

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 8

Кемерово 2021

УДК 78
ББК 85.31
М89

Редакционная коллегия:

А. В. Шунков, доктор филологических наук, доцент (гл. редактор)

Рецензенты:

В. И. Марков, доктор культурологии, профессор,
профессор кафедры культурологии, философии и искусствоведения
Кемеровского государственного института культуры;

Н. В. Костюк, доктор педагогических наук, профессор,
член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук (г. Москва);

С. Ю. Лысенко, доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального искусства
Хабаровского государственного института культуры

Составители и научные редакторы:

И. Г. Умнова, доктор искусствоведения,
профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства
Кемеровского государственного института культуры;

Н. В. Поморцева, кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства

Перевод:

О. В. Ртищева, кандидат философских наук, доцент,
декан социально-гуманитарного факультета
Кемеровского государственного института культуры

М89 Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении :
сб. науч. ст. / Кемеров. гос. ин-т культуры; ред. кол.: А. В. Шунков (гл. ред.);
сост. и науч. ред.: И. Г. Умнова, Н. В. Поморцева, пер.: О. В. Ртищева. –
Кемерово : КемГИК, 2021. – Вып. 8. – 294 с. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8154-0277-5

ISBN 978-5-8154-0589-9

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 978-5-8154-0589-9

© Авторы статей, 2021
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный
институт культуры», 2021

ПРЕДИСЛОВИЕ

Содержание 8-го выпуска сборника научных статей «Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении» охватывает широкий спектр вопросов музыковедения, краеведения, культурологии, музыкальной педагогики и методики, а также проблемы музыкального исполнительства. Исследования авторов (ученых-музыковедов, педагогов-практиков, аспирантов, студентов и магистрантов из регионов России, ближнего и дальнего зарубежья) традиционно представлены в двух разделах: «Историко-культурные традиции и современные тенденции развития музыкального искусства» и «Актуальные проблемы музыкального образования и исполнительства». В сборнике объединяются материалы теоретиков и практиков из Китая и США, Сербии и ОАЭ, различных регионов России.

В первом разделе изучаются и описываются художественные и культурные феномены, проявившиеся в разные периоды истории. Значительное место в разделе занимают работы регионально-этнического, этнографического и краеведческого характера. Это исследование систем музыкального искусства Южной и Юго-Восточной Азии В. Ю. Антиповой и Т. В. Карташовой (Дубай, Саратов); анализ классификации музыкального фольклора долган – коренного малочисленного народа Арктики – в свете исторической типологии Ю. И. Шейкина О. Э. Добжанской (Якутск). Характеристике песенных традиций Западной и Восточной Сибири посвящены статьи Т. С. Стенюшкиной и М. Ю. Елецкой, Т. А. Котляровой и В. А. Черкасовой, М. Г. Котлярова и Р. В. Усольцева, А. С. Гулая и А. В. Василенко (все Кемерово). Внимание к национальным инструментам привлечено И. В. Соловьевой и А. В. Соловьевым, Ж. А. Хачян и Н. Н. Вингертер (все Кемерово). Е. М. Бородина (Кемерово) описывает исполнительские традиции в творчестве фольклорного ансамбля «Реченька» деревни Курск-Смоленка Чебулинского муниципального района Кемеровской области. И. Г. Умнова (Кемерово) впервые знакомит с образно-жанровыми сферами в песнях композиторов Кузбасса для детей.

В центре внимания ряда авторов оказались стилистические особенности творчества современных композиторов. Так, традиции в фортепианной музыке китайских композиторов проанализированы Д. А. Ивачевой; проявление полистилистики в органнх сочинениях Макса Регера привлекли внимание Т. В. Бормышева и Н. А. Князеву. Подробно исследованы образцы полистилистики в отечественной музыке второй половины XX века на примере сочинений Р. К. Щедрина «В подражание Альбенису» и «Озорные частушки» М. С. Кирпичниковым (все Кемерово). Особенности «Бразильской Бахианы № 3» Эйлора Вилла-Лобоса как примера синтеза баховской эстетики и бразильской музыкальной культуры определены А. И. Горбуновым (Саратов).

Наконец, в центре внимания авторов еще одной группы статей оказались вопросы исполнительства. Рассмотрению режиссёрского прочтения оперы и исполнительских трактовок главных образов в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского на сцене Большого театра посвящен материал С. В. Кочетова (Москва). О музыкальных и духовных странствиях американской певицы Джони Митчелл, прошедшей долгий творческий путь, повествует Ирина Окнер (Irina Okner, Нью-Йорк). В. И. Горбунова и Н. В. Поморцева исторически обзорно

представили музыкальное искусство уличного музицирования в зарубежных странах, уделив внимание и его современному состоянию. Особенности слияния европейской музыкальной традиции и джазового музицирования в практике исполнителей середины XX века проанализированы О. Н. Харсенюк и В. В. Боян (все Кемерово).

Во втором разделе объединен опыт музыкантов-практиков, владеющих современными методиками в области исполнительства и педагогики. Важные исторические вехи в становлении и развитии высшей школы классической гитары в Алтайском крае получают характеристику в статье Н. В. Нойкиной (Барнаул). Статьи кемеровских исполнителей-инструменталистов освещают вопросы интерпретации и владения современными технологиями, а также репертуара. Н. А. Мицкевич и В. О. Доронина акцентируют внимание на важности исполнительского анализа музыкального произведения для создания его оригинальной интерпретации. Е. А. Гончарова и Ж. В. Московченко указывают на исполнительский анализ как форму самостоятельной работы в классе фортепиано. Своеобразие трактовки Концерта для скрипки с оркестром Э. Элгара характеризует Е. А. Топорова; А. В. Старикова доказывает необходимость изучения пианистами самобытной формы в романтических сонатах Ф. Шуберта. Некоторые особенности исполнения на баяне музыкальной орнаментики музыки барокко рассмотрены А. М. Таюкиным; современные технологии в исполнительстве на духовых инструментах семейства саксофонов описаны А. А. Шешуковым. Опытом музыкально-просветительской деятельности фортепианного дуэта в социальных сетях делятся К. В. Сафронов и В. Н. Сафронова, представляя различные способы взаимодействия с виртуальной аудиторией. Исполнительский репертуар и использование современных технологий в работе над ним оказываются в центре внимания В. М. Третенкова, П. В. Лыченкова, А. Н. Чебурашкина (все Кемерово).

Большой круг авторов объединяет дирижерская профессия, значимыми для них оказываются проблемы предрепетиционной работы в хоровых и инструментальных коллективах (С. Костич (Ниш), Э. Р. Шабает (Кемерово)); особенности в решении задач певческого воспитания в народно-хоровом коллективе (Т. С. Стенюшкина); принципы формирования репертуара народно-певческого коллектива (Т. А. Котлярова, К. В. Амбражевич). Изучать и воплощать стилевые особенности разных певческих традиций России, в том числе уральской, на дисциплинах «Хоровой класс» и «Ансамблевое пение» рекомендует студентам творческих вузов О. И. Потешкина. Необходимость и эффективность принципа наглядности и ассоциативного метода в процессе обучения студентов дирижированию на начальных этапах доказывает А. А. Афанасьева. Практическую ценность учебной дисциплины «Дирижирование» в музыкальном воспитании хормейстера подчеркивает Т. З. Демина. Созвучна данной статье и работа Т. В. Барабаш, посвященная актуализации исполнительских навыков студентов-хормейстеров на начальном этапе обучения в высшем учебном заведении (все Кемерово). Необычный ракурс в анализе дирижерской профессии усматривает Се Сяоцао (Санкт-Петербург), определяя мимику компонентом дирижерского аппарата и хоровой коммуникации.

Различные задачи обучения эстраднему пению и искусству джазового исполнительства решаются И. В. Азьмуковой, К. А. Цукановой (Кемерово), Н. А. Казак (Осинники).

Педагогический опыт преподавателей эстрадно-джазового отделения духовного учебно-музыкального центра «Давир» обобщается О. И. Ивановой (Норильск).

Другую группу авторов объединяет внимание к проблемам обучения детей музыке. Об актуальности развивающих, воспитательных и коррекционных ресурсов начального музыкального образования рассуждает А. А. Бояринцева (Омутнинск). Вопросы работы в формате дистанционного обучения с учащимися с задержкой речевого и психоэмоционального развития освещает Н. Н. Зарецкая. Значимость хорового пения для развития музыкальной одаренности учащегося в детской музыкальной школе обосновывает А. П. Шалкевич. В статье Т. С. Стенюшкиной и Д. А. Небольсиной традиционная музыкальная культура рассматривается как благоприятная среда для духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения. Влияние качества музыкальных инструментов на развитие исполнительских навыков юных музыкантов ДШИ анализирует А. В. Карелина. В условиях вынужденного перехода на дистанционный режим реализации образовательных программ в области музыкального искусства С. Н. Безменниковой выявлены отрицательные и положительные стороны применения электронного обучения и дистанционных образовательных технологий и предложены пути решения возникших педагогических проблем (все Кемерово).

В содержании статей ряда компетентных педагогов анализируются различные аспекты музыкального образования в высших учебных заведениях. О пластической выразительности как важной составляющей профессиональной культуры преподавателя музыкально-теоретических дисциплин размышляет Т. И. Мороз (Кемерово). Авторский курс «Музыкальная культура Дальнего Востока», основанный на материалах исследования композиторского фольклоризма, представляет Т. В. Лескова (Хабаровск). Опытом сетевого взаимодействия факультета музыкального искусства КемГИК в процессе профессиональной подготовки специалиста сферы культуры и искусства делится А. О. Гольская (Кемерово). Анализу инновационных процессов вузовского музыкального образования, связанных с интерактивной деятельностью педагога и обучающихся, посвящена работа В. С. Захарченко (Хабаровск), определяющей сущность понятия «интерактивность» и рассматривающей основные формы работы, направленные на формирование активного, научного, творческого мышления обучающихся.

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

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР ДОЛГАН В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ Ю. И. ШЕЙКИНА

О. Э. Добжанская

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

В статье в свете исторической типологии Ю. И. Шейкина рассмотрена классификация музыкального фольклора долган – коренного малочисленного народа Арктики. Автором выявлены следующие типы: архаический фольклор (звукоподражания, колыбельные), традиционный (песни разных жанров), профессиональный (шаманство, эпос), инновационный (частушки, песни самодельных авторов).

Ключевые слова: коренные малочисленные народы, народы Севера, долганы, музыкальный фольклор, архаический фольклор, традиционный фольклор, профессиональный фольклор, инновационный фольклор.

DOLGAN MUSICAL FOLKLORE IN THE LIGHT OF THE HISTORICAL TYPOLOGY OF YU. I. SHEIKIN

O. E. Dobzhanskaya

Arctic State Institute of Culture and Arts, Yakutsk

In the article, in the light of the historical typology of Yu. I. Sheikin, the classification of musical folklore of the Dolgans, an indigenous small – numbered people of the Arctic, is considered. The author identifies the following types: archaic folklore (onomatopoeia, lullabies), traditional (songs of different genres), professional (shamanism, epic), innovative (ditties, songs of amateur authors).

Keywords: indigenous peoples, peoples of the North, Dolgans, musical folklore, archaic folklore, traditional folklore, professional folklore, innovative folklore.

Одна из характерных черт современной отечественной культурной жизни – пристальное внимание к культурному наследию народов, населяющих Россию. Многообразие музыкальных культур народов Арктики, участвующих в формировании уникального облика нашей страны, к сожалению, пока изучено недостаточно. В частности, музыкально-фольклорные традиции народов Арктики в основном рассмотрены только на уровне фактологии (собраны и описаны коллекции материалов), но не подвергнуты концептуальному научному рассмотрению и анализу, не произведено их сравнительное типологическое изучение. В данной статье делается попытка восполнить данный пробел, рассмотрев музыкальный фольклор долган как часть музыкальной культуры народов Сибири и Арктики, проследив на конкретном музыкальном материале действие выявленных типологических закономерностей.

Музыкальный фольклор долган – коренного малочисленного народа Севера – стал предметом изучения этномузыкознания сравнительно недавно. В 1980–1990-е годы были проведены полевые исследования и появились работы Г. Г. Алексеевой, В. С. Никифоровой, Ю. И. Шейкина. Важную роль в изучении музыкальной культуры долган играют труды этнографа и фольклориста А. А. Попова, содержащие описания практики бытования фольклорных произведений в традиционной культуре народа в 1930-е годы. И хотя публикации А. А. Попова не содержат нотных материалов, их значение невозможно переоценить [5]. Важны и появившиеся в последние годы региональные издания [4; 10], в которых публикуются новые полевые материалы.

Регионально-историческая типология, сформулированная исследователем музыкального фольклора народов Северной Азии Ю. И. Шейкиным в фундаментальном научном труде «История музыкальной культуры народов Сибири», объясняет процессы развития музыкально-фольклорных культур через последовательную смену норм фольклорного мышления: архаичных, традиционных, профессиональных, инновационных [12, с. 4–12]. Данная типология, выведенная на основании сравнительных исследований богатого экспедиционного материала, не только приложима к фольклору долган, но объясняет его сущностные особенности. Согласно данной типологии, музыкальный фольклор долган можно разделить на соответствующие пласты (архаичный, традиционный, профессиональный, инновационный), которые различаются музыкально-стилевыми нормами интонирования, формированием определенных жанров, использованием фоноинструментов и звуковых орудий, присущих данному пласту. Последовательно охарактеризуем каждый пласт музыкального фольклора через принадлежащие ему жанры и феномены музыкальной культуры.

Архаичные нормы музыкального фольклора «...отличаются принципиальной подвижностью и размытостью границ между “жанрами” <...>. Фольклорную деятельность в архаике даже трудно назвать жанровой. Перед нами, скорее всего, жанровые образования, возникающие в системе фольклорной практики, зачастую зависимые от личных исполнительских склонностей каждого носителя культуры» [12, с. 4]. И далее: «Архаические песни – это не “песни” в собственном смысле этого слова, а своего рода эмоциональные проявления индивидуальных голосов людей, духов, птиц, животных и т. п., которые образуют пространство невербального интонационно-акустического родства» [12, с. 7]. Исследователь отмечает первичную роль тембра в образовании мелодики: «Напевы исполняются на синсемантические слова и фразы, которые правильнее было бы назвать тембровыми текстами (фонетическими комплексами, слогами и целыми словами)» [12, с. 6]. В первую очередь, к архаичным нормам музыкального фольклора долган относится пласт развитых звуко-подражаний и ономотопей (имитаций голосов животных в охотничьей, культурно-хозяйственной и художественной практике), а также песенные импровизации. Остановимся на последних.

А. А. Попов считал, что «...большим распространением пользуются так называемые “простые песни”, песни без слов, состоящие из одних мотивов. Простые песни распеваются всеми от мала до велика, без различия пола» [8, с. 50]. И далее он проницательно отмечал, что «...здесь, очевидно, мы имеем дело не с песней как таковой, а с музыкой, с музыкальным творчеством» [8, с. 50]. В музыкальном фольклоре долган песни называются термином *ырыа* (долганск. «песня»). Дело в том, что *ырыа* является скорее напевом, основой для музыкально-поэтической импровизации, выражающей те или иные чувства человека. Это может быть песня-однодневка, которая на следующий день будет забыта и заменена новой импровизацией.

Наибольшее распространение в фольклоре долган получили нормы традиционного фольклора. Традиционная песня как «мелодическая практика всей семьи, этнической группы, рода» обладает следующими особенностями: стационарным текстом и принципами его формирования. «Именно в традиции песенная практика приобретает стиховую структуру текста. В традиционном фольклоре возникают явления, которые обладают устойчивыми жанровыми признаками и соответственно обретают стабильный национальный термин» [12, с. 7]. В. С. Никифорова отмечает, что «из всех жанров фольклора именно песни сохранились в наиболее полном виде и бытуют на всей территории расселения долган» [7, с. 8]. Остановимся на основных жанрах традиционного фольклора долган.

Биһик ырыата (долганск. «колыбельная песня») представляет собой баюканье ребенка на слова «бээли-бээли» (аналог русского «люли-люли»). Баюканье ребенка называется также *бээйдээһин*. *Биһик ырыата* просты по мелодике (мелодическая линия состоит из секундовых и терцовых ходов), узкообъемны (в диапазоне терции-кварты), имеют регулярную ритмическую организацию, имитирующую покачивание колыбели. Текст колыбельной песни не имеет специального содержания, это набор успокаивающих ребенка слов и звуков *бөлүү-бөлүү, бөлүккүү-бөлүккүү, утуй-утуй, баай-баай, ытаама-ытаама* (люли-люли, спи-спи, бай-бай, не плачь – не плачь) и т.д. Важным тембровым признаком колыбельных песен является лабиолингвальное звукоизвлечение (быстрые горизонтальные движения языка между губами на фоне гласных звуков «о» или «у»), это интонирование используется, чтобы привлечь внимание младенца и успокоить его. Этот тип интонирования зафиксирован нами от Е. Т. Уксуниковой (из п. Новорыбное), подобное интонирование отмечено также в нганасанских колыбельных песнях.

Внутри песенной традиции различаются *туойсуу ырыата* – песни-обращения юношей и девушек друг к другу, использовавшиеся в традиционной среде как форма общения. Носители традиции эти песни именуют *уол ырыата* «песня парня», *кыыс ырыата* «песня девушки». А. А. Попов пишет: «Носят эти песни хвалебный или задорно-насмешливый характер. Они не длинные, всего лишь 4–5 куплетов... после исполнения они сейчас же забываются и судьбою их никто уже больше не интересуется. Большинство этих песен, несмотря на то, что импровизируются девушками, бывают чрезвычайно вольного содержания, что совершенно не считается неприличным. Язык их отличается особенной искренностью и задумчивостью и часто достигает высокой поэтичности» [8, с. 48].

Некоторые *туойсуу ырыата* опубликованы, приведем пример *Уол ырыата* («Песни юноши»), исполненной Чуприным Иннокентием Акимовичем из поселка Кресты Хатангского района:

*Өрүс котум эбэкээммэр
эрдэкинэ. Үс өстэк котум
эбэкээммэр. Өрбөлөрдөк
дэбиттэригэр: көрө кэлбитим
Бай Бальдыа маанылага.
Татьян эмээксин далбарайа
көкэл Күөтчүт дишлэригэл
көрө кэлбитим. Ыыма
догоруум Һырдатар таһа.*

*Я был на Ёрюс, любимой реке,
на реке с тремя омутами.
Кому не лень, говорят,
что увидать приехал
Богатого Бальди девицу,
бабушки Татьяны дочку.
Имя девицы Кочут, говорят,
краса как у светлого камня [10, с. 21–22].*

Иногда наиболее удачные *туойсуу ырыата* запоминались их адресатами или очевидцами первого исполнения и затем становились фактом фольклора – их исполнение выполняло роль воспоминания о событиях молодости. «Пожилые люди перед исполнением этих песен поясняют: “Я спою песню моей матери (бабушки), исполненную ее женихом”» [3, с. 43]. Описанное явление – «сохранение в культуре артефактов как эталонных образцов» – свидетельствует о распространении реликтовых норм фольклора как особого вида традиционной практики в фольклоре долган [12, с. 8].

Жанр *олобум туһунан ырыа* («песня про мою жизнь») – это личная песня человека. «У долган существует два способа рассказа о своей жизни – речитативом и пением... Часто в личных песнях речевое интонирование сочетается и чередуется с пением» [3, с. 42]. Содержание личных песен всегда индивидуально, эмоциональная окрашенность зависит от настроения поющего. К. И. Лабанаускас пишет, что «эти песни отличаются повествовательным характером текста и протяженностью звучания», в них человек «задумывается о прошлой жизни, о радостях и горестях, сожалеет, что не вернуть то, что потеряно» [10, с. 8].

