высокие достижения коллектива, его насыщенная творческая жизнь только продолжает набирать обороты и открывать новые площадки для пропаганды русского народного творчества во всем мире.

Список литературы

1. Ансамбль русской песни «Сибирская вечора», г. Красноярск [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.krasfolk.ru/o-gcnt/struktura/tvorcheskie-obedineniya/sibirskaya-vechora/>. – Загл. с экрана
2. Государственный центр народного творчества Красноярского края [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.krasfolk.ru/>. – Загл. с экрана.
3. Интервью с В. М. Дудинским // Личный архив автора, 2019 год.
4. Интервью с А. В. Трофимовым // Личный архив автора, 2019 год.
5. Сизых В. Ф. «Душа России с Берегов Енисея»: Творческий портрет художественного руководителя фольклорного ансамбля «Сибирская вечора» Владимира Михайловича Дудинского // Личный архив автора.

List of references

1. Ansambl' russkoj pesni «Sibirskaya vechora», g. Krasnoyarsk [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.krasfolk.ru/o-gcnt/struktura/tvorcheskie-obedineniya/sibirskaya-vechora/>. – Zagl. s ekrana
2. Gosudarstvennyj centr narodnogo tvorchestva Krasnoyarskogo kraja [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.krasfolk.ru/>. – Zagl. s ekrana.
3. Interv'yu s V. M. Dudinskim // Lichnyj arxiv avtora, 2019 god.
4. Interv'yu s A. V. Trofimovym // Lichnyj arxiv avtora, 2019 god.
5. Sizyh V. F. «Dusha Rossii s Beregov Eniseya»: Tvorcheskij portret hudozhestvennogo rukovoditelya fol'klornogo ansamblya «Sibirskaya vechora» Vladimira Mixajlovicha Dudinskogo // Lichnyj arhiv avtora.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Антипова Виктория Юрьевна, студентка кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова» (г. Саратов, Россия). E-mail: arun-rani@yandex.ru

Афанасьева Анжела Александровна, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент (г. Кемерово, Россия). E-mail: afanaseva_anjela@mail.ru

Безменникова Светлана Николаевна, заместитель директора, преподаватель МАОУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: bezmennikova@bk.ru

Бормышева Мария Дмитриевна, магистрант кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», преподаватель теоретических дисциплин МБУ ДО «Раздолинская детская музыкальная школа» (пгт. Мотыгино, Мотыгинский район, Красноярский край, Россия). E-mail: borisova_md@mail.ru

Бояринцева Алевтина Анатольевна, кандидат искусствоведения, педагог дополнительного образования МКУДО «Дом детского творчества» Омутнинского района Кировской области (г. Омутнинск, Кировская область, Россия). E-mail: albor1980@gmail.com

Василенко Ольга Валентиновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки факультета исполнительского искусства и музыковедения Киевской муниципальной академии музыки имени Р. М. Глиера, член Всеукраинского музыкального союза и Украинско-европейского научного сообщества CUENS (Украина, г. Киев). E-mail: dozentvasylenkoolga@gmail.com

Ведмеденко Павел Евгеньевич, студент кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ravelvedmedenko@mail.ru

Ворошилова Елена Васильевна, музыкальный руководитель МБДОУ «Детский сад “Сибирячок”» (г. Абакан, Республика Хакасия, Россия). E-mail: churbakova.elenka@mail.ru

Голещикина Татьяна Леонидовна, преподаватель народно-хоровых дисциплин ОГАПОУ «Губернаторский колледж социально-культурных технологий и инноваций» (г. Томск, Томская область, Россия). E-mail: gtl1973@mail.ru

Гончарова Елена Александровна, заведующая кафедрой эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: lego0854@mail.ru

Давыдова Ольга Олеговна, студентка кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: olga19962103@mail.ru

Добжанская Оксана Эдуардовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств» (г. Якутск, Республика Саха (Якутия), Россия). E-mail: dobzhanskaya@list.ru

Долгопол Татьяна Николаевна, преподаватель фортепиано, методист МБОУДО «Детская школа искусств № 69» (г. Кемерово, Россия). E-mail: fortotdeldshi69@yandex.ru

Заборских Ольга Евгеньевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин ГОУ СПО «Новокузнецкий областной колледж искусств» (г. Новокузнецк, Кемеровская область, Россия). E-mail: veyzer@mail.ru.