Ярким примером личной песни является *Ытан ыллабыт ырыа* («Песня-плач за шитьем») в исполнении Маланьи Афанасьевны Бетту из поселка Хета, протяженный музыкальный текст которого содержит различные по содержанию эпизоды. В начале певица повествует о счастливых днях молодости, когда мать вышивала для молодой девушки праздничный наряд: «...в наряде таком мы танцевали. На быстрых оленях выезжали, бывало, да так, чтоб на хэйро не опоздать». Затем переходит к сожалениям о прошлом и горьким сетованиям на настоящее: «Сожалею о прошлом, подруга моя Акулина. Почему-то я плачу. Сейчас остались и живем без единого оленя. Нет у нас ничего». Потом вспоминает о трудовой жизни: «...ни свет, ни заря, бывало, выходили мы на работу», жалеет умерших родителей и людей, которых не стало, заключая песню суждением о том, что «надо ведь помнить то время, надо помнить прожитую жизнь». Развернутая сюжетная композиция этой песни-плача содержит и светлую мечту о будущем: «В Христов день приоденусь, подруга, пойдем танцевать. В станке у старого Уранника танцы будут, как всегда. <...> Поедем, вдвоем сядем на нарты, запряжем трех оленей и поедем». Характерными являются риторические обращения к подруге Акулине, неоднократно повторяющиеся на протяжении песни («*Һөп дуу, һөбө дуу, Өкүү догоо?*» – «Скажи, так или не так, подруга Акулина?»). Данные реплики показывают, что личная песня – это рассказ о жизни для определенного слушателя [10, с. 61–65].

Разновидностью личных песен, появившейся во второй половине XX века, являются *итирик ырыата* («хмельные песни»). «В этих песнях предельно откровенно выражаются чувства людей, радость, печаль, или просто воспевается веселое настроение. В ряде песен поется о неудаче, постигшей человека в его жизни» [10, с. 8]. *Итирик ырыата* исполняют как женщины, так и мужчины.

Певческие состязания породили жанр *тыын былдьаһыыта*, или *бэтиэхтээһин* («пение на одном дыхании»), который имел явно выраженный соревновательный характер: исполнители состязались на продолжительность пения на одном дыхании. «Пение на одном дыхании» заключается в том, что несколько исполнителей одновременно начинают петь одну и ту же мелодию и поют, не переводя дыхания, так долго, как могут тянуть мелодию. Выигрывает тот, кто дольше поет на одном дыхании. Соревнование имеет шуточный характер, поэтому проигравшие добродушно смеются над своим поражением. Существует несколько традиционных мелодий, которые обычно используются для *тыын*

былдьаһыта: «Дони» (короткий и длинный вариант мелодии), «Короткий звук колокола», «Длинный звук колокола» и другие. Подобное соревнование может проводиться и без пения, в речевом интонировании (тогда на одном дыхании соперники считают предметы).

К традиционным жанрам относится и круговые песни-пляски:

- *һэйро* (танец, который начинается с медленного покачивания и затем исполняется с постепенным ускорением темпа и динамическим нарастанием, сопровождается пением в виде запева и хоровой вторы на единственное слово «*һэйро*»),

- *оһуокай* (общеплеменное танцевально-песенное действие с запевом и хоровой второй, с развитым импровизационным текстом, отличается от аналогичного жанра саха более медленным движением),

- *уңкуу* (быстрые танцы в кругу, обычно завершавшие танцевальную сюиту). Эти пляски исполнялись вокруг шеста *куурэй* и приурочивались к общеплеменному празднеству окончания полярной ночи или свадебному торжеству [11, с. 85].

Таким образом, к традиционным фольклорным нормам относится широкий спектр жанров народной музыки долган: личные, любовные, колыбельные песни, певческие состязания, песни-танцы.

Перейдем к профессиональному фольклору, к которому относится, прежде всего, творческая деятельность сказителей и шаманов. Ю. И. Шейкин выделяет 7 признаков, выступающих условиями формирования устного профессионализма: 1) «мастерство исполнительской практики, возникающее в результате сосредоточенности исполнителя на определенной жанровой сфере»; 2) терминологическое самоопределение (песенник, сказочник, шаман); 3) мифология самоопределения («сюжеты о приобретении шаманского, инструментального или певческого дара свыше»); 4) социология самоопределения («система общественных отношений вокруг профессионала устной традиции»); 5) «публичность и тайна в поведении профессионала устной традиции»; 6) «школа и система фольклорной практики в освоении фольклорных технологий»; 7) специальный костюм и «монополия на использование определенного фоноинструмента» [12, с. 10].

О существовании профессиональных певцов-целителей, дар которых имел сверхъестественное происхождение, писал А. А. Попов. Он назвал их «песенниками» и отнес к третьей категории певцов, поющих для исцеления больных. «Песенники» получают свой дар от злых духов – «дочерей облаков», среди которых находится и русская женщина Оспа. «В годы, изобилующие болезнями, песенничество принимает массовый характер. При этом песенники – мужчины и женщины – одеваются в нарядное платье и разъезжают по чумам, распевая песни от имени вселившихся в них духов и предсказывая будущую судьбу хозяев. Когда они заходят в чум, хозяева ставят им угощение. Но песенники до него не дотрагиваются, так как пищу ставят не для них, а для *абаасы*, которые находятся внутри их и невидимо едят поставленное» [8, с. 49]. А. А. Попов считает, что песенники представляют собой примитивную стадию шаманизма [8, с. 49].

В музыкальный спектр шаманского ритуала, который исполнялся мужчиной-шаманом (*ойуун*) или женщиной-шаманкой (*удаган*), входили песнопения, звукоподражания, речитации, возгласы, игра на бубне, звучание подвесок-погремушек. Долганские шаманы различались по специфическим приемам работы и выбору средств коммуникации с духами: *ырыаһыт* – «певец-врачеватель», не имевший костюма с погремушками и бубна, *муслин ойуун* – «шаман, камлающий к духам Нижнего мира», *уостуган ойуун* – «шаман, имеющий удила» (то есть обладающий комплектом ритуальных атрибутов и фоноинстру-

ментов). Этническая терминология фиксирует типы камланий: краткое обращение к духам *алгыс*, камлание в полном облачении *кыырыы*, «безумное» распевание *мэнэрик*.

Важнейшее место в музыкальном фольклоре занимают *ырыалаах олонго* (долганск. «сказка с напевом») – эпические сказания с песенными разделами, характеризующими отдельных персонажей (главного героя, вестника, коня, невесту главного героя, богатыря Нижнего мира и др.). В рамках единой ладовой системы напевов сказания формируются несколько мелодий-лейтмотивов, которые закрепляются за группой героев, объединенных по племенной принадлежности или функции в сюжете. Различия в музыкальной характеристике героев связаны с тональным уровнем пения, ритмической формульностью и орнаментально-тембровой звукоподачей [7]. Эпические тексты с напевами опубликованы в академическом издании «Фольклор долган» [9], региональные публикации, к сожалению, музыкальных текстов не содержат [4].

Современный (инновационный) фольклор – это «народная музыка, которая акустически и жанрово ориентирована на интонационное наследие композиторской культуры. У народов Сибири инновационный фольклор связан с появлением авторских песен и музыкальных произведений, основанных на подражании композиторским сочинениям» [12, с. 11–12]. Важным этапом в формировании инновационного фольклора является поэтическое и песенное творчество первой долганской поэтессы Евдокии Егоровны (Огдо) Аксёновой (1936–1995). Яркие поэтические и музыкальные образы, созданные Огдо Аксёновой, сразу начинали свое бытование в устном народном творчестве (как песни, частушки), во многом благодаря тому, что она сама была культработником. Сочинения Огдо выходили при жизни поэтессы небольшими сборниками, а затем были собраны в более крупных изданиях [1; 2].

Заемствованием из русского народного творчества, закрепившимся в культуре, стала частушка. «Частушка – шуточная песня в форме вопроса и ответа, свидетельствующая об общности песенной культуры долган с русским фольклором» [3, с. 45]. Особой популярностью пользуются частушки «*Арадуой*», сочиненные долганской поэтессой Огдо Аксёновой. Строки припева в них организованы путем двукратного повтора слова (*Бэсэлээ, бэсэлээ! Үчүгэй, үчүгэй!*), что дает возможность сохранить в пении традиционную для частушки вопросо-ответную структуру (солист-хор). Частушка – это единственный песенный жанр долганского фольклора, который допускает ансамблевую форму исполнения.

*Үчүгэй үлэлээк колкуостаагы,
Ыраак хиргэн костөр көрдүк
Майаакка колуубут.
Припев: Бэсэлээ, бэсэлээ!
Олокпут туксар.
Үчүгэй, үчүгэй
Үдэбит туксар.*

*Все, кто трудится отлично
Возле Хатанги-реки,
Нам видны в таймырской тундре,
Словно в море маяки.
Весело, весело,
Весело мы живем.
Хорошо, хорошо
Работа спорится.* [2, с. 248–249].

Яркое музыкальное творчество самодеятельных композиторов-мелодистов Матвея Чарду, Владимира Чарду, Аксины Рудинской [6] пользуется большой любовью на Таймыре, их песни звучат в репертуаре современных фольклорных ансамблей – Хора долганской песни «*Арадуой*», ансамблей «*Алгыс*» и «*Сулускан*» из г. Дудинки, «*Доргон*» («*Эхо*») и «*Дьуорэн*» («*Отзвуки*») из п. Хатанга и др.

В целом, понимание развития музыкального фольклора долган как сложного эволюционирующего явления помогает исследователю с равным вниманием изучать как древние, так и современные явления музыкальной культуры, находя им место и объяснение в общем музыкально-историческом процессе.

Список литературы

1. Аксенова О. Песни долган / сост. и муз. ред. Л. Масленников; пер. с долг. В. Кравец; худож. В. Мешков. – Красноярск: Краснояр. краев. Дом нар. тв-ва, 1975. – 24 с.
2. Аксенова О. Песни // The Collected works Ogdo Aksenova / ed. A. Barbolina, S. Fujishiro. – Tokyo: University of Tokyo; Department of Linguistics, 2001. – P. 203–254.
3. Алексеева Г. Г. Музыкальный фольклор долган // Фольклор долган / сост. П. Е. Ефремов. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2000. – С. 29–46.
4. Героический эпос долган – олонхо / Таймырский дом народного творчества; сост. Л. Д. Бетту. – Красноярск, 2008. – 119 с.
5. Добжанская О. Э. А. А. Попов – первый исследователь певческих традиций и музыкального фольклора долган // Культура. Наука. Производство: Научно-практический журнал. – Норильск, 2019. – № 3. – С. 5–10.
6. Добжанская О. Э. Песни прерванного кочевья (о долганской поэтессе А. Рудинской); Заиграй, мой барган (о долганском поэте М. Чарду) // Долганская литература: Материалы и исследования / сост. В. Огрызко. – М.: Литературная Россия, 2009. – С. 229–233.
7. Никифорова В. С. Музыка долганских эпических сказаний // Сибирские чтения. – СПб., 1992. – С. 79–81.
8. Попов А. А. Долганский фольклор // Попов А. А. Долганы. Собрание трудов по этнографии / сост. А. А. Барболина. – СПб.: Дрофа, 2003. – Т. II. – С. 38–227.
9. Фольклор долган / сост. П. Е. Ефремов. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2000. – 448 с.
10. Фольклор народов Таймыра (Долганские песни) / сост. К. И. Лабанаускас. – Дудинка, 1993. – Вып. 4. – 90 с.
11. Шейкин Ю. И. Долганы // Музыкальная культура народов Северной Азии. – Якутск: РДНТ, 1996. – С. 84–86.
12. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. – М.: Вост. литература, 2002. – 718 с.

List of references

1. Aksenova O. Pesni dolgan / sost. i muz. red. L. Maslennikov; per. s dolg. V. Kravec; hudozh. V. Meshkov. – Krasnoyarsk: Krasnoyar. kraev. Dom nar. tv-va, 1975. – 24 s.
2. Aksenova O. Pesni // The Collected works Ogdo Aksenova / ed. A. Barbolina, S. Fujishiro. – Tokyo: University of Tokyo; Department of Linguistics, 2001. – P. 203–254.
3. Alekseeva G. G. Muzykal'nyj fol'klor dolgan // Fol'klor dolgan / sost. P. E. Efremov. – Novosibirsk: Izd-vo In-ta arheologii i etnografii SO RAN, 2000. – S. 29–46.
4. Geroicheskiy epos dolgan – olonho / Tajmyrskij dom narodnogo tvorchestva; sost. L. D. Bettu. – Krasnoyarsk, 2008. – 119 s.
5. Dobzhanskaya O. E. A. A. Popov – pervyj issledovatel' pevcheskih tradicij i muzykal'nogo fol'klora dolgan // Kul'tura. Nauka. Proizvodstvo: Nauchno-prakticheskij zhurnal. – Noril'sk, 2019. – № 3. – S. 5–10.

6. Dobzhanskaya O. E. Pesni prervannogo kochev'ya (o dolganskoj poetesse A. rudinskoj); Zaigraj, moj bargan (o dolganskom poete M. Chardu) // Dolganskaya literatura: Materialy i issledovaniya / sost. V. Ogryzko. – M.: Literaturnaya Rossiya, 2009. – S. 229–233.
7. Nikiforova V. S. Muzyka dolganskih epicheskikh skazaniy // Sibirskie chteniya. – SPb., 1992. – S. 79–81.
8. Popov A. A. Dolganskij fol'klor // Popov A. A. Dolgany. Sobranie trudov po etnografii / sost. A. A. Barbolina. – SPb.: Drofa, 2003. – T. II. – S. 38–227.
9. Fol'klor dolgan / sost. P. E. Efremov. – Novosibirsk: Izd-vo In-ta arheologii i etnografii SO RAN, 2000. – 448 s.
10. Fol'klor narodov Tajmyra (Dolganskije pesni) / sost. K. I. Labanauskas. – Dudinka, 1993. – Vyp. 4. – 90 s.
11. Shejkin Yu. I. Dolgany // Muzykal'naya kul'tura narodov Severnoj Azii. – Yakutsk: RDNT, 1996. – S. 84–86.
12. Shejkin Yu. I. Istorija muzykal'noj kul'tury narodov Sibiri: Sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie. – M.: Vost. literatura, 2002. – 718 s.

О КОНЦЕПТУАЛЬНОМ СХОДСТВЕ СИСТЕМ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЮЖНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

В. Ю. Антипова

Melodica Music and Dance Institute, Дубай (ОАЭ);

Т. В. Карташова

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

В статье прослеживаются основополагающие характеристики Южной и Юго-Восточной Азии на примере музыкальной культуры Индии и Индонезии с акцентом на выявлении межкультурных контактов внутри азиатских регионов.

Ключевые слова: Юго-Восточная Азия, Южная Азия, Индонезия, Индия, звук, ансамблевое музицирование.

ON THE CONCEPTUAL SIMILARITY OF THE MUSICAL ART SYSTEMS OF SOUTH AND SOUTH-EAST ASIA

V. Yu. Antipova

Melodica Music and Dance Institute, Dubai (UAE);

T. V. Kartashova

Saratov Sobinov State Conservatory, Saratov

The article traces the fundamental characteristics of South and South-East Asia on the example of the musical culture of India and Indonesia, with an emphasis on identifying intercultural contacts within Asian regions.

Keywords: Southeast Asia, South Asia, Indonesia, India, sound, ensemble music making.

Многочисленные цивилизации, населяющие различные регионы земного шара, издревле культивировали особые представления о музыке, изучали её влияние на психоэмо-

циональное состояние человека, разрабатывали представления о месте звучащей материи в системе мироздания. Современный мир объединяет большое число территорий: континентов, регионов и т.д. В научной литературе континенты подразделяются на субрегионы согласно их местоположению на карте мира, наличию определённых ареалов, схожих по этническому и лингвистическому составу населения, его религиозным и космогоническим представлениям, социальной иерархии и укладу жизни. При этом культуры некоторых стран могут являться эмблематичными и рассматриваться в качестве показательных и аккумулирующих специфические черты южноазиатского и юго-восточного регионов. Особый интерес вызывает сравнение музыкальных культур Южной и Юго-Восточной Азии, так как их характеристика позволяет выявить схожие установки в искусстве этих двух макрорегионов. Южная и Юго-Восточная Азия представляют собой необычайно обширные по своим масштабам регионы, включающие в себя многочисленные цивилизации, которые отличаются как по этническому составу, менталитету, так и многоцветьем музыкальных традиций. В силу ряда геополитических причин (таких, как разорительные войны или тяжелейшие экономические кризисы, изменение культурных ориентиров под влиянием колониализма) некоторые страны в составе Южной и Юго-Восточной Азии практически утратили свои древние традиции звукотворчества. В то же время на территории ряда государств (к примеру, Индии, Индонезии и Таиланда) исконные типы музицирования бережно сохраняются и процветают.

Основополагающие признаки музыкального искусства Юго-Восточной Азии будут рассмотрены на примере Индонезии, в отношении Южной Азии своеобразной обобщающей координатой станет Индия. Обратимся к важнейшим составляющим, которые репрезентируют уникальный звукообраз данных цивилизаций, с выявлением черт общности и различия. К числу ключевых характеристик музыкальной культуры индийской и индонезийской цивилизаций следует отнести плюрализм музыкальных традиций, примат групповых форм звукотворчества, а также широкое распространение ансамблевого инструментального музицирования. Особо подчеркнём то, что в Южной и Юго-Восточной Азии музыкальное искусство находится в теснейшей связи с религиозно-философскими верованиями, само же исполнительство воспринимается как инструмент взаимодействия с Универсумом. Поэтому оба региона, во-первых, объединяет феномен сакрализации звука. В понимании данных цивилизаций он самодостаточен, семантически наполнен, заключает в себе многомерную смысловую информацию. Звук осознаётся не как элемент построения музыкальной композиции, но выступает в качестве материи, которая не только служит истоком материального мира, но способна гармонизовать все элементы Универсума.

В индийской цивилизации на самых ранних этапах становления общецивилизационных параметров были разработаны космогонические представления о звуке как о метафизической и символической первооснове Вселенной. Само понятие «звук» включает в себе многомерную смысловую информацию и воспринимается как явление, лежащее в основе Мироздания и формирующее модель мира. Представления о звуке, разработанные в индийской культуре, своё яркое смысловое воплощение получили в концепции нада: «на» – трактовалось как универсальное дыхание (прана) и «да» – животворящий огонь, поскольку материальный мир, исходя из санскритских трактатов, воспринимался как звучащее целое, «имел звуковую природу и своим происхождением был связан со звуком» [5, с. 75]. Данная категория может интерпретироваться не как звук, а как особая вибрация, энергия, возни-

кающая на тончайшем уровне и материализующаяся в звукообраз. В культурно-смысловой системе координат классической музыки Индии звук понимается как онтологически самодостаточная субстанция, организующая мировое пространство и время. У индонезийцев представления о звуке основываются на космогоническом и сакральном уровне его осмысления; звук осознаётся как способ коммуникации со Вселенной и инструмент, влияющий на окружающее пространство. Согласно космогоническим представлениям индонезийцев, изначальный хаос был организован в стройную систему Мироздания благодаря звучанию божественного гамелана – ансамбля индонезийских музыкальных инструментов. Неслучайно каждый гамелан получает уникальное имя, отражающее характер его звучания или принцип воздействия на окружающее пространство, например: «Величественный звук», «Дождь любви», «Медовый поток», «Соблазняющий улыбнуться» и т. д.

Во-вторых, музыкальные традиции Южной и Юго-Восточной Азии отличаются доминированием групповых форм музицирования, сольное исполнительство в рамках культур стран, входящих в данный регион, является крайне редким. Следовательно, феномен ансамблевого музицирования можно считать важнейшим из определяющих системную целостность музыкальной культуры данных регионов. В них широко развиты ансамблевые формы как важнейший принцип координации параметров музыкального мышления. На южноазиатском субконтиненте существует несколько разновидностей коллективного музицирования: ансамбли, сопровождающие танец или танцевально-театральные драматические представления, и ансамбли, аккомпанирующие солистам (певцам и инструментам). Что касается последних, то в создании сложного многоуровневого звукового полотна раговой¹ музыки участвуют три основных звуковысотных уровня: мелодический, метроритмический и звукофонный, создающие насыщенную звуковую экспрессию и особое тембральное «со-звучание». Функцию бурдона по традиции выполняет *тампура*² или *сварамандал*³. Ритмическая канва, поддерживаемая ударным *табла*⁴, является той основой, которую расцвечивает исполняющий рагу солист. Ему вторит с синхронным запаздыванием вездесущая гармоника, выполняющая роль мелодического инструмента и участвующая в процессе развёртывания рагового материала. Иногда в дуэте с гармоникой могут участвовать *саранги*, *шехнай*, *бансури*⁵.

¹ Рага – «санскритское слово “*raga*” (“*raag*”) – мужского рода, в отечественной индологии по сложившейся традиции оно склоняется как существительное женского рода. Этимология связана с корнем “*рандж*” – от глагола “окрашивать”, “придавать оттенок”. *Raga* – многоуровневое понятие: 1) в теории индийской классической музыки – это система приемов развития звуковой материи, в результате воздействия которых на человека достигается вхождение в определенное психоэмоциональное состояние (*раса*); 2) звукоряд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой их взаимоотношений; 3) модель-каркас музыкальной композиции» [3, с. 538].

² Тампура – бурдонирующий четырёхструнный инструмент, у которого струны настраиваются на Pa-Sa-Sa-Sa (соль^м до¹ до¹ до^м) или Ma-Sa-Sa-Sa (фа^м до¹ до¹ до^м). Производит эффект «гудения», «жужжания». В ансамбле их может быть две и более.

³ Сварамандал – струнный щипковый инструмент с 40 струнами.

⁴ Табла – парный мембранофон: даян – для правой руки (собственно табла), баян – для левой. Звук определённой высоты может достигаться с помощью перемещений небольших вертикальных цилиндров или постукиванием молоточками по кожаному ободу.

⁵ Саранги – струнный смычковый инструмент с тремя-четырьмя струнами. Шехнай – разновидность индийского гобоя. Бансури – поперечная флейта, неизменный атрибут божественного Кришны.

При сопровождении индийских классических танцев (*катхак*, *бхаратнатъям*, *мохини-аттам*, *одисси*, *манипури*)⁶ и танцевально-театральных представлений (*кучипуди*, *катхакали*, *якшагана* и др.)⁷ в акт ансамблевого музицирования включаются четыре магистральных звукоуровня: вокальный – певец, излагающий основной «сюжет»; метроритмический, куда входят различного рода перкуссионные⁸ и металлофоны, акцентирующие основной ритм для танцовщиков (*манджира*, иногда гонг, *шанкха*)⁹; звукофоновый (*тампура*, *сварамандал*) и мелодический, в котором инструменты ведут основную линию и вторят вокалисту (гармоника, *ситар*, *бансури*, скрипка)¹⁰.

Музыкальное искусство Индонезии репрезентируют *гамеланы*¹¹ – ансамбли, состоящие из всевозможных идиофонов, хордофонов, аэрофонов и мембранофонов и получившие распространение в различных частях Малайского архипелага¹². Несмотря на то, что региональные стили гамеланного музицирования имеют ряд специфичных черт, а на некоторых островах продолжают сохраняться музыкальные традиции отдельных этнических групп, гамелан воспринимается в качестве эмблемы музыкального искусства Индонезии. Индонезийская традиция ансамблевого музицирования заслуживает особого внимания, так как она великолепно отражает многие черты, свойственные культурам не только Малайского архипелага, но и всей Юго-Восточной Азии. Гамеланы получили распространение на территории многочисленных индонезийских островов, однако в различных регионах страны сформировалось несколько стилей музицирования, обладающих собственным уникальным обликом. Отличия данных традиций состоят в видовом разнообразии используемых инструментов, принципах орнаментации мелодических линий, музыкальной термино-

⁶ Катхак – североиндийский классический танец, результат слияния индуистской и мусульманской культур: характерны вращательные движения и сложная работа ног, украшенных специальными колокольчиками (*гхунгру*). Бхаратнатъям – южноиндийский классический танец с характерными застывшими скульптурными позами танцовщика и разнообразием телодвижений, которые подчёркиваются ритмом, отбиваемым ногой об пол, прыжками и поворотами. Мохини-аттам – «танец чаровницы», разновидность бхаратнатъяма из южноиндийского штата Керала. Одисси – классический женский лирический танец из штата Ориссы. Манипури – лирический тип группового классического танца из штата Манипур.

⁷ Кучипуди – традиционный танцевальный стиль штата Андхра-Прадеш: драматическая постановка с участием нескольких танцовщиков, которые разыгрывают мифологические истории, связанные с Кришной. Катхакали – «букв. “рассказ для песни”»: южноиндийская танцевальная драма штата, возникшая примерно в XVIII веке, в штате Керала» [3, с. 479]. Якшагана – букв. «песня полубогов»: южноиндийская традиционная танцевальная драма, основанная на эпосе и темах из пуран, из штата Карнатака.

⁸ Это пакхавадж – двухголовый цилиндрический барабан; мриданг – южноиндийский двухмембранный барабан в форме бочонка; кхол – цилиндрический барабан.

⁹ Манджира – идиофон: пара маленьких тарелочек около 6 см в диаметре. Шанкха – белая поющая морская раковина.

¹⁰ Ситар – струнный инструмент с длинным грифом, имеет пять металлических, две чикари (бурдонизирующие) и семнадцать дополнительных (резонирующих) струн.

¹¹ Описания конструкций музыкальных инструментов и приёмов игры приводятся на основе исполнительской практики Виктории Юрьевны Антиповой, полученной во время стажировки в г. Джокьякарте в 2017/2018 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, реюнг, кенонг, кетук, кемпул, дженгглонг, гонг.

¹² В Камбодже называется ансамбль *пинпеат*, в Мьянме – *сайн*, в Лаосе – *сенной*.

логии, а также в самом характере звучания композиций. Объединяет традиции регионов как Индонезии, так и всей Юго-Восточной Азии опора на групповые формы звукотворчества. Также в Индонезии гамеланы могут аккомпанировать танцевальным и театральным представлениям.

В-третьих, музыкальные традиции Южной и Юго-Восточной Азии объединяет общая логика музыкального мышления, проявляющаяся, в том числе, на структурных уровнях организации звуковой материи. Для данного региона, как и для многих культур стран Азии, свойственно цикличное восприятие времени, что в свою очередь обуславливает особые структурные параметры музыкальных композиций. Музыкальные композиции, исполняемые ансамблями Юго-Восточной Азии, основываются на многократном повторении изначально заданной ладомелодической формулы. Исполняется она определённой группой инструментов (в яванской традиции – это *сарон*, *демунг* и *слентхем*). Остальные же инструменты исполняют варьированный вариант основной мелодии (в гамеланном музицировании – флейты, лютни, цитры, ксилофоны и т. д.) или маркируют определённые тоны мелодии (в культурах Юго-Восточной Азии для данной цели используются подвесные и горизонтально расположенные гонги, гонги-котелки); часть инструментов организует метроритм (барабаны).

На примере индонезийского искусства строение пьес можно охарактеризовать следующим образом: на протяжении музыкальной композиции основная мелодическая линия не претерпевает изменений, музыкальный материал не подвергается развитию, но многократно воспроизводится в изначальном виде; повторяться она может любое количество раз (на усмотрение исполнителей). Индонезийцы полагают, что «способ организации музыкального материала, основанный на многократном повторении мелодической формулы, отражает концентричное движение космических энергий» [1, с. 763]. В то же время некоторые западные учёные трактуют периодичность музыкальных структур и цикличность музыкального времени как «метафору жизни, смерти и перерождения» [6, с. 25]. Согласно иной интерпретации, «удар в гонг агент, который одновременно маркирует конец одного и начало другого цикла композиции, своим звуком символизирует точку Вселенной, из которой всё происходит и к которой всё возвращается в конечном счёте» [4, с. 40].

Подобный композиционный алгоритм прослеживается в различных регионах не только Индонезии, но и Юго-Восточной Азии. В этом также просматривается глубокая взаимосвязь с индийской музыкальной культурой, характерной особенностью которой является циклический принцип развития музыкального времени. Категория времени в Индии обозначается термином «тала». Согласно индийской теории музыки, *тала* (от санскр. «хлопок в ладоши») означает метроритмическую систему в индийской музыке, которая регламентирует темпоральные процессы в музыке всего южноазиатского субконтинента. Следует подчеркнуть, что *тала* – сложноорганизованная модель метроритма, заключающая в себе самозначащую информацию, приравненную по сути к той, что несёт в себе *рага*. Концепция *тала* тесно связана с религиозными воззрениями индийцев: *тала* показывает периодичность смен циклов как вечное повторение жизненных процессов. Единство цикла *тала* на протяжении всей композиции и его круговое симметричное членение – явление философского порядка. Ведь для индийца жизнь – это бесконечное развитие определённых циклов, где «начало было концом, конец – началом (в понятии индийцев мир представляется в виде вращающегося колеса)» [2, с. 253].

Таким образом, в данной статье на примере Индии и Индонезии были выявлены черты общности в характеристике музыкальной культуры двух обширных регионов – Южной и Юго-Восточной Азии. При сравнительном анализе невозможно не обратить внимание на многочисленные родственные тенденции и явления, присутствующие в обеих культурах. Наличие точек пересечения в системах координат этих цивилизаций выявлено на нескольких уровнях. Следовательно, системы музыкального искусства Индии и Индонезии объединяет концептуально идентичное осмысление ряда явлений: это сакральное значение искусства, структурный уровень организации музыкальной ткани, сакрализация звуковой материи, трактовка категории времени, а также ансамблевость как основополагающий принцип в определении системной целостности музыкальной культуры данных регионов. Все перечисленные параметры свидетельствуют о наличии межцивилизационных контактов внутри азиатских регионов, подтверждая взаимодействие и взаимообогащение различных культур во всех уголках земного шара.

Список литературы

1. Антипова В. Традиционные культы как концептуальная основа музыкального искусства Индонезии // III Международная научная конференция «Богослужebные практики и культовые искусства в современном мире», 17–21 сентября 2018 г., Адыгейский государственный университет / ред.-сост. С. И. Хватова. – Майкоп: Магарин О. Г., 2018. – С. 755–767.
2. Карташова Т. Тала как знаковая система индийской музыкальной культуры // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: сборник статей по материалам III Международной научной конференции. – Астрахань: ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. – С. 252–259.
3. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – М.: ИД «Композитор», 2010. – 576 с.
4. Bakan M. Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur. – Chicago: University of Chicago Press, 1999. – 384 p.
5. Sanyal R. Philosophy of Music. – Bombay/New Delhi: Somaiya publications PVT LTD, 1987. – 251 p.
6. Tenzer M. Balinese Gamelan Music. – 3rd ed. – Singapore: TUTTLE Publishing, 2011. – 191 p.

List of references

1. Antipova V. Tradicionnye kul'ty kak konceptual'naya osnova muzykal'nogo iskusstva Indonezii // III Mezhdunarodnaya nauchnaya konferenciya «Bogosluzhebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremennom mire», 17–21 sentyabrya 2018 g, Adygejskij gosudarstvennyj universitet / red.-sost. S. I. Hvatova. – Majkop: Magarin O. G., 2018. – S. 755–767.
2. Kartashova T. Tala kak znakovaya sistema indijskoj muzykal'noj kul'tury // Muzykal'naya semiotika: perspektivy i puti razvitiya: sbornik statej po materialam III Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. – Astrahan': GAOU AO DPO «AIPKP», 2013. – S. 252–259.
3. Kartashova T. Up-shastriya kak obshchee zvukovoe prostranstvo muzykal'noj kul'tury Severnoj i Yuzhnoj Indii. – M.: ID «Kompozitor», 2010. – 576 s.

4. Bakan M. Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur. – Chicago: University of Chicago Press, 1999. – 384 p.
5. Sanyal R. Philosophy of Music. – Bombay/New Delhi: Somaiya publications PVT LTD, 1987. – 251 p.
6. Tenzer M. Balinese Gamelan Music. – 3rd ed. – Singapore: TUTTLE Publishing, 2011. – 191 p.

СИБИРСКАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ: ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ И ХАРАКТЕРНЫЕ ПРИЗНАКИ

Т. С. Стенюшкина, М. Ю. Елецкая

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

В статье рассматриваются характерные черты сибирской певческой традиции, которые исторически сложились под влиянием многих факторов. В результате в русской песенной культуре образовалось сложное и неоднородное явление, сочетающее в себе несколько самобытных и обособленных традиций, находящихся в тесной взаимосвязи друг с другом.

Ключевые слова: традиция, жанр, стилевые признаки, диалект, репертуар, старожилы, сибирские казаки, поздние переселенцы.

SIBERIAN SINGING TRADITION: FEATURES OF FORMATION AND CHARACTERISTIC FEATURES

T. S. Stenyushkina, M. Y. Eletskaya

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article deals with the characteristic features of the Siberian singing tradition, which were formed historically under the influence of many factors. As a result, a complex and heterogeneous phenomenon in the Russian song culture was formed, combining several original and separate traditions that are closely interrelated with each other.

Keywords: tradition, genre, style features, dialect, repertoire, old-timers, Siberian Cossacks, late settlers.

Песенный фольклор Сибири – явление неоднородное, так как на него повлияла сложность исторического процесса заселения земель Западной и Восточной Сибири. Согласно исследованиям, присоединение Западной Сибири к России началось с похода Ермака 1 сентября 1581 года (другая точка зрения – 1 сентября 1582 года) и продолжалось вплоть до XIX века, пока на карте не осталось белых пятен. В Сибирь шли служилые и посадские люди, охотники, крестьяне, искавшие свободную землю [4]. В связи с указанными историческими фактами в Сибири переплелись фольклорные традиции Севера и Юга России, Урала и Поволжья. На разных этапах формирования культура Сибири пополнялась северными, западнорусскими, южнорусскими, украинскими и белорусскими традициями. В результате этого сложившийся фольклорно-этнографический облик Сибири, который являет собой чрезвычайно сложное, многоплановое и многослойное явление, представляет большой интерес для исследователей.

В разное время изучением сибирского фольклора занимались А. М. Мехнецов, Л. Е. Элиасов, М. Н. Мельников, Н. К. Пархоменко, К. М. Скопцов, В. В. Асанов, Н. А. Шульпеков, В. М. Щуров, Н. И. Дорофеев, Е. Я. Аркин, Н. В. Леонова и другие. Результатом экспедиционной работы и обобщения исторических фактов стали выводы о том, что в Сибири перекрещиваются традиции различных областей России. Это объясняется особенностями местной истории, влиянием культуры аборигенов края. В то же время сибирский певческий стиль является цельным, имеет свою систему жанров и те признаки, которые позволяют выделить его особенности и своеобразие. В сибирском песенном фольклоре исследователями выделено несколько достаточно обособленных и самобытных традиций:

- фольклор старожилов, который принадлежит потомкам тех, кто поселился в Сибири в XVII – начале XVIII века;
- песенная культура старообрядцев, среди которых выделяется традиция семейских, проживающих в Забайкалье, «поляков», осевших на Алтае после указа Екатерины II;
- певческая культура сибирского казачества;
- песенные традиции поздних переселенцев [5].

Наиболее показательна для обширного Сибирского региона традиция старожилов. Исследователи считают ее определяющей в местном музыкальном фольклоре, а все остальные, более поздние традиции сложились под ее заметным влиянием. Исследователями было отмечено, что пение старожилов, расселенных по громадной территории, отдельные районы которой удалены друг от друга на расстояние до нескольких тысяч километров, имеет много общих черт. Старожилы принадлежат к потомкам тех, кто поселился в Сибири в XVII – начале XVIII века. Истинными сибирскими старожилами считаются чалдоны (чолдоны, челдоны), потомки засельщиков новых земель, первопроходцы. Чалдоны – это те казаки, которые не пошли на службу к царю и ушли с поселений Дона за реку Чалку, приток Дона. В Сибирь за Ермаком они пошли, чтобы уйти от преследований властей подальше, где еще была казацкая вольница [4].

Отличительной особенностью старожильской певческой традиции является большая собранность, строгость, суровость. Голоса звучат в предельно низком, грудном регистре, песни выдержаны в медленном или достаточно умеренном темпе. В старожильской среде были распространены такие особенности диалекта, как аканье, иканье, еканье, яканье. Исследователями сибирского фольклора были отмечены такие диалектные особенности, как:

- недоговаривание согласной «Т» (кус – куст, крес – крест);
- стяжение гласных (умет – умеет, знат – знает);
- замена «Ц» на «С» (сестриса, улиса, девисы);
- твердое окончание губных согласных (сем, восем) [7].

К стилевым признакам сибирского многоголосия можно отнести:

- преобладающий параллелизм терций при ведущей роли нижнего голоса;
- широкое использование миксолидийских, дорийских ладовых красок;
- опора на обиходный звукоряд;
- подголосочная хоровая фактура, в основе которой лежит двухголосие в виде терцовой вторы;
- большая роль низких женских голосов;
- развитые внутрислоговые распевы.

Песенные строфы, как правило, отделены одна от другой, цепная связь строф не характерна даже для местных хороводных песен, которые обычно в Сибири называются «круговыми». Внутри песенных строф типичны цезуры-паузы, членящие музыкальную мысль, причем они нередко попадают на середину слова. В песенном репертуаре свадьбы, имеющей много общих черт с Русским Севером, у старожилов звучат строгие по характеру степные песни лирического или лиро-эпического содержания. Важную роль в репертуаре старожилов играет протяжная «проголосная» песня [6].

Совсем иной представляется песенная традиция семейских Забайкалья, потомков русских старообрядцев. Несмотря на строгость нравов, диктовавшихся в прошлом аскетическими религиозными догмами, художественный облик песен, сложенных в их среде, очень яркий и броский. Вероятно, это объясняется южным происхождением родоначальников семейской общины. Стилистая особенность этих песен связана с густой, насыщенной по звучанию многоголосной фактурой. Как отмечает Н. И. Дорофеев: «Если попытаться выделить самый общий, объединяющий признак семейских песен, следует, в первую очередь, указать на обязательный для семейских песен многоголосный склад» [2, с. 16]. Основу многоголосия составляют два ведущих певца – тенор (верхний подголосок) и «начинщик» (бас), остальные участники ансамбля заполняют звуковое пространство между этими крайними голосами. Тесное расположение голосов и их взаимодействие по принципу контрастной полифонии приводит к тому, что в хоровой фактуре по вертикали постоянно возникают терпкие, жесткие созвучия. Поэтому, несмотря на «спокойный» средний регистр, песни звучат весьма напряженно и насыщенно.

Особый интерес к данной культуре связан с тем, что семейские жили длительное время замкнуто, в окружении бурят, что способствовало «консервации» некоторых средневековых элементов в их песенном искусстве. Кроме того, «замкнутый образ жизни, подчиненный строгому религиозному уставу», определил особенности и неповторимость певческой культуры семейских Забайкалья [2, с. 12].

Своеобразную культурную традицию представляют обычаи сибирского казачества, среди которых выделялись алтайские, енисейские, иртышские, забайкальские казаки. В их репертуаре много песен, общих по содержанию с казачьими песнями Дона, Терека, Урала, они также имеют развитую многоголосную фактуру, но звучат более мягко, иначе, чем песни старожилов. Специфика воинского уклада жизни определила прикладное назначение песен, исполнявшихся в конном и пешем строю. У казаков самыми распространенными жанрами были историко-героические, военные и лирические песни. М. А. Жигунова пишет: «Существовал особый “мужской фольклор”, который исполнялся только казаками (строевые, походные песни и др.). У казачек самыми распространенными фольклорными жанрами были лирические песни и городские романсы» [3, с. 13].

По-своему оригинальна и традиция алтайских казаков, которые поют в низком грудном регистре, негромко, как бы напевая. Их песни тоже имеют богатую многоголосную фактуру с развитыми подголосками. У забайкальских казаков сложилась давняя традиция мужского ансамблевого пения, в котором особая роль принадлежит верхнему мужскому подголоску. Подголосок имел или орнаментальное строение, или стабилизировал распев на одном выдержанном звуке. В пении подголосков сохраняется близкая и звонкая подача голоса, как и в разговорной речи. Как отмечает Н. М. Бачинская, среди различных ладов, встречающихся в фольклоре казачества, следует особо выделить пентатонику, как в чистых, так и в усложненных формах. Ритмика казачьих песен подчеркнута

чеканная, а в исполнительской трактовке обращает на себя внимание энергичная импульсивность подачи музыкального материала. Казаки возбужденно жестикулируют, резкими взмахами руки отбивают такт, как бы воодушевляя себя, всеми средствами стремясь подчеркнуть волевою активность пения [1]. В силу особенностей быта и уклада жизни население сибирских казачьих поселений было преимущественно сельским, занималось земледелием и скотоводством, поэтому «...календарь сибирских казаков в прошлом был тесным образом связан с земледелием и скотоводством и имел восточнославянские корни, хотя существовали определенные особенности в проведении праздников» [3, с. 13].

Отдельную группу представляют песенные традиции поздних переселенцев. Крестьяне переселялись в Сибирь одиночками, семьями, кланами, деревнями. По возможности выбирали природные условия, схожие с прежними местами жизни. Основной поток поздних переселенцев шел из Волынской, Гродненской, Харьковской, Киевской, Екатеринославской губерний – территорий современных Украины и Белоруссии. Также активно в переселении участвовали жители Поволжья из Самарской и Саратовской губерний, крестьяне Центральной России из Тульской и Орловской губерний. В переселенческой среде сохранялись диалектные особенности прежней родины, которые со временем изменялись под влиянием соседствующих диалектов.

Характерные признаки песенной культуры поздних сибирских переселенцев нужно искать в особенностях их репертуара. Жанровый состав русского музыкального фольклора в Сибири достаточно полный, однако песенные жанры шире и многообразнее представлены в фольклоре новопоселенцев, нежели у старожилов. Например, обрядовые песни, исполнявшиеся поздними переселенцами, тесно связаны с традициями той местности, откуда они пришли, а лирические песни обычно заимствованы из репертуара старожилов. Общим признаком сибирского фольклора можно считать обилие тюремных песен, что объясняется давним использованием Сибири как места каторги и ссылки [6]. При всей многосоставности местных традиций сибирская песенность проявляется как особый узнаваемый певческий стиль по музыкальным и исполнительским признакам. Особенности музыкального стиля сибирских песен состоят в том, что в них присутствуют жанрово определенные черты, с национальной характерностью в интонации, ладовом и ритмическом строе русских песен. Кроме того, уравновешенность песенной строфы, многоголосная хоровая фактура, развитость мелодических линий придают различным местным традициям единство и неповторимость.

Таким образом, сибирская песенная традиция предстает как часть русской народной музыкальной культуры. Это особое, сложное многосоставное явление, на формирование которого оказали влияние исторические события, связанные с освоением новых территорий. Старожильческую традицию можно определить как доминирующую, так как все остальные, более поздние, фактически сложились под её влиянием. Из характерных признаков сибирской традиции стоит отметить многослойность, в которой переплетаются признаки различных певческих стилей, и, в то же время, цельность, которая позволяет рассматривать ее как единую, несмотря на самобытность составляющих ее местных традиций.

Список литературы

1. Бачинская Н. М., Попова Т. В. Русское народное творчество. Хрестоматия. – М.: Музыка, 1973. – 199 с.

2. Дорофеев Н. И. Русские народные песни Забайкалья. Семейский распев. – М.: Советский композитор, 1989. – 456 с.
3. Жигунова М. А. Сибирское казачество: основные вехи истории и культуры: научно-популярный очерк / М. А. Жигунова; отв. ред. Н. М. Генова. – Омск: Издательский центр КАН, 2018. – 16 с.
4. История России с древнейших времен до конца XVII века / отв. ред. А. Н. Сахаров, А. П. Новосельцев. – М.: АСТ, 1999. – 576 с.
5. Липинская В. А. Старожилы и переселенцы: Русские на Алтае. XVIII – начало XX века. – М.: Наука, 1996. – 206 с.
6. Христиансен Л. Л. Уральские песни. – М.: Музыка, 1981. – 267 с.
7. Элиасов Л. Е. Словарь русских говоров Забайкалья. – М.: Наука, 1980. – 472 с.

List of references

1. Bachinskaya N. M., Popova T. V. Russkoe narodnoe tvorchestvo. Hrestomatiya. – М.: Muzyka, 1973. – 199 s.
2. Dorofeev N. I. Russkie narodnye pesni Zabajkal'ya. Semejskij raspev. – М.: Sovetskij kompozitor, 1989. – 456 s.
3. Zhigunova M. A. Sibirskoe kazachestvo: osnovnye vekhi istorii i kul'tury: nauchno-populyarnyj ocherk / M. A. Zhigunova; отв. red. N. M. Genova. – Омск: Izdatel'skij centr KAN, 2018. – 16 s.
4. Istoriya Rossii s drevnejshih времен do konca XVII veka / отв. red. A. N. Saharov, A. P. Novosel'cev. – М.: Izdatel'stvo AST, 1999. – 576 s.
5. Lipinskaya V. A. Starozhily i pereselency: Russkie na Altae. XVIII – nachalo XX veka. – М.: Nauka, 1996. – 206 s.
6. Hristiansen L. L. Ural'skie pesni. – М.: Muzyka, 1981. – 267 s.
7. Eliasov L. E. Slovar' russkih govorov Zabajkal'ya. – М.: Nauka, 1980. – 472 s.

ФОРМИРОВАНИЕ СТАРОЖИЛЬЧЕСКОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ В ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

Т. А. Котлярова, В. А. Черкасова

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

В статье предпринята попытка анализа экспедиционных записей в контексте сведений научных трудов для выявления особенностей старожильской песенной традиции на основе хороводных песен. В истории заселения Западной Сибири внимание фокусируется на двух основных пластах переселенческой культуры: старожильческом и новопоселенческом.

Ключевые слова: традиционная культура, фольклор, традиция, песенная культура, старожильская песенная традиция.

FORMATION OF THE OLD RESIDENTS SONG TRADITION IN WESTERN SIBERIA

T. A. Kotlyarova, V. A. Cherkasova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article attempts to analyze the expedition records in the context of scientific works to identify the features of the old-time song tradition based on round dance songs. In the history of the settlement of Western Siberia, attention is focused on two main layers of the migration culture: old-timers and new settlers.

Keywords: traditional culture, folklore, tradition, song culture, old-time song tradition.

Актуальность заявленной темы обусловлена изменениями, происходящими в подходах к принципам обучения специалистов в сфере народно-певческого искусства. Внимание к местным традициям становится основным направлением деятельности, как для педагогов учебных заведений, так и для практиков – руководителей народно-хоровых коллективов, хормейстеров. Изучение различных стилевых зон, в частности старожильской песенной традиции Западной Сибири, кардинально расширит круг умений и навыков участников ансамбля и репертуар данного коллектива. Исследования локальных традиций Сибири позволит выявить отличительные особенности старожильской и новопоселенческой традиции. Через изучение местных традиций определяются общие закономерности становления западно-сибирской народной культуры, её своеобразие и особенности.

В современной России в условиях урбанизации происходит постепенное исчезновение традиционных образцов народной культуры. Это влечет за собой повышенный интерес специалистов к изучению и сохранению данного феномена. Для сохранения и актуализации образцов создаются творческие и научные союзы, изучающие различные аспекты бытования традиционной культуры. Творческие коллективы активно включаются в этот процесс, представляя сценические варианты обрядов, песен, танцев и других видов народного творчества. Новые сведения об обрядах, ритуалах, песнях, танцах существенно обогатят знания о русской народной культуре. Изучение местных, локальных традиций способствует выявлению закономерностей в развитии общероссийской культуры и конкретизации особенностей и своеобразия сибирской традиционной культуры. Изучением региональных особенностей традиционной культуры занимались сибирские краеведы Н. А. Костров, А. В. Адрианов, И. Малиновский, П. Голубев. Особое значение имеют труды князя Н. А. Кострова, в которых рассматриваются колонизационные процессы в Западной Сибири, исследуются традиционные обряды Томской губернии. Рассмотрению истории заселения старожилами Томского Приобья посвящены работы профессора Томского университета Д. Н. Беликова, в которых он впервые выделил среди первых засельщиков переселенцев из северных губерний России, опираясь на исторические документы XVII–XVIII веков. Среди наиболее значимых работ отметим исследования А. М. Мехнецова и В. М. Щурова. В начале XXI века выходят в свет труды П. Е. Бардиной, посвященные календарной старожильской традиции. Работы О. Н. Шелегиной рассматривают адаптационные процессы русского населения в Сибири. Большое внимание переселенческой культуре отводят исследователи в институте Археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук (СО РАН). Среди ученых, занимающихся данным вопросом, отметим Т. Н. Золотову, Г. В. Любимову, А. Ю. Майничеву, Е. Ф. Фурсову и других.

В статье рассматриваются основные очаги бытования старожильской традиции на территории Западной Сибири, а также подчеркивается значимость старожильской песенной культуры в творчестве современного исполнительского коллектива. В настоящее время задача корректного, с точки зрения стилевых особенностей, исполнения подобранного репертуара является одной из ведущих в практике исполнительских коллективов. В результате освоения особенностей певческого стиля региона, к которому принадлежит та или иная композиция, участники коллектива овладевают более широким диапазоном музыкально-стилевых и художественных средств. По мнению известной фольклористки К. А. Мехнецовой, «именно установка на подлинность, придающую местное своеобразие произведениям фольклора, может противостоять всеобщей унификации, все еще господствующей в системе самодеятельных и профессиональных “народных хоров”, из которых лишь единицы оказываются способными к сценическому “возвышению” народной песни и хореографии...» [2]. Методологической базой при написании статьи стали научные публикации А. М. Мехнецова, в частности, его труды по особенностям стиля песенной традиции Томского Приобья, Тобольского Прииртышья и Енисейского округа. Творчество жителей данных районов стало основой для сохранения и развития старожильской песенной традиции Западной Сибири. Материалы, на которых основано исследование, были собраны А. М. Мехнецовым во время фольклорных экспедиций 1966–1977 годов. Данные исследования проводились в районах Красноярского края и Западной Сибири. Во время экспедиции было сделано множество записей, а также была сформирована структура музыкально-стилевых особенностей региона.

Остановимся на истории заселения Западной Сибири старожилами. Как известно, переселение славянского населения в Сибирь происходило в XVI–XVIII веках, в первый период колонизации Сибири, и протекало до XIX века. Население формировалось из переселенцев европейской части России и расселялось либо южнее – на Алтай, либо севернее – в районы Мариинской тайги. Таким образом, основной состав населения Сибири долгое время составляли потомки первых засельщиков края – сибиряки-старожилы. Процесс пополнения сибирского населения (преимущественно земледельческого) за счет переселенцев из других регионов страны происходил непрерывно с момента освоения Сибири. В 1881 году появились «Временные правила» о перемене мест жительства и Закон «О свободном переселении сельских обывателей и мещан на казенные земли».

Как подчеркивает А. М. Мехнецов, первые переселенцы, осевшие на территории Западной Сибири, в основном были выходцами из северных, преимущественно северо-восточных губерний России. Это обусловило преобладание здесь северно-русских культурных компонентов, безусловно, несколько трансформированных под влиянием местных природных и социально-экономических условий. Аборигенное тюркоязычное население не оказало культурного влияния на русских переселенцев, а напротив, полностью или частично переняло хозяйственные, строительные и отчасти бытовые традиции русских. Благоприятные почвенно-климатические условия способствовали земледельческому освоению края. Одной из особенностей начала этого освоения являлось то, что на протяжении XVII века и первой четверти XVIII века среди русского земледельческого населения преобладала категория служилых людей, которых только в 1724 году дополнили ряды тяглого крестьянства. Государственные и монастырские крестьяне в этот период составляли незначительный процент населения [1].

Первый этап заселения русскими Западной Сибири протекал два столетия и только к концу XVIII века пошёл на убыль. Прирост населения осуществлялся естественным путем. Таким образом, отмечают исследователи, к началу XIX века сформировался старо-

жильческий пласт населения Западной Сибири. Следующий этап переселения отмечен в последней четверти XIX века за счет выходцев из Вятской и Пермской губерний. Второй этап массового миграционного процесса происходил во времена столыпинской аграрной реформы и последующие 1906–1917 годы. Переселенцы этого периода были в основном крестьяне из центральных, юго-восточных и западных губерний России. Данные засельщики исследователями характеризуются как новопоселенцы, не представляющие собой этнографического единства, так как различались по времени расселения, местам выходов и по устройству на новых землях (в селениях старожилов или в переселенческих участках) [1].

В Сибири тех лет почти не было помещичьего землевладения. На Алтае и в Восточной Сибири собственником земли являлся Кабинет Его Императорского Величества. Особый земельный статус имели земли Сибирских и Забайкальских казачьих войск. Основная же часть земель находилась в юридической собственности государства. Сибирские крестьяне обладали большими возможностями в эксплуатации земли. Случаи продажи и сдачи в аренду земли встречались повсеместно. Лишь в 1896–1898 годах были приняты законы о поземельном устройстве сельского населения на государственных землях Енисейской, Иркутской, Томской и Тобольской губерний. На каждое старожильческое село отводился земельный надел из расчета пятнадцать десятин «на душу мужского пола», а при наличии лесов разрешалось выделять крестьянам и трехдесятинные лесные наделы. При такой же норме земли предоставлялись и переселенцам. Крестьянские земли и леса по-прежнему оставались в юридической собственности казны. Последнее в немалой степени облегчало организацию массового переселения крестьян в Сибирь в годы Столыпинской реформы. В Сибири к 1916 году 290 тысяч старожильческих дворов, то есть примерно четвертая их часть, возбудили ходатайства о внутринадельном межевании. И почти каждый десятый домохозяин из их числа успел стать единоличником. Итогом работ по внутринадельному межеванию старожильческих угодий стало создание к 1917 году 72 тысяч хуторов и отрубов на площади 2,6 миллионов десятин земли. Однако наиболее горячими сторонниками хуторов и отрубов были все же переселенцы. В итоге, к 1 января 1916 года внутринадельное межевание в Енисейской губернии было завершено в 118 поселках, из них только три поселка были старожильческими, а остальные являлись переселенческими.

Анализ материалов экспедиций, проведенных А. М. Мехнецовым, позволяет выявить существенные отличительные черты западносибирской культуры. Рассмотрим особенности старожильческой песенной традиции.

Песенный фольклор в культуре старожилов достаточно однородный по сюжетам, стилевым признакам и жанрам. Изучение старожильческого музыкально-этнографического комплекса значительно упрощает процесс выявления стилистических признаков и решения проблемы воспроизведения музыкально-поэтических особенностей данной традиции. Характерной чертой музыкальной культуры обозначенной территории является пестрота стилевых особенностей, связанная с неоднородностью расселения и взаимопроникновением двух музыкально-этнографических слоев: старожильческого (XVII–XVIII века) и новосельческого (вторая половина XIX – начало XX века). В ходе этого процесса в некоторых поселениях в XIX веке стали бытовать песенные традиции переходного или смешанного типа. Одной из важных черт старожильческой песенной культуры в целом является единство и стилевая общность системы принципов музыкального склада. Эта черта прослеживается в значении некоторых песенных жанров, в формах бытования, в сюжетной линии, а также исполнительских приемах.

Старожильческая культура богата приемами формообразования, особенностями ладоинтонационного строения, обладает особым характером многоголосия. Данные черты

хорошо прослеживаются в хороводных песнях. Обратимся к их анализу и отметим, что практически треть из них – это хороводные песни, среди которых обнаруживаются устойчивые варианты, записанные в начале XX века (например, «Сидит олень под кустиком», «Венчик ты мой», «Чёрна ягодка смородинка»). Для сюжетов вечерочных песен, игровая суть которых заключалась в «припевании» молодца к девушке (или наоборот) с непременно поцелуем в завершении, более характерна динамическая последовательность ряда действий и положений. Наряду с динамическим развитием сюжета, для вечерочных песен характерны простые формы напева – как правило, структуры типа «вопрос – ответ». Кроме того, к особенностям, выделяющим группу вечерочных песен среди других видов хороводных песен, следует отнести традицию исполнения текстов на один напев-формулу. Об этом же свидетельствуют высказывания исполнителей: «вечерочная – век на один голос» или «сколько я знаю вечерочных – всё на один мотив» [1].

Стилистика хороводных песен старожильческой традиции тесно связана с протяжными лирическими песнями, которым характерно динамическое развитие песенного сюжета, сложные построения напева и поэтической строфы, широкие внутрислоговые распевы, спокойный, медленный темп. На близость к протяжным лирическим песням указывает и чётко выраженная строфичность напевов хороводных песен, подчёркнутая использованием особых приёмов кадансирования. Обращает на себя внимание также то, что среди многообразных форм хороводных песен в старожильческой традиции совершенно отсутствуют слитные «бескадансовые» формы, формы без чёткой, подчёркнутой устойчивым кадансом цезуры между концом одной и началом другой строки напева. Данные характеристики позволяют говорить о том, что такая форма строения была одним из принципов композиции хороводных песен. Еще одно существенное отличие – это отсутствие типового припева «люли-люли», «Дунай мой, Дунай». К наиболее типичным композиционным формам музыкально-поэтической строфы отнесем:

$$\frac{H}{T} = \frac{ab}{ab} + \frac{ab}{bc} + \frac{ab}{cd}$$

$$\frac{H}{T} = \frac{abb1}{abb}$$

Таким образом, подводя итоги, отметим, что к XIX веку формируется старожильческий тип песенной культуры, который несет в себе черты стиля северно-русских областей России. Это означает, что к моменту образования в Сибири русского оседлого населения основные черты интонационного словаря русской песни уже сложились в фольклоре областей коренного русского населения.

Список литературы

1. Мехнецов А. М. Народная традиционная культура: статьи и материалы. К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории / сост. Е. А. Валиевская, К. А. Мехнецова; вст. ст. Г. В. Лобковой. – СПб.: Нестор-История, 2014. – 440 с.
2. Мехнецова К. А. Проблемы освоения народных традиций в практике фольклорного ансамбля [Электронный ресурс]. – URL: https://onmck.ru/resources/folklore_and_ethnographic/text/library/?ELEMENT_ID=829 – Загл. с экрана.

List of references

1. Mekhnecov A. M. Narodnaya tradicionnaya kul'tura: stat'i i materialy. K 150-letiyu Sankt-Peterburgskoj konservatorii / sost. E. A. Valevskaya, K. A. Mekhnecova; vst. st. G. V. Lobkovoij. – SPb.: Nestor-Istoriya, 2014. – 440 s.
2. Mekhnecova K. A. Problemy osvoeniya narodnyh tradicij v praktike fol'klornogo ansamblya [Elektronnyj resurs]. – URL: https://onmck.ru/resources/folklore_and_ethnographic/text/library/?ELEMENT_ID=829 – Zagl. s ekrana.

ДРЕВНЕЙШАЯ МУЗЫКА ДУДУКА В СОВРЕМЕННОМ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Ж. А. Хачян, Н. Н. Вингертер

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

В статье описываются особенности армянского национального инструмента «дудук». Кратко представлена история возникновения инструмента и исполнительства на нем. Рассматривается вклад Дживана Гаспаряна и других деятелей искусства в популяризации дудука в современном культурном пространстве. Затрагиваются вопросы исполнительства на дудуке на территории Кузбасса.

Ключевые слова: современная музыкальная культура, национальное наследие, инструментальное исполнительство, цирапапх, армянский дудук, Дживан Гаспарян, дудукист.

ANCIENT MUSIC OF THE DUDUK IN THE MODERN WORLD INSTRUMENTAL PERFORMANCE

Z. A. Khachyan, N. N. Vingerter,

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article describes the features of the Armenian national instrument duduk. The history of the instrument's origin and performance on it is briefly presented. The article considers the contribution of Djivan Gasparyan and other artists to the popularization of duduk in the modern cultural space. The issues of performing on the duduk in the territory of Kuzbass are discussed.

Keywords: contemporary music culture, national legacy, instrumental performance, tsiranapogh, Armenian duduk, Djivan Gasparyan, duduk player.

Неотъемлемой частью современного музыкально-исполнительского искусства является использование разнообразных национальных инструментов. В культурном наследии каждого народа они свои, уникальные и неповторимые. В армянском традиционном исполнительстве с давних времен и по сей день существует множество музыкальных инструментов – струнных, щипковых, ударных, духовых. Но лишь немногие из них смогли пройти через века, соединив древний пласт человеческого бытия с современной культурой. Одним из таких инструментов, по праву занявших свое место во всемирном музыкальном пространстве, стал армянский дудук. Никого не оставит равнодушным чарующий, завораживающий тембр этого древнего инструмента – кто когда-либо слышал его протяжные, щемящие звуки, непременно влюбляется в них навсегда.

Углубимся в историю и узнаем, чем именно армянский дудук отличается от ему подобных, существующих у разных народов. Циранапох (арм. ծիրանափող) – дудук, «труба из абрикоса» или «душа абрикосового дерева». Исследователи полагают, что впервые дудук упоминается в письменных памятниках государства Урарту, а позже, в V веке нашей эры, армянским историком Мовсесом Хоренаци. Благодаря этим данным можно полагать, что история дудука насчитывает более трёх тысяч лет. Из армянских средневековых рукописей дошли его изображения (см. Приложение 1). Армянский дудук изготавливался только из дикого абрикосового дерева, которое обладает уникальной резонансной способностью. В других странах для изготовления подобных духовых инструментов использовались другие материалы – ореховое дерево, сливовое дерево и т. д. Но, как утверждают специалисты, «...для инструментов, изготовленных из иных пород деревьев, характерен более резкий звук, в то время как армянский, сделанный из древесины абрикоса, отличается мягким, глубоким звучанием, похожим на человеческий голос» [1, с. 352]. В древние века инструмент изготавливал сам музыкант, и считалось, что со временем дудук и душа музыканта становились одним целым, рождая прекрасные проникновенные мелодии. Армянский дудук имеет восемь отверстий на верхней стороне и язычок, изготовленный из двух кусочков тростника. Трость дудука достаточно широкая, что отличает его от подобных духовых язычковых и придаёт неповторимое печальное звучание. Диапазон дудука составляет одну октаву, но, тем не менее, для овладения мастерством игры на этом инструменте требуется немало времени и умения.

В других народностях у армянского дудука есть свои «собратья» – инструменты, которые обладают похожей конструкцией и звучанием:

- в Азербайджане – тютэк (азерб. *tütək*), или балабан,
- в Турции – дуду'к (тур. *düdük*), или мей,
- в Грузии – дудук (груз. დუდუკი),
- в Японии – хитирики (яп. 箏篳),
- в Китае – гуань (кит. упр. 管, пиньинь *guǎn*).

Благодаря обширной площади армянских государств (Великая Армения, Малая Армения, Киликийское царство и т. д.) и народности, расселившейся не только на Армянском нагорье, дудук получил распространение и в других территориях. Его чарующие мотивы звучат на Ближнем Востоке, Кавказе, в Персии, Малой Азии и в Крыму. Также прекрасная музыка дудука проникла за пределы своего первоначального ареала, благодаря торговым путям, которые проходили через Армению. Будучи заимствованным и став частью культуры других народов, дудук постепенно приобретал новый колорит звучания. В 1920–30-х годах армянский дудук был усовершенствован В. Г. Буни, который, сохранив тип народного инструмента, создал три его регистровых разновидности. Последняя из них, более низкого баритонального звучания, получила свое название по имени конструктора – «бунифон». Под влиянием культур разных народов, современный дудук претерпел некоторые изменения – в использовании новых материалов, строении (изменилось количество звуковых отверстий), в мелодике и технике исполнения (см. Приложение 2).

Сегодня сфера применения дудука не ограничивается одними лишь народными композициями. Его новаторские вариации все чаще звучат в современном инструментальном исполнительстве. Еще полвека назад невозможно было представить, что армянский дудук найдет свое место в таких, казалось бы, далеких от национальных традиций направлениях, как джаз, этно-джаз, поп, симфо-поп, фьюжн. И это далеко не полный перечень

жанров, в которых стали звучать дудукисты нового поколения. Современный дудук обладает уникальной способностью быть уместным не только на традиционных свадьбах и похоронах, он блистает в филармонических оркестрах, в театрах и консерваториях, в большом голливудском кино. Международные джазовые джем-сейшн, российские поп- и этно-проекты – все это востребованные просторы для музыки дудука. С 2014 года в России (Москва) существует ежегодный международный фестиваль дудука, в котором принимают участие представители более 50 стран. Сегодня музыка этого язычкового инструмента известна во всем мире, а с 2005 года является достоянием ЮНЕСКО.

Первый и основной вклад в признании и популяризации на мировой сцене «души армянского народа» сделал Дживан Гаспарян, уникальный музыкант и легенда всемирного культурного наследия. Мартин Скорцезе, Ридли Скотт, Ханс Циммер, Питер Гэбриэль и Брайан Мэй из легендарной группы Queen – все они в разное время сотрудничали с Д. Гаспаряном. Брайан Ино, один из новаторских музыкантов нашего времени, во время своего визита в Москву услышал игру Гаспаряна и пригласил его в Лондон. С этого момента начался новый этап в инструментальной музыке дудука, познакомивший мир с его неповторимым тембровым колоритом. Первым проектом, в котором прозвучал дудук, стал фильм «Последнее искушение Христа». Затем последовали и другие фильмы и телесериалы. Наиболее известные из них: «Гладиатор», «Код да Винчи», «Арабат», «Страсти Христовы», «Александр», «Онегин», «Пираты Карибского моря», «Русский дом», «Ворон» и т. д. В 2001 году Дживан Гаспарян был награжден премией «Золотой глобус» в номинации «Лучшая музыка». Он начинает гастролировать по всему миру – выступает совместно с Кронос-квartetом, Венским, Ереванским и Лос-Анджелесским симфоническими оркестрами, дает концерты в Лос-Анджелесе совместно с местным филармоническим оркестром. Вот как говорит о сотрудничестве с ним известный композитор Ханс Циммер: «Я всегда хотел писать музыку для Дживана Гаспаряна. Я думаю, что он один из самых поразительных музыкантов в мире. Он создает единственное в своем роде уникальное звучание, которое сразу же западает в память» (см. [2, с. 1]). Сам Д. Гаспарян так говорит о себе: «Дудук – это моя святыня. Если бы я не играл на этом инструменте, не знаю, кем бы я стал. В 1940-х я потерял свою маму, в 1941-м отец ушел на фронт. Нас было трое, мы росли одни. Наверное, Бог так решил, чтобы я играл на дудуке, чтобы он меня спас от всех жизненных испытаний».

В Армении и среди армян, живущих за её пределами, есть еще немало известных дудукистов, наиболее выдающимися из которых являются Людвиг Гарибян, Геворг Дабагян, Сергей Карапетян, Мкртич Малхасян, Ваче Овсепян. Среди азербайджанских музыкантов наиболее известен Алихан Самедов, а среди дудукистов Грузии можно упомянуть Ованеса Касьяна. За последние двадцать лет в мире выпущено рекордное количество записей музыки с участием дудука. В феврале 2015 года в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко состоялась премьера оперы «Хованщина», в которой, впервые в истории российской оперы, зазвучал голос армянского дудука в исполнении известного московского дудукиста Оганеса Казаряна. Это событие стало одной из новых вех в развитии оперного искусства и было освещено в средствах массовой информации.

Музыка дудука понятна любому человеку, вне зависимости от его корней и национальности. И мы, жители Кузбасского региона, тоже имеем счастливую возможность слышать его чарующие мелодии. В Кемеровской области живут и работают исполнители, специализирующиеся игре на дудуке. Самые известные из них – Размик Аракелян (Кемерово), Эдуард Даноян (Гурьевск), Оганес Геворгян (Ленинск-Кузнецкий). Музыканты ве-

дут концертную деятельность, реализуют творческие проекты, сотрудничают с армянской общиной, а также выступают с симфоническим оркестром Государственной филармонии Кузбасса. На базе Кемеровской областной армянской общины «Урарту» проводятся мероприятия, направленные на популяризацию традиционной армянской музыки, воспитание любви к исторической Родине и внедрение народных национальных инструментов в современную музыкальную культуру. Нередко с концертными программами в Кузбасс приезжают известные и популярные дудукисты Армении. Порадовали своим исполнением Гор Мартиросян, Саргис Давтян, Давид Закарян, Аркадий Думикян, Гамлет Геворгян, Григорий Есян и другие музыканты.

В 2018 году в Кемерове состоялся концерт известного в России и за рубежом молодого дудукиста Аргишти (Argishty). В театральной гостиной Дома актёра музыкант представил свою программу «Абрикосовые мелодии» и исполнил не только армянскую, но и авторскую музыку, а также интерпретации современных и классических произведений. Зрители получили уникальную возможность услышать не только аутентичное звучание дудука, но и еще более древних духовых инструментов – армянской флейты блул и персидского нэя. Выступление Аргишти принесло удовольствие не только для слуха, но и для сердца, поскольку он всегда находится в постоянном диалоге со слушателем, порой, между композициями, рассказывает истории, притчи и буквально обнажает свою душу, как и следует настоящему исполнителю. «Дудук – как неминуемая искренность», – так говорит Аргишти. Музыкант родился и вырос в Санкт-Петербурге, но когда в 16 лет он впервые услышал звучание дудука, то сразу понял, что этот инструмент – идеальный «транслятор» чувств и внутреннего человеческого мира. Он отправился в Армению и продолжил обучение в Ереванской консерватории, в классе одного из лучших дудукистов современности – Геворга Дабагяна, который известен не меньше, чем маэстро Дживан Гаспарян. «Дудук крадёт сердца, украл и моё...», – с этими словами Аргишти гастролирует по городам и странам вот уже десять лет.

Искусство – это отображение нашей души. Три тысячелетия дудук занимает особое место в сердцах не только армянского народа, но и многих людей по всему свету. Древний, как сама Армения, он обладает уникальной психотерапевтической способностью раскрывать душу человека, успокаивать, дарить радость. В умелых руках музыканта инструмент становится его частью, разговаривая, словно старейшина, дающий напутствие молодым. Слушая звуки дудука, мы получаем возможность проникнуть в сокровенные тайны бытия, почувствовать дыхание времени, услышать музыку веков, наполненную чистотой горных вершин Арарата. Его голос заставляет плакать и побуждает быть счастливыми, думать о лучшем, бороться, побеждать и любить. В заключение приведем слова великого композитора Арама Хачатуряна: «Армению можно не только увидеть, эту страну можно еще и услышать. И она действительно бывает слышна, когда звучит дудук...» (см. [3, с. 134]).

Список литературы

1. Народная музыка и инструменты // Армяне [коллективная монография] / Л. М. Варданян, А. Е. Тер-Саркисянц, Г. Г. Саркисян. – М.: Наука, 2012. – 648 с.
2. Мандалян Э. А. Люди и время. Дудук Дживана на саундтреках Голливуда [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.chayka.org/node/1678>. – Загл. с экрана.
3. Шахназарова Н. Г. Национальная традиция и композиторское творчество (Об эволюции национального в армянской музыке). – М.: Композитор, 1992. – 187 с.

List of references

1. Narodnaya muzyka i instrumenty // Armyane [kollektivnaya monografiya] / L.M. Vardanyan, A. A. Ter-Sarkisyan, G. G. Sarkisyan. – M.: Nauka, 2012. – 648 s.
2. Mandalyan E. A. Lyudi i vremya. Duduk Dzhivana na saundtrekakh Gollivuda [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.chayka.org/node/1678>. – Zagl. s ekrana.
3. Shahnazarova N.G. Nacional'naya tradiciya i kompozitorskoe tvorchestvo (Ob evolyucii nacional'nogo v armyanskoj muzyke). – M.: Kompozitor, 1992. – 187 s.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1



Приложение 2



ЭВОЛЮЦИЯ ГЛИНЯНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: ОТ ДЕТСКОЙ СВИСТУЛЬКИ – К ОКАРИНЕ

А. В. Соловьев, И. В. Соловьева

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

Статья посвящена рассмотрению процесса эволюции глиняных музыкальных инструментов в мире и в России. Предлагается новая модификация двухкамерной окарины, определяются возможности её применения в концертной практике.

Ключевые слова: музыкальное орудие, свистулька глиняная, обжиг, гончар, окарина, свистковое устройство (лабиум), звуковой канал (виндвей), звуковое отверстие.

THE EVOLUTION OF CLAY MUSICAL INSTRUMENTS: FROM CHILDREN'S WHISTLE TO OCARINA

A. V. Solovyov, I. V. Solovyova

*Kemerovo State University of Culture,
Kemerovo*

The article is devoted to the process of evolution of clay musical instruments in the world and in Russia. A new modification of the two-chamber ocarina is proposed, and the possibilities of its application in concert practice are determined.

Keywords: musical instrument, clay whistle, firing, potter, ocarina, whistle device (labium), sound channel (windway), sound hole.

Одно из древнейших «музыкальных орудий» в мире – глиняная свистулька. Прimitивный инструмент, имеющий в основе форму яйца и отверстие для вдувания воздушной струи. Струя рассекается о внешний край отверстия, так получается звук. В ходе эволюции природа, видимо, сама подсказала внимательному исследователю такой способ звукоизвлечения. Трубчатые кости животных и птиц, трубчатые растения, и даже камни могли иметь внутреннюю полость – резонатор. В ходе раскопок археологи обнаружили древние инструменты, возраст которых около 7 тысяч лет. Такие инструменты находили на территории Американского континента (свои версии глиняных свистулек для ритуалов были у индейцев майя и ацтеков), в странах Азии, Китае, Корее, Румынии, Египте и других странах Африки. На Американском континенте глиняные музыкальные орудия нашли первые завоеватели. Необычные свистульки (окарины ацтеков) привезли в Европу. Песни и танцы индейцев в сопровождении окарины покорили европейцев. Окарина стала популярна в Европе, как музыкальная игрушка. Танцоры и музыканты из Мексики ездили с концертами по европейским городам.

Побывав на одном из концертов, молодой пекарь из Италии увидел эти глиняные свистульки, заинтересовался и решил их изготовить. Свои музыкальные инструменты он готовил в печах для выпечки хлеба. Его глиняные игрушки имели 2–4 отверстия (3–5 звуков) и очень нравились детям. Юный Джузепе Донати из города Будрио (недалеко от Болоньи) тоже играл на этих свистульках. Маленькие, звучные глиняные инструменты очень нравились Джузепе, его огорчало только то, что строй их был неточен, и свистковое уст-

ройство не всегда давало чистый звук. В 16 лет юноша решил эти инструменты усовершенствовать. Хорошо владея кларнетом, он смог при изготовлении выверить размеры звуковых отверстий на глиняном инструменте и получил чистый, диатонический звукоряд. Также он много работал над качеством свисткового устройства и получил чистый, ровный по всему диапазону звук и бархатный тембр. Окарина, созданная в 1860 году итальянцем Джузеппе Донати, – это полноценный музыкальный инструмент, имеющий 10 игровых отверстий, он снабжен клапанами и поршневым устройством для изменения тональности. По-итальянски слово «окарина» означает «гусенок» (болонский диалект). Это имя новому инструменту тоже дал Джузеппе. Позже он создал целое семейство окарин, от басовых с низким бархатым звуком, до сопрановых – звонких и пронзительных.

Необычную модель окарины разработал англичанин Джон Тейлор в 60-х годах XX века. В его музыкальном инструменте четыре игровых отверстия разного диаметра, производящие пентатонический звукоряд. Используя комбинацию отверстий, можно исполнить полноценную диатоническую гамму. Далее, усовершенствуя свой инструмент, им были добавлены два отверстия на тыльной стороне инструмента, что позволило получить полноценную хроматику.

Искусство изготовления глиняной свистульки на Руси зародилось около X века. Исследователь и педагог В. Б. Попонов писал: «Древним славянам были известны музыкальные инструменты различного вида: из духовых – глиняные свистульки, продольные флейты, флейта пана» [5, с. 9]. Этномузыковед В. И. Яковлев отмечает: «Эпоха железа (VIII век до нашей эры – III век нашей эры) на территории Волго-Уральского региона представлена ценными археологическими материалами о духовых и самозвучащих музыкальных инструментах. Из духовых инструментов здесь обнаружены многоствольные инструменты типа “флейты Пана”, открытые продольные флейты, флейта-свисток из зуба медведя, флейты-манки, глобулярные инструменты типа “окарины”. Подобный инструмент, изготовленный из обожженной глины с одним свистковым и двумя игровыми отверстиями, найден при раскопках городища Сорочьи горы» [6, с. 22, 23]. Известный новгородский археолог и исследователь музыкальных древностей В. И. Поветкин в своей работе «Археология. Древняя Русь. Быт и культура» отмечает: «Известны также глиняные духовые инструменты. Это свистульки с двумя игровыми отверстиями, простые по форме или наподобие коника. По раскопкам в Новгороде их известно более 20. Встречаются они и в других городах. Основное время бытования – XIV–XV века и позже» [4, с. 163]. В новгородских раскопках также были обнаружены остатки мастерской для лепки глиняных игрушек. Каждый гончар на Руси мог вылепить глиняный свисток. Даже если он делал для продажи горшки и крынки, то всегда лепил игрушки и свистки детям на забаву, да и для привлечения покупателей. Постепенно изготовление игрушек обособилось в отдельный промысел. В 1946 году на месте бывшей Гончарной слободы в Москве были найдены глиняные игрушки XVII века, поражающие живой передачей облика разнообразных животных: конь с красиво изогнутой шеей, медведи с широко расставленными лапами и открытой пастью. В богатом глинами Гжельском районе близ Москвы также изготавливались керамические игрушки реалистического типа, бытовавшие в Москве наряду с более архаическими типами игрушек.

Древнее искусство лепки глиняной свистульки сохранилось до наших дней. Этот вид народного творчества существует во многих регионах России. Наиболее известными являются: Филимоново (Тульская обл.), Каргополь (Архангельская обл.), Абашево (Пензенская обл.), Дымково (Вятская обл.). В конце XX века в России особой популярностью пользуются окарины, изготовленные российским мастером Г. Ф. Козыревым в форме ска-

зочных русских персонажей: «Рыба-кит», «Соловей», «Жар-птица», «Петушок», «Дятел», «Щука», имеющие от 8 до 10 игровых отверстий. Они обладают красивым бархатным тембром по всему диапазону звучания. Эволюция глиняной свистульки в России привела к тому, что сегодня это полноценный хроматический музыкальный инструмент с диапазоном октавы и даже ундецимы. Хроматика достигается не полуприкрытием отверстий, а их комбинацией. Также появились 2-, 3-камерные окарины с диапазоном до 3 октав, что привлекает композиторов, исполнителей и слушателей.

Один из авторов данной статьи также является мастером по изготовлению окарин. Свои первые глиняные инструменты он начал изготавливать в 1984 году в г. Прокопьевске Кемеровской области. Экспериментировал с формой, составами глины, вариантами обжига, толщиной стенок, величиной свисткового отверстия (лабиум), расположением звуковых отверстий на корпусе окарины. Авторы (один из них – мастер с 35-летним опытом изготовления окарин и других свистковых инструментов, а также исполнитель) попытались проанализировать ход мыслей древних мастеров, изготавливавших первые глиняные свистульки. Повышение качества изделий требовало внимания к весу игрушки. Окарина не должна быть тяжелой. Ведь легкая игрушка приятней держится в руках или на шее, на ремешке. Кроме того, у тонкостенной игрушки будет богаче тембр за счет лучшей вибрации стенок корпуса, и при обжиге такая игрушка меньше подвержена растрескиванию. Следующее умозаключение касается количества и расположения отверстий. Конечно, каждый мастер будет стремиться увеличить количество звуковых отверстий, потому что игрушка-свистулька с большим количеством отверстий будет иметь больше игровых возможностей. А если ещё отверстия просверлены в нужных местах, то свистулька удобно держится в руках и не выпадает при игре. Очень важно отметить, что мастера-керамисты часто сами наигрывали простейшие мелодии на своих свистульках в процессе изготовления, чтобы проверить чистоту и высоту тона, а также чтобы привлечь покупателей. Можно сделать вывод, что мастера вместе с развитием своего гончарного промысла развивали и совершенствовали искусство игры на глиняной свистулке (примитивной окарине). Для исполнения фольклорных наигрышей, таких как «Барыня», «Тимоня», «Камаринская», достаточно 3–4 отверстий в свистулке (диапазон кварты, квинты).

В результате сегодня имеется базовый вариант окарины с семью звуковыми отверстиями, на которой можно извлечь 8 музыкальных тонов (диатоника), а применяя комбинации отверстий, легко найти недостающие хроматические тоны. Мастера-исследователи добавляют ещё два отверстия, чтобы извлекать из такой окарины уже не 8, а 10 тонов (диатоника). Затем добавляются отверстия для удобства извлечения хроматических тонов. Но, поскольку пальцев на руках только 10, приходится закрывать 2 отверстия одним пальцем, что усложняет технику исполнения на окарине, но и добавляет новые возможности.

Дальнейшее развитие музыкально-исполнительской культуры на окарине требует более совершенных музыкальных инструментов. Поэтому окарина становится многокамерной. То есть 2, 3, 4 окарины изготавливаются в едином корпусе. Такие окарины имеют уже не один лабиум, а 2, 3 или 4. В результате расширяется диапазон, поскольку к базовой окарине приклеиваются с помощью шликера (жидкая глина) окарины меньшего размера и, следовательно, выше тоном. В результате диапазон окарины может достигать 3 октав. В многокамерной окарине имеется несколько отверстий для извлечения звука (виндвей). Например, в трехкамерной окарине их три. Они расположены на торце удлиненного загубника близко друг к другу. Исполнитель во время игры быстро скользит от одного отверстия к другому, и создается впечатление, что он играет на едином инструменте.

Исполнительская техника в XXI веке развивается стремительно. Сегодня на окарине исполняются виртуозные произведения. При анализе игры исполнителей разных стран на многокамерных окаринах было замечено, что встроенные в основной корпус окарины меньшего размера располагаются под правой ладонью исполнителя. Для перехода в верхний регистр, исполнитель меняет виндвей (передвигая губы правее). При этом он также переходит на звуковые отверстия следующей камеры, передвигая пальцы правой руки чуть вглубь, к центру ладони. Следует отметить, что данная конструкция многокамерной окарины с дополнительными камерами в правой ладони применяется для исполнения одnogолосной мелодии широкого диапазона. Для такого музыканта требуется и аккомпанемент, поэтому сольно на окарине играют редко.

Как известно, русский мелос с его подголосочной полифонией предполагает, как минимум, 2, 3 и более исполнителей. Такие ансамбли могут воспроизвести многоголосную фактуру, поэтому востребованы в концертной практике. Звучание русской песни в обработке для дуэта, трио или квартета окарин очень гармонично и естественно. Тембр окарины, особенно в нижнем регистре, напоминает звучание женского голоса. Также хорошо звучат на окаринах партитуры хора владимирских рожечников. Подобные наблюдения подвели к выводу о том, что в двухкамерной окарине можно изменить конструкцию и использовать её не как мелодический (одноголосный) инструмент, а как гармонический. При эксперименте с корпусами двух окарин нашлось положение корпусов, при котором окарины находятся под разными ладонями. То есть, в правую руку берется окарина большего объема (соль¹, ля¹, си¹, до², ре², ми²), а в левую – окарина меньшего объема (до², ре², ми², фа², соль²). Найденный способ соединения (склейки шликером) двух окарин позволил получить новый необычный музыкальный инструмент. Так, на правой большей окарине музыкантом используются все пять пальцев, а на левой меньшей окарине только четыре. Это объясняется тем, что мизинец левой руки, упираясь в корпус большей окарины, поддерживает инструмент, прижимая его к губам исполнителя. На таком инструменте стало возможным исполнение одnogолосного запева и подключение двухголосия в довольно широком диапазоне (см. Примеры 1 и 2).

Миксолидийский соль мажор позволил исполнять множество русских национальных мелодий в трех тональностях (соль мажор, ля минор, до мажор). Выбранный набор тонов связан с удобной аппликатурой при исполнении пяти последовательных терций ля¹ – до²; си¹ – ре²; до² – ми²; ре² – фа², ми² – соль²). Интересно, что левая и правая руки музыканта играют одинаковыми пальцами. Для исполнения октавы (соль¹ – соль²) нужно закрыть все звуковые отверстия на нижней окарине, но открыть все на верхней. При исполнении верхней терции (ми² – соль²) окарина удерживается губами и мизинцами обеих рук. Использование данной аппликатурной схемы показало, что она удобна и легко запоминается. Диатоника на обеих окаринах легко дополняется недостающими хроматическими звуками (комбинации пальцев, так называемые «вилочки»), что делает данный инструмент ещё более универсальным.

В заключение следует подчеркнуть, что окарина постепенно завоёвывает концертные площадки не только в составе народных ансамблей, но и как солирующий инструмент. Это предъявляет высокие требования к качеству инструмента и уровню исполнителя. На сегодняшний день сделано немало для развития глиняной игрушки-свистульки. Современная окарина – это сложный, многокамерный инструмент с широкими исполнительскими возможностями. Думается, состояние его в наше время не является некой константой, а скорее представляет область подвижных преобразований.

На море орел
русская народная песня

Медленно



Камаринская
русская народная песня

Быстро



Список литературы

1. Бычков В. Н. Основы художественного ремесла: музыкальные инструменты. – М.: Аст-пресс, 2000. – 176 с.
2. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – 640 с.
3. Маляров В. И., Козырев Г. Ф., Бутушин С. И., Усков А. С. Искусство игры на окарине: учебно-методическое пособие. – М.: Современная музыка, 2016. – 135 с.
4. Поветкин В. И. Археология. Древняя Русь. Быт и культура // Музыкальные инструменты. – М.: Наука, 1997. – С. 158–179.

5. Попонов В. Б. Русская народная инструментальная музыка. – М.: Знание, 1984. – 112 с.
6. Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья: историко-этнографическое исследование. – Казань: Издательство Казанского университета, 2001. – 628 с.

List of references

1. Bychkov V. N. Osnovy hudozhestvennogo remesla: muzykal'nye instrumenty. – M.: Ast-press, 2000. – 176 s.
2. Imhanickij M. I. Istoriya ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah. – M.: RAM im. Gnesinyh, 2018. – 640 s.
3. Malyarov V. I., Kozyrev G. F., Butushin S. I., Uskov A. S. Iskustvo igry na okarine: uchebno-metodicheskoe posobie. – M.: Sovremennaya muzyka, 2016. – 135 s.
4. Povetkin V. I. Arheologiya. Drevnyaya Rus'. Byt i kul'tura // Muzykal'nye instrumenty. – M.: Nauka, 1997. – S. 158–179.
5. Poponov V. B. Russkaya narodnaya instrumental'naya muzyka. – M.: Znanie, 1984. – 112 s.
6. Yakovlev V. I. Tradicionnye muzykal'nye instrumenty Volgo-Ural'ya: istoriko-etnograficheskoe issledovanie. – Kazan': Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta, 2001. – 628 s.

СОХРАНЕНИЕ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В КРАСНОЯРСКОМ КРАЕ

М. Г. Котляров, Р. В. Усольцев

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

В статье рассматриваются проблемы сохранения и распространения народно-певческих традиций в Красноярском крае, уделяется внимание практической деятельности народных коллективов по репродуцированию фольклорных образцов и их транслированию в культурно-досуговых и концертно-сценических формах.

Ключевые слова: народное пение, народные певческие традиции, народно-певческие коллективы, транслирование, концертные программы, аранжировка, фольклорные экспедиции.

PRESERVATION AND DISSEMINATION OF FOLK SINGING TRADITIONS IN THE KRASNOYARSK TERRITORY

M. G. Kotlyarov, R. V. Usoltsev

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article deals with the problems of preserving and spreading folk singing traditions in the Krasnoyarsk Territory, and pays attention to the practical activities of folk groups in reproducing folk samples and broadcasting them in cultural and leisure, concert and stage forms.

Keywords: folk singing, folk singing traditions, folk singing groups, broadcasting, concert programs, arrangement, folklore expeditions.

В контексте истории культуры народное пение является уникальным культурно-историческим феноменом, отразившим «социодинамику русской культуры и вместившим весь спектр философских, религиозных, эстетических, этических позиций, характеризующих мировоззрение русского народа в тот или иной исторический период» [3, с. 73]. Формирование русского народного музыкального творчества уходит корнями в дохристианский период, во времена разрозненных славянских племен с их особенностями мировоззрения и верований. Переселение восточнославянских народов на Русскую равнину в VI веке стало знаковым событием в становлении культурных традиций этноса. На протяжении более тысячи лет русским народом было создано огромное количество уникальных образцов традиционного искусства. Особое место в традиционной русской культуре занимает народное песенное творчество. Изучая сохранившиеся до наших дней образцы народного вокального искусства, сложно не отметить самобытность, оригинальность и высокодуховную содержательность произведений. Особый отпечаток на манеру, интонацию и мелодику исполнения песен наложили климатические, политические, экономические и социально-культурные условия того или иного региона страны. Сложились местные традиции песенного фольклора, под которыми понимается «совокупность условий бытования, черт стиля и приемов исполнения, придающих своеобразие и характерные отличительные свойства песенному фольклору определенного народа в одной ограниченной местности» [2, с. 49].

Исполнительская традиция предполагает стилевой подход к выбору манеры и способу звукообразования. Стилевой подход к работе над вокальными партитурами в настоящее время стал особенно актуален. Народно-певческое образование России за последние полвека прошло немало этапов своего развития, что привело к необходимости взглянуть на традиционную песню под критическим углом, анализируя степень сохранности форм и способов исполнения. Унифицированные подходы к методике исполнения обезличили произведения, представляя их в общерусском значении. В последние годы подъем патриотических настроений русского народа дал существенный толчок в продвижении идеи традиционного воспитания, что в свою очередь повлияло на актуальность сохранения и развития своего культурного наследия. Создание учебных, самодеятельных и профессиональных народно-певческих коллективов стало распространенной тенденцией и важным элементом в сохранении этнической идентичности. Методики традиционного музыкального образования наиболее успешно внедряются в центральной России и в крупных мегаполисах азиатской части страны. Сложнее дело обстоит в остальной части России, в небольших городах и поселках, куда последние тенденции в сфере традиционного образования доходят с опозданием. Благодаря широко развернувшемуся фестивальному движению в последние годы сохранение и развитие традиционного песенного творчества стало делом очень личным для каждого русского человека.

Сибирский регион традиционно был и является оплотом патриотизма всей страны. Это дает территории особое право в деле сохранения и трансляции традиционного песенного фольклора. Население Сибири состоит из переселенцев со всех уголков страны, что привело к появлению собственных локальных традиций. Это обстоятельство стимулирует образовательные организации и организации сферы культуры активно развивать экспедиционную деятельность по фиксации и изучению традиционной культуры сибирских казаков, культуры старожильской и новопоселенческой. В народно-певческих коллективах деятельность по сохранению и транслированию песенного наследия связана с изучением и анализом регионально-локальных фольклорных традиций коренной культуры. Немаловажным является изучение и анализ своей, местной локальной традиции.

Экспедиционная работа на своей территории производится по двум группам переселенцев: старожилам и новопоселенцам. Эффективной формой сохранения и распространения русских народных певческих традиций является «транслирование песенных образцов русских старожилов-сибиряков и поздних переселенцев в рамках проведения обучающих семинаров, образовательных онлайн-занятий с участием народных хоров» [4, с. 169]. Использование образцов местной традиции в репертуаре ансамблей народной песни способствует наиболее естественному процессу трансляции и восприятия, так как локальный стиль более понятен местному населению.

Практическая деятельность творческих коллективов по репродуцированию фольклорных образцов и их транслированию в образовательных, культурно-досуговых и концертно-сценических формах доказывает свою высокую эффективность. В современной практике народно-певческого исполнительства подходы к сохранению и распространению русских народных певческих традиций обусловлены «не только задачами сохранения жизнеспособных форм традиционной культуры, их развития, но, в большей степени, предпочтениями руководителей коллективов» [1, с. 100]. По этой причине для активации традиционного стилизованного исполнения народных песен следует усилить работу по повышению квалификации руководителей творческих коллективов и педагогов ДШИ и дополнительного образования. Сегодня всё большим успехом пользуется трансляция фольклорных квестов, арт-мастерских, мастер-классов, интерактивных вечёрок и других культурно-досуговых и творческих проектов учебно-творческими коллективами средних специальных и высших учебных заведений. Доступ к таким трансляциям с каждым годом упрощается благодаря новым цифровым платформам, тематическим группам в популярных социальных сетях и введению в образовательный и воспитательный процесс контента фольклорной направленности.

Большое значение для сохранения и распространения русских народных певческих традиций имеют концертные программы, основанные на фольклорном материале и исполненные в традиционном, локальном стиле. Такие программы реализуются на сценических и учебных площадках России не только в качестве развлекательного действия, но и как материал, способный возродить коллективный образ мышления русского человека. Например, в Красноярском крае разные районы и населённые пункты обладают своими, самостоятельными, совершенно уникальными особенностями, что объясняется неоднородным составом населения (старожилы и новопоселенцы, прибывшие в Сибирь из разных губерний Европейской России). Это всегда вызывало большой интерес у исследователей-фольклористов и исполнителей. Одним из известнейших педагогов и исследователей традиционной музыкальной культуры Сибири, бесспорно, являлся Николай Алексеевич Шульпеков. Много сил и энергии отдал Н. А. Шульпеков своему любимому самодеятельному «детищу» – студенческому ансамблю народной песни «Светлица». Николай Алексеевич занимался научно-исследовательской и педагогической работой, результатом которой стали научные статьи, методические разработки и репертуарные сборники. Он постоянно выезжал в фольклорные экспедиции как по Красноярскому краю, так и по своим родным донским местам.

Неоценимый вклад в трансляцию и сохранение народной певческой культуры вносит и деятельность ансамбля русской песни «Сибирская вечора», который является самодеятельным творческим коллективом Государственного центра народного творчества Красноярского края. «Сибирская вечора» собирает фольклорный песенный материал в районах края и использует его в работе творческих лабораторий и концертах. Экспедиционная деятельность молодых исполнителей способствует сохранению песенных традиций села и

деревни; процессы расшифровки фольклорного материала, как и процессы подготовки произведений к трансляции, формируют уникальные навыки, востребованные в среде молодых специалистов сферы искусства, культуры и образования. Результаты экспедиционной деятельности становятся репертуарным пособием для творчества других фольклорных ансамблей и ансамблей народной песни Красноярского края.

Современные формы трансляции используют и профессиональные творческие коллективы Красноярского края. Традиционные песни в программах Красноярского государственного ансамбля песни «КрасА» получили современную аранжировку, не утратив при этом своей самобытности и красоты. В репертуаре ансамбля «КрасА» есть песни и танцы народов бывшего СССР. У коллектива более десятка комплектов различных костюмов, которые сочетают в себе традиции народного кроя и современную стилизацию сценического народного костюма. Созданный в 1992 году в г. Минусинске народный коллектив ансамбль русской песни «Лад» постоянно выступает на различных концертных площадках Абакана, Черногорска, Саяногорска, Красноярска, Железногорска, а также во многих районах юга Красноярского края и Кемеровской области. Главной задачей коллектива является сохранение, развитие и пропаганда народной песенной культуры в ее первоизданном виде и в традиционных формах трансляции.

Предпринятый обзор деятельности народно-певческих коллективов по сохранению и распространению русских народных певческих традиций показал, что художественно-творческое освоение разных жанровых образцов и их транслирование представлено в различных формах. Проблема функционирования и адаптации народно-певческой культуры в условиях глобализации имеет особое значение для современной России при осуществлении поиска путей преодоления ее ценностной дезориентации. Обработка материалов фольклорных экспедиций, расшифровка народных песен и их краткий анализ свидетельствуют о несомненной ценности народно-певческих традиций. Эту работу можно и нужно продолжать: искать новых респондентов, погружаться в культуру русской деревни, мотивировать самодеятельные певческие коллективы к участию в фестивалях и конкурсах министерского уровня, развивать музыкальную грамотность слушателей, повышать доступность традиционного репертуара для исполнителей народной песни различного уровня. В целом: формировать заинтересованное положительное общественное мнение вокруг традиционной музыкальной культуры. Сохранять остатки народной культуры уходящей эпохи необходимо для того, чтобы передать следующим поколениям фольклорную традицию. Активная деятельность по постижению и воспроизведению народной певческой культуры приводит к качественно новым, социально значимым результатам, к саморазвитию и самореализации не только отдельной личности, но и целого поколения.

Список литературы

1. Верховская В. О. Сохранение народных певческих традиций в XXI веке // Искусство глазами молодых: материалы XI Международной научной конференции / под ред.: Н. В. Перепич, М. В. Саблина. – Красноярск, 2019. – С. 99–103.
2. Лапин В. А. Очерки исторической проблематики русского музыкального фольклора. – СПб.: РИИИ, 2017. – 440 с.
3. Тищенко Т. В. Сохранение и освоение региональных традиций в процессе современного народно-певческого образования // Проблемы этнокультурного развития личности в процессе многоуровневого народно-певческого образования: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Орел: ОГИК, 2019. – С. 72–75.

4. Шастина Т. В. Освоение фольклорных текстов в ансамблевом пении // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – СПб., 2018. – № 1 (34). – С. 168–172.

List of references

1. Verhovskaya V. O. Sohranenie narodnyh pevcheskih tradicij v XXI veke // Iskusstvo glazami molodyh: materialy XI Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii / pod. red.: N. V. Perepich, M. V. Sablina. – Krasnoyarsk, 2019. – S. 99–103.
2. Lapin V. A. Ocherki istoricheskoy problematiki russkogo muzykal'nogo fol'klora. – SPb.: RIII, 2017. – 440 s.
3. Tishchenkova T. V. Sohranenie i osvoenie regional'nyh tradicij v processe sovremennogo narodno-pevcheskogo obrazovaniya // Problemy etnokul'turnogo razvitiya lichnosti v processe mnogourovnevnogo narodno-pevcheskogo obrazovaniya: materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. – Orel: OGIK, 2019. – S. 72–75.
4. Shastina T. V. Osvoenie fol'klornyh tekstov v ansamblevom penii // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – SPb., 2018. – № 1 (34). – S. 168–172.

ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ И ИСПОЛНЕНИЯ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ СИБИРСКИХ КАЗАКОВ

А. С. Гулая, А. В. Василенко

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

В статье рассматривается песенная традиция сибирских казаков как составная часть общерусской песенной культуры и как яркий самобытный феномен. Описывается система песенных жанров сибирских казаков, концентрирующая в себе стилистические закономерности и специфические исполнительские приемы.

Ключевые слова: песенная традиция, песенная культура сибирского казачества, жанровая система, ансамблевое и сольное песенное исполнительство.

FEATURES OF EXPERIENCE AND PERFORMANCE OF THE SONG TRADITION OF THE SIBERIAN COSSACKS

A. S. Gulaya, A. V. Vasilenko

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the song tradition of the Siberian Cossacks as an integral part of the all-Russian song culture and as a bright original phenomenon. The article describes the system of song genres of the Siberian Cossacks, which concentrates stylistic patterns and specific performing techniques.

Keywords: song tradition, song culture of the Siberian Cossacks, genre system, ensemble and solo song performance.

Конец XX – начало XXI века отмечены активным исследованием вопросов региональной истории. В учебных заведениях в программы изучаемых дисциплин введен региональный компонент, в том числе изучение казачества в литературе и истории. В качестве основных ученых – исследователей Сибири и её населения – назовем следующих: И. Фишер, Б. Миллер, П. Висковатов, М. Геденштром, П. Буцинский, Д. Садовников, С. Платонов, В. Мирзоев, Б. Бессонова, С. Соловьев, Е. Савельева, Н. Костомаров, Н. Карамзин, А. Гордеев. Работы данных ученых были направлены на изучение сибирского казачества как социального слоя, появившегося на территории Западной Сибири, а также посвящены рассмотрению вопросов истории заселения, распространения, развития Сибирского казачьего войска. В истории Сибирского казачества существуют три основных этапа:

1. 1581–1618 годы – освоение и заселение казаками земель Сибирского региона.
2. 1618–1861 годы – появление и развитие казачьих поселений, хозяйственное развитие.
3. 1861–1917 годы – модифицирование и расширение традиционного казачьего общества, состоящего из аборигенов и переселенцев.

Интерес к изучению обрядовых традиций переселенцев Сибири проявляется в XX веке. В наши дни исследователи продолжают их изучение. Среди них этнографы, фольклористы, музыковеды: А. Макаренко, Д. Зеленин, К. Логиновский, Н. Громыко, К. Чистов, Н. Миненко, Ф. Болонев, Е. Бардина, Т. Леонова, Р. Потанина, В. Щуров, В. Мехнецов, В. Захарченко, Н. Леонова и многие другие. Вышеперечисленные авторы в своих работах описывают специфические различия и своеобразие региональных культурных традиций русских в условиях освоения Сибири. Описание же обрядового фольклора переселенцев в трудах ученых порой эпизодично либо объединено с другими областями знаний. Сегодня наступает период более глубокого изучения и возрождения традиционной культуры, стремления приобщиться к национальным корням, почувствовать себя частью единого исторического прошлого. Можно заметить, как активно на сегодняшний день проявляется интерес к изучению этнонациональной и региональной культур. Сибирский традиционный казачий фольклор совсем недавно стал объектом пристального внимания и изучения, как составная часть общероссийской культуры, обладающая специфическими особенностями. Казачьи песни сибиряков – это также достаточно яркий самобытный феномен, несомненно, требующий изучения.

В первой половине XIX века русская традиционная песенная культура, в частности, казачьи песни, в Сибири почти не собирались и не изучались. В то же время, Уральское и Оренбургское казачьи войска, как в конце XIX века большинство казачьих войск Европейской России, уже имели достаточно полные сборники казачьих песен. Составлением же первого сборника песен казаков Сибири стали заниматься только в начале XX века. Сборник назывался «Песни сибирских казаков», его напечатали в Петрограде в 1916 году, данный сборник является библиографической редкостью. Достаточно продолжительный период, начиная с прибытия казаков на территорию Западной Сибири и вплоть до окончательной ликвидации Сибирского казачьего войска советской властью, традиционный фольклор и народное творчество сибирских казаков не представляли для исследователей никакого интереса. Записью, изучением и сохранением песенного творчества сибирских казаков никто в те годы не занимался.

Сюжеты и лексика поздних казачьих исторических песен (XIX–XX века) сформировались под влиянием местного жизненного уклада. Песни хроникального типа, связан-

ные с солдатской, казачьей средой, часто имели узколокальный характер, в рамках границ определенного края и смежных с ним районов. Каждое войско имело свой уникальный репертуар, с отличительными особенностями, а также наличием сюжетов, прикрепленных к конкретному войску [2, с. 48]. Сибирское казачество развивалось параллельно с другими казачьими группами, проживавшими в различных регионах России. Традиционный песенный фольклор сибирского казачества начинает свое развитие в далеком прошлом. Каждая казачья община развивала местный традиционный фольклор, у каждой общины формировался собственный репертуар. Рассматривая песенный фольклор сибирских казаков, можно проследить его четкую связь с двумя главными сферами жизни казачьего войска: мирной и военной. Вся система жанров также выстраивается по данному принципу.

Можно говорить о двух контрастных группах песенного творчества казаков. К первой можно отнести жанры, связанные с повседневной жизнью вне дома, непосредственно с воинской службой. Такие песенные жанры обладают стилистическими закономерностями и специфическими исполнительскими приемами, присущими местному традиционному пению. Исполнялись такие песни исключительно мужчинами. Ко второй группе относятся песенные жанры, сюжеты которых были обусловлены бытовой жизнью семьи и казачьей общины. Исполнялись такие песни не только мужчинами, но и женщинами, отдельно или смешанным составом (гуртом). Песенные жанры, чьи сюжеты связаны с воинской службой, в свою очередь можно разделить на три периода: ранний, поздний и позднейший. Каждый из этих периодов имел свой музыкальный стиль.

Ранний период – это художественное воплощение старинных лирических, протяжных песен (баллад, исторических песен в мужском исполнении и эпических песен). Поздний – стремящийся по музыкальному стилю к городской песне, поздней лирике. Позднейший период – сюда можно отнести такие жанры, как военные и строевые песни – походные, маршевые, патриотические [6]. Песенные жанры второй группы, предназначенные для исполнения внутри казачьей общины, представлены очень широко и многообразно.

Особой популярностью пользовались лирические песни. Казачья лирическая песня отличается особой художественной выразительностью поэтического текста, использованием множества сравнений и эпитетов, в ней воспеваются женская красота и мужское благородство, стать и сила. Можно привести в качестве примера устойчивые эпитеты, такие как: *брови черные, как у соболя; лицо белое, словно снег; щечки алые, будто алый мак*. Молодую девушку и ее походку сравнивали с белой лебедушкой. Сам казак в лирической песне также наделен смелостью и красотой: *очи ясные, как у сокола; буйная головушка*. Если в песне упоминался перстень, то он обязательно был золотым; если плетка, то шелковая; если конь, то добрый.

Рассматривая свадебные песни сибирских казаков, можно сказать, что тематика таких песен совпадала со свадебными песнями других регионов России, но можно выделить центральную тематику – это восхваление самого казака – доброго молодца. Величальные песни традиционно играли магическую роль, связанную с обращением к силам природы и их задабриванием. Главная функция песен свадебного обряда – это заклинание на плодородие и благополучие в семье.

Календарно-обрядовые песни сибирских казаков представлены в основном песнями святочного цикла (колядки, щедровки). Необрядовый фольклор включает хороводные шу-

точные, плясовые, игровые песни, а также поздний малый жанр – частушку, различного содержания, но чаще всего на любовную тематику.

В целом говоря о системе жанров песенного фольклора сибирских казаков, важно понимать, как происходил процесс его становления и развития. Большое влияние оказало смешение традиционного репертуара местных аборигенов, проживавших исторически на территории Сибири, и песенных традиций переселенцев. Происходило постепенное и неизбежное отмирание старых жанров и появление новых фольклорных образцов и песенных черт. Такое непрерывное взаимовлияние не могло не привести к рождению нового песенного репертуара сибирских казаков. Казачью песенную традицию и особенности ее бытования на территории Западной Сибири можно наблюдать в виде ансамблевого, а также сольного песенного творчества. Ансамбли сибирских казаков представлены двумя видами: смешанные и мужские, за каждым из которых закреплялось исполнение определенных песенных жанров.

Организация голосов в мужских ансамблях выстроена в основном двумя основными партиями: нижняя («грубый голос») и верхняя («подголосок»). Таким составом, как правило, исполняли протяжные и строевые песни. Смешанные по составу ансамбли чаще всего исполняли песни, предназначенные для пения внутри казачьей общины, однако в настоящее время произошли изменения: участие женщин в исполнении воинских песен стало уже привычным. Смешанные ансамбли чаще всего включают в свой репертуар произведения со свободным варьированием голосов. Произведения с развитой хоровой фактурой обычно имеют трехголосную основу в сочетании с полифоническими приемами и гармоническими элементами. Характерны два способа многоголосия: без подголоска и, реже, с подголоском.

У сибирских казаков, как у донских, кубанских, уральских, встречается сольное исполнение различных жанров, которое выделяется наибольшей выразительностью. Их отличает своеобразный запев, он чаще всего исполняется в свободном темпе, отличается особой ритмической свободой. Зачастую такие запевы носили декламационный характер, что указывает на «скороговорочный» тип исполнения. Особый колорит таким запевам добавляет большое количество вставных гласных во внутрислоговых распевах.

Подводя итог можно сказать, что взаимовлияние разных культурных традиций отразилось на тематике, фактуре изложения, диалекте и характере исполнения казачьих песен в целом, но при этом сохранилась специфика и особенности трансляции. В настоящее время в связи с процессом реабилитации казачества (принятие правовых актов для решения проблем его дальнейшего развития и повышения роли в социально-политической жизни страны) идет возрождение культурных традиций казаков.

Список литературы

1. Бородина Е. М. Особенности традиционной культуры казачества Западной Сибири: автореф. дис. ... канд. культурологии: специальность 24.00.01. – Кемерово, 2004. – 22 с.
2. История русской культуры IX–X вв.: пособие для вузов / В. С. Шульгин, Л. В. Кошман, Е. К. Сысоева, М. Р. Зенина; под ред. Л. В. Кошман. – 4-е изд., испр. – М.: Дрофа, 2003. – 48 с.
3. Казачество Сибири от Ермака до наших дней: история, язык, культура: материалы III Всерос. науч.-практ. конф. с международным участием (25–28 окт. 2012 г.) / Тюменский гос. ун-т, Ин-т гуманитарных исслед., Обско-Полярная казачья линия СКВ

- Союза казаков России (ЯНАО); редкол.: И. С. Карабулатова, В. Н. Евсеев, Г. С. Зайцев [и др.]. – Тюмень: Ин-т гуманитарных исслед. Тюменского гос. ун-та, 2012. – 276 с.
4. Похабов В. Ф. Живые родники Кузнецкого края (песни и обряды сел среднего течения реки Кии). – Кемерово, 1994. – 115 с.
 5. Сибирское казачество: история и современность: сб. науч. ст. / Правительство Омск. обл., Омск. гос. ун-т им. Ф. М. Достоевского, Омск. ф-л Ин-та археологии и этнографии СО РАН [под ред. М. А. Жигуновой, Н. А. Томилова]. – Омск: Наука, 2011. – 254 с.
 6. Жанровое разнообразие песенного фольклора и его специфика [Электронный ресурс]. – URL: <http://ka-z-ak.ru/2011-04-27-05-19-27/71-2011-08-06-15-15-09>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Borodina E. M. Osobennosti tradicionnoj kul'tury kazachestva Zapadnoj Sibiri: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii special'nost' 24.00.01. – Kemerovo, 2004. – 22 s.
2. Istoriya russkoj kul'tury IX–X vv.: posobie dlya vuzov / V. S. Shul'gin, L. V. Koshman, E. K. Sysoeva, M. R. Zenina; pod red. L. V. Koshman. – 4-e izd., ispr. – M.: Drofa, 2003. – 48 s.
3. Kazachestvo Sibiri ot Ermaka do nashih dnei: istoriya, yazyk, kul'tura: materialy III Vseros. nauch.-prakt. konf. s mezhdunarodnym uchastiem (25-28 okt. 2012 g.) / Tyumenskij gos. un-t, In-t gumanitarnyh issled., Obsko-Polyarnaya kazach'ya liniya SKV Soyuza kazakov Rossii (YaNAO); redkol.: I. S. Karabulatova, V. N. Evseev, G. S. Zajcev [i dr.]. – Tyumen': In-t gumanitarnyh issled. Tyumenskogo gos. un-ta, 2012. – 276 s.
4. Pohabov V. F. Zhivye rodniki Kuzneckogo kraja (pesni i obryady sel srednego techeniya reki Kii). – Kemerovo, 1994. – 115 s.
5. Sibirskoe kazachestvo: istoriya i sovremennost': sb. nauch. st. / Pravitel'stvo Omsk. obl., Omsk. gos. un-t im. F. M. Dostoevskogo, Omsk. f-l In-ta arheologii i etnografii SO RAN [pod red. M. A. Zhigunovoj, N. A. Tomilova]. – Omsk: Nauka, 2011. – 254 s.
6. Zhanrovoe raznoobrazie pesennogo fol'klora i ego specifika [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://ka-z-ak.ru/2011-04-27-05-19-27/71-2011-08-06-15-15-09>. – Zagl. s ekrana.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ФОЛЬКЛОРНОГО АНСАМБЛЯ «РЕЧЕНЬКА»

Е. М. Бородина

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

В статье представлен анализ «лелёшных» песен, исполняемых фольклорным ансамблем «Реченька» деревни Курск-Смоленка Чебулинского муниципального района Кемеровской области. Песни впервые были зафиксированы педагогами и студентами КемГИК в фольклорно-этнографических экспедициях с 1993 по 2014 годы.

Ключевые слова: фольклорно-этнографическая экспедиция, респонденты, фольклорный ансамбль, исполнительские приемы, манера исполнения, стилистика, местный говор.

PERFORMING TRADITIONS IN CREATIVITY FOLK ENSEMBLE “RECHENKA”

E. M. Borodina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article presents an analysis of “leleshny” songs performed by the folklore ensemble “Rechenka” of the village of Kursk-Smolenska in the Chebulinsky municipal district of the Kemerovo region. The songs were first recorded by teachers and students of KemGIK in folklore and ethnographic expeditions from 1993 to 2014.

Keywords: folklore and ethnographic expedition, respondents, folklore ensemble, performing techniques, manner of performance, stylistics, local dialect.

Среди огромного количества песен в «мозаичной» песенной традиции Кузбасса настоящим кладом локальной фольклорной традиции русскоязычного населения стали песни, записанные от потомков переселенцев из Курской губернии, обосновавшихся в конце XIX века в деревне Курск-Смоленка Чебулинского муниципального района Кемеровской области. Уникальные по своему музыкальному стилю песни стали основой многожанрового репертуара народного коллектива – фольклорного ансамбля «Реченька». Это не случайно, так как возникновение фольклорной традиции в деревне Курск-Смоленка связано с миграционными передвижениями этнографических групп русского населения начиная с конца XIX века. Новая переселенческая волна была вызвана отменой крепостного права и строительством Транссибирской магистрали. Так, в 1887 году переселенцами из Курской, Смоленской и Черниговской губерний были образованы две деревни: Курская и Смоленская.

Неизведанный край с непривычными природными условиями требовал от новопоселенцев большой выдержки и выносливости. Сближение вновь прибывших групп осуществлялось практическим подходом к установлению взаимовыгодных экономических отношений. С одной стороны, новоселы, прибывая в Сибирь, были вынуждены подчиняться тем неписаным законам общества, которые сложились ранее в данной местности. С другой – новый приток переселенцев вносил изменения в быт и социальные функции старожилов [6, с. 41–42]. Заселение деревни Курск-Смоленка Чебулинского муниципального района Кемеровской области проходило в три этапа. Кемеровская область географически была очень удобно расположена для переселения крестьян из губерний южной и центральной части России. С одной стороны, переселение было связано с государственной политикой (указ «О переселении малоземельных крепостных крестьян на свободные земли») [4, с. 18], с другой – удаленность от центра и государственных органов привлекала на поселение группы людей оппозиционных и религиозных взглядов. В суровых сибирских условиях, между старожилами и новопоселенцами происходил процесс формирования социальных и культурных контактов [1, с. 2]. Сельские жители вместе работали, вместе праздновали праздники, вместе отдыхали, пели старинные песни. Постепенно взаимодействие старожильческого и новопоселенческого состава привело к формированию общего культурного пространства.

В начале 70-х годов XX века в деревне Курск-Смоленка был создан фольклорный ансамбль «Реченька». В состав ансамбля вошли уроженки деревни Курск-Смоленка, родители которых были выходцами из Курской губернии: Дюкорева Ольга Даниловна (1932 г. р.), Кирсанова Александра Игнатьевна (1927 г. р.), Татькова Екатерина Захаровна

(1929 г. р.), Конарёва Мария Александровна (1932 г. р.), Воронцова Мария Васильевна (1935 г. р.), Логинова Анастасия Семеновна (1936 г. р.). Постепенно ансамбль увеличился до 12 человек. Руководителем ансамбля стала хранительница песен своей мамы и бабушки Дюкорева Ольга Даниловна [2].

Вот что рассказала сама Ольга Даниловна: «Как-то по лету приехали люди из телевидения. Мы ходили с ними по горам, вдоль речки и пели песни о речке, да об утках. Шибко понравились им наши песни. Гости тогда сказали, что наше пение созвучно с журчанием реки. Отсюда и появилось название нашего ансамбля. А потом меня попросили с девчатами исполнить любимые песни со сцены, в нашем Доме культуры. Мы согласились. Зрителям понравилось выступление. Нам предложили объединиться и создать фольклорный ансамбль. Так и зародился наш фольклорный ансамбль “Реченька”, название которого уже было придумано самими гостями» [2].

На протяжении 40 лет существования ансамбля его состав не менялся. Он лишь сокращался, так как участницы, одна за другой, уходили из жизни. Не менялся и унаследованный от предков репертуар: более пятидесяти лирических, свадебных, хороводных и плясовых песен и духовных стихов. Это поспособствовало тому, что молодые, энергичные и голосистые девушки стали перенимать исполнительскую манеру с голоса искусной певицы, знатока и хранительницы исконной традиции – Дюкоревой Анисии Степановны (мамы Ольги Даниловны). Анисия Степановна обладала не только красивым голосом, но и прекрасной памятью. Именно она и передала участницам ансамбля «Реченька» огромное количество песен. Пропагандируя традиционную песенную культуру своего села, ансамбль «Реченька» принимал активное участие в народных и православных праздниках, таких как Рождество Христово, Масленица, Пасха, Троица, Иван Купала, Медовый спас. Творчество ансамбля было востребовано на местных праздниках урожая, улицы, села. Их песни звучали на юбилейных концертах, конкурсах и фестивалях областного и всероссийского значения. За активную творческую деятельность фольклорный ансамбль «Реченька» был удостоен звания «Народный коллектив» [8, с. 9].