Зарецкая Надежда Николаевна, преподаватель МАОУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: nadia_zar1975@mail.ru

Захарченко Валерия Сергеевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры», доцент (г. Хабаровск, Хабаровский край, Россия). E-mail: lerazaxarchenko@mail.ru

Индигирский Владимир Петрович, аспирант ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств», заведующий вокально-хоровым отделением МБУ ДО «Детская школа искусств № 2» городского округа «город Якутск» (г. Якутск, Республика Саха (Якутия), Россия). E-mail: indigirskii@mail.ru

Казак Наталья Александровна, преподаватель МБУДО «Детская музыкальная школа № 20 имени М. А. Матренина» (г. Осинники, Кемеровская область, Россия). E-mail: dmsh20@mail.ru

Камынина Вера Валериевна, преподаватель гитары МБУ ДО «Музыкальная школа № 24» (г. Междуреченск, Кемеровская область, Россия). E-mail: vera_kamynina@bk.ru

Карасева Наталья Вячеславовна, концертмейстер ГПОУ ТО «Тульский областной колледж культуры и искусства» (г. Тула, Тульская область, Россия). E-mail: natakara@bk.ru

Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» (г. Саратов, Россия). E-mail: arun-rani@yandex.ru

Коларовска-Гмыря Виктория Николаевна, доктор искусствоведения, профессор факультета музыкального искусства Университета Св. Кирилла и Мефодия в Скопье (г. Скопье, Республика Северная Македония). E-mail: vkolarovskagmirja@gmail.com

Корень Дарья Олеговна, аспирант ФГБОУ ВО «Дальневосточный государственный институт искусств» (г. Владивосток, Приморский край, Россия). E-mail: lozen1810@gmail.com

Лейтасс Эмма Вольдемаровна, преподаватель фортепиано МБОУДО «Детская школа искусств № 1» имени А. Г. Рубинштейна (г. Томск, Томская область, Россия). E-mail: emma.lejtass@mail.ru

Лыченков Павел Валентинович, старший преподаватель кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: agriamatti@yandex.ru

Мицкевич Нина Алексеевна, кандидат философских наук, заведующая кафедрой музыкально-инструментального искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент (г. Кемерово, Россия). E-mail: ketgik.kni@mail.ru

Мороз Александра Сергеевна, студентка ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» (г. Москва, Россия). E-mail: saat4@mail.ru

Мороз Татьяна Ивановна, кандидат философских наук, доцент кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru

Никитин Александр Михайлович, ассистент-стажер кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: nikitinassist18@yandex.ru

Новикова Мария Александровна, преподаватель хора, вокала, музыкально-теоретических дисциплин МАОУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: Ksu1983.83@mail.ru

Пилюгина Анна Сергеевна, студентка кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: an.piliugina@yandex.ru

Пищаева Екатерина Николаевна, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств имени Д. Хворостовского» (г. Красноярск, Красноярский край, Россия). E-mail: baulina.katerina@inbox.ru

Пригодич Елена Олеговна, старший преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: prigodich@yandex.com

Поморцева Нина Владимировна, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: musicologist@mail.ru

Рогозинникова Ирина Сергеевна, магистрант кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», преподаватель МАОУДО «Центральная детская школа искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ira7695@yandex.ru

Сизых Виктория Федоровна, артистка фольклорного ансамбля-лаборатории «Сибирская вечора» Государственного центра народного творчества Красноярского края (г. Красноярск, Красноярский край, Россия). E-mail: Vika.babanina@mail.ru

Таюкин Алексей Михайлович, профессор кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: zharonkina@mail.ru

Темникова Екатерина Вадимовна, магистрант кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: katuurochka@gmail.com

Третенков Виктор Михайлович, доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: tretenkovv@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: ketgiki.kafedramimpi@yandex.ru

Царева Виктория Владимировна, студентка кафедры хорового дирижирования ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств имени Д. Хворостовского» (г. Красноярск, Красноярский край, Россия). E-mail: tsarevavika@inbox.ru

Цуканова Ксения Александровна, заместитель директора по методической работе, преподаватель теоретических дисциплин МАОУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: Ksu1983.83@mail.ru

Шабаев Эльбрус Рамильевич, старший преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: olgabogush@bk.ru