Для зрителей выступления ансамбля всегда были большим музыкальным подарком, ведь во время исполнения песен участники ансамбля всегда старались установить тесный контакт с аудиторией, вовлекая их в действие или свой перепляс. И городские, и сельские зрители не могли спокойно усидеть на месте и вместе с участниками ансамбля пускались в пляс. Яркость музыкального стиля и специфическая манера исполнения народной песни не раз привлекали фольклористов и этнографов, студентов и педагогов-музыкантов, руководителей творческих коллективов с целью изучения и сохранения песенной традиции, привезенной с юга России. Ведь в естественном звучании песни были всегда доступны и для собирателей аутентичного фольклора, и для любителей народной музыки. Вот что по этому поводу говорила руководитель ансамбля Ольга Даниловна Дюкорева: «...песни записывать приезжали, можно сказать, со всего мира. И студенты, и профессора, и журналисты. Были из Америки, Японии...» [2].

Впервые научный интерес к ансамблю проявил этнограф, фольклорист, педагог и ведущий методист Областного центра народного творчества и досуга Департамента культуры администрации Кемеровской области В. Ф. Похабов. В 1993–1995 годах им был осуществлен ряд экспедиций, в результате которых в свет вышли репертуарные сборники: «Живые родники Кузнецкого края» (1994), «Песни Кийской слободы» (1999) и «Культурное наследие русских Кузбасса» (2000) и др. В своих экспедициях В. Ф. Похабов часть песен зафиксировал в живом бытовании, а именно во время свадебного обряда. Так были записаны свадебная шуточная песня «Дружко-неповёртышко» (в ней дразнили и высмеивали

дружко), величальная «Не хмель ты мой, да хмелинушка» (её исполняли перед отъездом жениха с невестой на венчание), «Уж ты, сваха, моя свахынька» (в песне славили сваху) [7, с. 5–6]. В дальнейшем под руководством Т. З. Дёминой экспедиции неоднократно осуществлялись студентами кафедры народного хорового пения Кемеровского государственного университета культуры и искусств (в настоящее время Кемеровского государственного института культуры): Л. Коновальчик и А. Пашниной в 1998 году; Е. Ларионовой в 2005 году; А. Василенко и А. Рачковым в 2007 году. В настоящее время все материалы экспедиций являются достоянием архива кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» [3].

В 2012 и 2014 годах авторами статьи были проведены еще две фольклорно-этнографические экспедиции. Во время общения с местными жителями были зафиксированы песни, рассказы о свадебном обряде, семейных традициях, локальных праздниках и обрядах, приметы местных жителей. Многие материалы были зафиксированы благодаря записям из личных тетрадок исполнительниц. Одна из исполнительниц песен говорила так: «Мне уж почитай сколь годков. Могу песню вовсе забыть. А так возьму тетрадку, сразу слова и напев вспоминаются...». Собранные материалы пополнили Архив отдела фольклора ГАУК «Центр народного творчества Кузбасса» [2].

При анализе материалов фольклорно-этнографических экспедиций с 1993 по 2014 годы, которые в период аутентичной формы бытования отражали не только семейно-бытовую, но и празднично-обрядовую жизнь деревни Курск-Смоленка, были выделены песни с «лелёшным припевом», часть из которых – карагодные, таночные и обрядовые, исполнявшиеся в любое время года. Например, песня «По улице, улице» исполнялась исключительно на молодежных вечерках. Другая часть «лелёшных» песен приурочена к свадебному обряду. Так, например, песня «А сосёнка-сосёнушка, а сосёнка зелёная» исполнялась на сборной неделе (местное название «девишники-вечерки»), которая проходила за одну-две недели до свадьбы с целью сбора приданого. Днём девушки были заняты шитьем, вышиванием, вязанием, помогали по хозяйству. А вечером проводились вечеринки с женихом и его друзьями, которые сопровождались традиционными кадриями, целовальными играми, песнями. Песня «Не хмель ты мой, да хмелинушка» исполнялась на откупе стола в доме невесты, а песня «Стоят кони за воротами» пелась по прибытии свадебного поезда в дом невесты. По рассказам информантов, «свадебный поезд состоял из 16–18 подвод, который собирал дружко с друзьями жениха». Песня «А тепла вода во колодезе стояла» исполнялась во время перевоза приданого в дом жениха (глухой воз или перевоз). Пока молодых венчали, родня невесты – сестры, тёти – перевозили приготовленное приданое в дом жениха. Его обязательно провозили вдоль главной улицы села с грохотом, шумом и песнями [8, с. 42–46].

При записи песен внимание на себя обратила исполнительская манера, которую отличает эмоциональное, открытое, зычное, экспрессивное, в какой-то степени резкое звучание. Женские голоса, например, звучат плотно, они насыщены грудными обертонами. Самы исполнительницы говорили: «Мы каждый раз поем по-разному. Вот выдастся хороший денечек, настроение хорошее, и поётся весело. А как бывает день не задастся, так и распевам эти же песни по-другому» [2]. Стараясь сохранить свою песенную традицию в первоначальном виде, участники ансамбля исполняли только те песни, которые они получили по наследству. Однако с течением времени привезенные традиции постепенно «осибирились». Во-первых, это заметно при звучании песен в более низкой тесситуре и медленном темпе; во-вторых, встречающиеся словообрывы внутри музыкально-поэтической строки удлиняют её границы, но при этом теряется традиционный характер пения – цепное ведение мелодии.

Все песни озвучены женским составом без музыкального сопровождения. Если же песни исполнялись на свадьбах или гуляниях, то, чтобы было звонче, использовали шумовые инструменты. Чаще всего это были коробочки, заполненные бобами, хлопушки, а иногда в руки бралась коса-литовка. Для подбадривания друг друга и окружающих сами пельницы хлопали в ладоши. Порой пение «лелёшных» песен сопровождалось пляской или дробями. Во время исполнения дробей корпус был прямой, а ноги чуть согнуты в коленях. Во время движения по кругу корпус поющих был статичен. Правая рука высокая, с платочком, слегка согнута в локте. Движение по кругу медленное. Изредка применялись подскоки, которые указывали на южнорусскую принадлежность. К характерным исполнительским приёмам можно отнести: флажолеты, украшающие напевы короткие возгласы («ихи»), редуцирование, когда гласные звуки в первом предударном слоге приближаются по своей фонетической окраске к открытому «е». В конце каждой строфы нет долгих выдержанных звуков, причем короткий по длительности последний звук в каждой строфе заканчивался коротким спадом, в результате чего возникало ощущение, что фраза словно обрывалась [2].

В музыкальной стилистике «лелёшных» песен ярко проявились черты южнорусской песенной традиции. В рассмотренных примерах отмечается малораспевность песен, в них четко выделяется силлабический стих, прослеживается тесное расположение голосов (неширокий диапазон при обилии секундовых и квартовых интервалов). Тип многоголосия – гетерофония, где все голоса интонационно развиты и мелодически ярко выражены. Напевы «лелёшных» песен находятся в тесной ритмической и структурной взаимосвязи с мерно-цезурованным стихом. Четко прослеживается дробление или укрупнение основных единиц музыкально-слогового ритма, что связано с неравным количеством слов в стиховых периодах, при этом местоположение цезуры музыкальной и поэтической строки остаётся неизменным [2]. Ритмика «лелёшных» песен значительно отличается от ритмики сибирских напевов. Показательно широкое использование дробных рисунков, которые исполняются с ощущением пульсации. Окончания звучат активно, четко и легко. Вероятно, это особое чувство ритма прививалось всем участницам ансамбля «Реченька» с детства, постепенно вырабатывая привычку к определенному характеру пения.

Важно обратить внимание и на местный говор. Так, песенная речь участниц фольклорного ансамбля «Реченька» строится на ярко-выраженном диалекте, например: «пад ако-нушкам», «вулице», «спамянула», «маладецкая ухвата», синия моря. Местный говор исполнительниц очень близок южнорусскому, поэтому в вокальной речи выделяются:

- «акающий» говор, в котором происходит неразличение гласных [а] и [о] в безударном положении после твердых согласных, совпадение их всегда или в части позиций в звуке [а]. Например: буйнаю, павизли, белая лицо, сизай, ва широкаю, да(й) с чистава, вадцаю, дитя харошае, радимай;

- «якающий» говор, когда произношение неударяемого «е» как «а»: зялина сада, лятеть, ня будет, ляжать, ня пойтя.

В произношении наблюдается смягченный у глаголов согласный звук в конце слова [еть] (праезжа^{ть}, гуля^{ть}), фрикативный [г] – иначе говоря, мягко гхэкают: гхолубь, гхде жа [6]. В пении наблюдается частое использование огласовок согласных внутри слов: пак(ы)ланиться, паш(а)ницай, крас(ы)ным дев(ы)кам, выб(ы)рал, нинаг(ы)ляд(ы)ная, доб(ы)раму, тон(ы)кае дос(ы)тачки, ус(ы)хожая – и огласовок согласных в окончании слов: пабыват(и), пасадит(и), паставил(ы), хочет(ы) [5, с. 36–39].

Костюм участниц фольклорного ансамбля «Реченька» состоит из рубахи светлого или однотонного ситца, цветной или однотонной юбки с широкими оборками, неотъемлемой части костюма – фартука, яркого цветного платка, темных ботинок, крупных бус. Этот

и предыдущие примеры позволяют сделать вывод, что исторически бытовавшие на юге России «лелёшные» песни «пришли» на территорию Кемеровской области вместе с выходцами южнорусских губерний. Они привнесли особый колорит в песенную культуру русских Кузбасса и стали популярным жанром в местной среде. Упрочились они и в среде ученых-фольклористов, а также творческих коллективов разных возрастов.

Список литературы

1. Алексеенко В. Курск-Смоленские мотивы // Чебулинская газета. – 2007. – 17 апреля. – № 32. – С. 1–8.
2. Архив фольклорно-этнографических материалов ГАУК «ЦНТК» 2012–2014 гг. – Коллекция № 1/4, ЕД. ХР. 2/4. 2; 2/5. 4.
3. Архив фольклорно-этнографических материалов КемГИК 2008 г. – Коллекция № 1/2, ЕД. ХР. 8/7. 2; 8/9. 4.
4. Бородина Е. М. Песенные традиции восточнославянского населения Кемеровской области: Певческие стили: учебное пособие для студентов высших и средних учебных заведений культуры и искусств. – Кемерово, 2009. – 196 с.
5. Горшкова К. В. Историческая диалектология русского языка. – М.: Просвещение, 1972. – 160 с.
6. Панов В. И. История заселения Кузнецкого района (XVII – начало XX в.): областной и этнический состав переселенцев // Кузнецкая старина. – Новокузнецк: Кузн. крепость, 1999. – Вып. 3. – С. 38–50.
7. Похабов В. Ф. Живые родники Кузнецкого края. – Кемерово: Обл ИУУ, 1994. – 114 с.
8. Похабов В. Ф. Культурное наследие русских Кузбасса (Семейно-обрядовый фольклор северо-востока Кемеровской области) // Самообразование / Русский культурный центр. – М., 2000. – 263 с.

List of references

1. Alekseenko V. Kursk-Smolenskie motivy // Chebulinskaya gazeta. – 2007. – 17 aprelya. – № 32. – S. 1–8.
2. Arhiv fol'klorno-etnograficheskikh materialov GAUK «CNTK» 2012–2014 gg. – Kollekcija № 1/4, ED. HR. 2/4. 2; 2/5. 4.
3. Arhiv fol'klorno-etnograficheskikh materialov KemGIK 2008 g. – Kollekcija № 1/2, ED. HR. 8/7. 2; 8/9. 4.
4. Borodina E. M. Pesennye tradicii vostochnoslavjanskogo naseleniya Kemerovskoj oblasti: Pevcheskie stili: uchebnoe posobie dlya studentov vysshih i srednih uchebnyh zavedenij kul'tury i iskusstv. – Kemerovo, 2009. – 196 s.
5. Gorshkova K. V. Istoricheskaya dialektologiya russkogo yazyka. – M.: Prosveshchenie, 1972. – 160 s.
6. Panov V. I. Istoriya zaseleniya Kuzneckogo rajona (XVII – nachalo XX veka): oblastnoj i etnicheskij sostav pereselencev // Kuzneckaya starina. – Novokuzneck: Kuzn. krepost', 1999. – Vyp. 3. – S. 38–50.
7. Pohabov V. F. Zhivye rodniki Kuzneckogo kraja. – Kemerovo: Obl IUU, 1994. – 114 s.
8. Pohabov V. F. Kul'turnoe nasledie russkih Kuzbassa (Semejno-obryadovyj fol'klor severo-vostoka Kemerovskoj oblasti) // Samoobrazovanie / Russkij kul'turnyj centr. – M., 2000. – 263 s.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОСТИ

Д. А. Ивачева

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

В статье с точки зрения проявления театральности рассматривается преломление национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов. Уточняется определение понятия «театральность» в ракурсе воздействия на фортепианную музыку фольклорных компонентов.

Ключевые слова: национальные традиции, национальные инструменты, национальный театр, театральность, фортепианная музыка китайских композиторов.

NATIONAL TRADITIONS IN THE PIANO MUSIC OF CHINESE COMPOSERS AS A MANIFESTATION OF THEATER

D. A. Ivacheva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the refraction of national traditions in the piano music of Chinese composers from the point of view of theatricality. The definition of the concept of “theatricality” is clarified from the perspective of the impact of folk components on piano music.

Keywords: national traditions, national instruments, national theater, theatricality, piano music of Chinese composers.

Фортепианное искусство Китая зародилось в начале XX столетия. Пройдя сравнительно небольшой путь развития, оно обрело самостоятельный, неповторимый стиль, представляя собой художественное явление, интегрирующее европейские и национальные традиции древнего государства – Китая. Самостоятельность китайской фортепианной музыки, как отдельной профессиональной ветви мирового искусства, определяется влиянием народного творчества, которое включает в себя песенный, инструментальный фольклор и традиции национального театра. Большое воздействие национальных традиций на формирование композиторского письма китайской фортепианной музыки дает основание рассматривать ее в аспекте театральности. Мир художественной культуры сегодня в значительной степени пронизан театральностью и артистизмом. Выступая одним из характерных художественных явлений современной культуры, театральность проникает в различные сферы человеческой деятельности. В связи с этим, осмысление проблемы театральности имеет большое значение как для осознания специфики современной культуры в целом, так и для понимания принципов взаимодействия различных художественных феноменов. Активизация процессов театрализации музыки, включая и нетеатральные жанры, отчетливо проявляющаяся в современном искусстве, заставляет глубже взглянуть на природу театральности и выявить глубинные связи между театром и музыкой.

На сегодняшний день для исследования феномена театральности в аспекте ее статуса и видов требуется провести анализ малоизученных сторон данного явления, среди которых – осмысление процессов и результатов внедрения и ассимиляции театральности в другие художественные формы, самостоятельные, во многом обособленные, в частности

в инструментальное исполнительство. Известный музыковед Т. А. Курышева, рассматривая проявление театральности в музыке, акцентирует внимание на необходимости обеспечения зримости и действенности. В первую очередь, Т. А. Курышева видит театр как зрелище, искусство, реализуемое в обозримом пространстве при помощи «видимых» единиц. Автор отмечает, что театральность можно рассматривать в качестве внемузыкального начала, свободного от прямой и неременной связи с театральными жанрами, сценой и рожденного под воздействием зрелищных художественных форм [3].

Проблема театрализации, новой музыкальной театральности в виде акцентирования драматургических, театально-сценических элементов, потенциально или реально содержащихся в произведении, определение его поэтики, выявление комплекса художественных средств для оригинального его воплощения вызывает на сегодняшний день особый интерес. Современный отечественный музыковед Н. Ю. Киреева предлагает классификацию исполнительских форм театрализации музыкального материала, а также указывает на ее визуально-действенное начало. Одним из модусов театральности является включение фольклорных компонентов [2]. Данный пласт искусства целиком и полностью пронизан театральностью. Различные хоры, обряды, танцевальные песни и игры предполагают наличие музыки, хореографии, театральной пантомимы и специфические народные костюмы. Такие музыкально-театральные представления оказывают очень сильное впечатление на зрителя. И таким образом, претворение фольклора на сцене в современном мире оказывает не только воспитательное, патриотическое, познавательное, но и эстетическое воздействие. Театральность рассматривается нами как внутренний процесс, и, следовательно, музыкальный текст не выходит за рамки собственных выразительных средств. За счет собственных возможностей музыка воплощает импульсы воздействующих компонентов, в частности, фольклорного начала.

Как отмечает китайский исследователь Ван Ин: «Преломление инструментальных приемов, сложившихся в сольной и ансамблевой исполнительской практике и театральном искусстве, обращение к образной сфере этих уникальных явлений расширяет выразительную сферу фортепиано, обогащает его звуковую палитру, подчеркивает связь фортепианных произведений с континуумом культуры Китая и сообщает им национальное звучание» [1, с. 18]. Фортепианная музыка китайских композиторов обладает глубоким национальным наполнением с точки зрения драматургии, музыкально-интонационной сферы, что говорит об их художественной ценности. Основной линией китайского фортепианного творчества является претворение национальных музыкальных традиций. Это объясняется большим количеством аранжировок народных песен, появлением концертов, сонат, пьес, различных циклов с преломлением китайского фольклора, песенного и инструментального его начал. Проведя исторический обзор развития фортепианного искусства Китая на протяжении XX века, можно сделать вывод, что это был планомерный, идущий к своей цели путь.

В начале столетия наблюдается явное влияние зарубежного музыкального творчества. Начиная с подражания европейским формам, техникам, ладогармоническим и мелодическим основам, китайские произведения для фортепиано трансформировались в самостоятельный художественный пласт мировой музыкальной культуры. Нередко в фортепианных произведениях китайских композиторов используется имитация звучания национальных инструментов. Специфические приемы игры, тембральный окрас и ритмические особенности, воплощаемые средствами фортепиано, дают основание говорить о проявлении зрелищности в музыке. Это влечет за собой персонификацию – иллюстративность, вычленение отдельных элементов, их индивидуализацию в общем течении музыкального

произведения. Как отмечает Е. А. Ручьевская, к репрезентативным функциям музыкального тематизма относятся внетекстовые связи, выходящие за пределы имманентных свойств музыки. Так же она разбивает тематические структуры на шесть групп, в зависимости от преобладающего элемента: темы, где «определяющим моментом являются ладовые тяготения и звуковысотные отношения основных, составляющих каркас темы тонов», мелодические, ритмические, гармонические, тембровые, сонорные темы [4, с. 98].

Для тематической индивидуализации и театральной персонификации посредством звучания национального инструмента ближе всего подходит тембровая основа. Как и человеческий голос, звучание инструмента имеет свой яркий окрас. Такой подход обогащает красочные, колористические возможности фортепиано. Существует множество примеров китайских фортепианных сочинений, тяготеющих к протеатральной программности, обусловленной их названиями, а также выражающих связи с жанрово-изобразительной сферой. Это проявляется в обширном использовании национальной инструментальной традиции. Таковыми являются: пьеса «Флейта-пиколло пастушонка» (1934) Хэ Лутина, сюита «Ярмарка при храме» (1955), пьеса «Музыка китайской флейты на севере провинции Хубэй» (1973) Чжао Сяошэна, пьесы «Сто птиц воспевают Феникса» и «Алые пионы расцвели» (1973), «Вышивание надписи на золотом полотне» (1973) Ван Цзяньчжона, «Освобожденные дни» (1964) и «Луна, отраженная в реке Эрцунь» (1972) Чжу Ванхуа.

Фортепианное искусство Китая богато исполнительскими приемами, образовавшимися в инструментальном творчестве различных народов. Богатая палитра имитаций звучания смычковых, духовых, ударных, щипковых инструментов добавляет наибольшую эффектность, красочность фортепианной фактуре. Большая часть инструментальных подражаний приходится на национальные духовые инструменты. Существуют произведения, где имитируются разные приемы игры на духовых инструментах сяо и ди. Это трели, форшлаги, быстрые, короткие глиссандо, репетиции, портаменто. Примерами могут служить следующие сочинения: пьесы «