Щур Сергей Николаевич, преподаватель гитары МАОУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: sergeyshchur@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА	5
<i>Василенко О. В.</i> Жанр концерта для оркестра в украинской музыке второй половины XX века (на примере инструментального творчества Ивана Карабица).....	5
<i>Заборских О. Е.</i> Особенности межжанрового взаимодействия в опере К. Сен-Санса «Самсон и Далила».....	17
<i>Корень Д. О.</i> Экзотическая образность в фантазии К. Сен-Санса «Африка» для фортепиано с оркестром.....	23
<i>Поморцева Н. В., Темникова Е. В.</i> Традиции полифонии строгого письма в рождественской песне «O Magnum Mysterium» Олы Гжейло.....	31
<i>Умнова И. Г.</i> Лирическая образность в сочинении В. Пипекина «Фронтные письма».....	40
<i>Добжанская О. Э.</i> Философский ракурс осмысления традиционной культуры народов Крайнего Севера в композиторском творчестве В. И. Примака (на примере вокально-симфонической поэмы «Аан Дойду»).....	47
<i>Карташова Т. В., Антипова В. Ю.</i> Панорама музыкального инструментария Южной и Юго-Восточной Азии.....	54
<i>Никитин А. М.</i> Клавишно-духовые музыкальные инструменты (гармонь, баян, аккордеон) в культуре России.....	61
<i>Индигирский В. П.</i> Становление якутской эстрады (1960–1970-е годы).....	64
<i>Пищаева Е. Н.</i> Психология лидерства в профессии дирижера.....	70
<i>Бормышева М. Д., Мицкевич Н. А.</i> Дирижерский жест как интегрированное выразительное средство музыкального искусства.....	75
<i>Мороз Т. И., Мороз А. С.</i> К вопросу пропаганды современной музыки творческими коллективами Кемеровской государственной филармонии.....	78
<i>Пилюгина А. С.</i> Обновление форм и методов деятельности филармонических сообществ для музыкального просветительства детей.....	85
<i>Бояринцева А. А.</i> Восприятие музыки: психологический процесс, социокультурный результат.....	90
<i>Коларовска-Гмыря В. Н.</i> Об исполнении и рецепции музыки македонского композитора Гоце Коларовски.....	96
Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	105
<i>Афанасьева А. А.</i> Социально-культурные и личностные особенности китайских студентов, обучающихся в вузах культуры России.....	105
<i>Третенков В. М.</i> Вопросы музыкально-образовательного процесса в обучении школьников-музыкантов.....	109

<i>Пригодич Е. О., Лыченков П. В.</i> Формирование мотивации обучения исполнительству на музыкальных инструментах в ходе реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области музыкального искусства.....	117
<i>Рогозинникова И. С., Мороз Т. И.</i> Индивидуально-дифференцированный подход в обучении на хоровом отделении детской школы искусств.....	124
<i>Гончарова Е. А., Давыдова О. О.</i> Процесс восприятия как основа творческой деятельности музыкантов-исполнителей.....	129
<i>Казак Н. А.</i> Влияние темперамента и ведущих каналов восприятия на освоение репертуара учащимися отделений эстрадного пения.....	136
<i>Карасева Н. В.</i> Работа концертмейстера над певческим словом на занятиях по эстраднему вокалу.....	140
<i>Захарченко В. С.</i> Постановка голоса как фактор вузовского образования педагога-музыканта.....	145
<i>Шабает Э. Р., Ведмеденко П. Е.</i> Актуальность совершенствования профессионального мышления дирижеров русских народных оркестров.....	150
<i>Тяюкин А. М.</i> Некоторые вопросы репетиционной работы с оркестром народных инструментов.....	155
<i>Камынина В. В.</i> Особенности звукоизвлечения на гитаре: апояндо и тирандо.....	160
<i>Щур С. Н.</i> Освоение техники тремоло в классе гитары.....	165
<i>Зарецкая Н. Н.</i> Развитие исполнительских навыков у обучающихся с задержкой речевого и психо-эмоционального развития.....	175
<i>Безменникова С. Н.</i> К проблеме формирования и развития навыков звукоизвлечения в классе аккордеона в детской школе искусств.....	177
<i>Новикова М. А., Цуканова К. А.</i> Интегрированный урок как способ повышения ценности предметов музыкально-теоретического цикла.....	180
<i>Долгопол Т. Н.</i> Методические рекомендации по преодолению сценического волнения среди учащихся детских школ искусств.....	184
<i>Ворошилова Е. В.</i> Применение игровых методов в работе с младшими школьниками в классе фортепиано.....	192
<i>Лейтасс Э. В.</i> Принципы формирования репертуара юного пианиста в ДШИ и ДМШ.....	201
<i>Голещикина Т. Л.</i> Формирование концертной программы народно-певческого коллектива на примере ансамбля народной песни «Тусок» (г. Томск).....	203
<i>Царева В. В.</i> Влияние занятий в детском фольклорном ансамбле на развитие и воспитание детей.....	208
<i>Сизых В. Ф.</i> Деятельность фольклорного ансамбля-лаборатории «Сибирская вечера»: сохранение и пропаганда традиций народной музыкальной культуры Сибири.....	212
Сведения об авторах	218

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Сборник научных статей

ВЫПУСК 7

Редакторы: *В. А. Шамарданов, О. В. Шомшина*
Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртицева*
Дизайн обложки *С. В. Половникова*
Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано в печать 16.03.2020. Формат 60x84¹/₈. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 17,9. Усл. печ. л. 25,9.
Тираж 500 экз. Заказ 26.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki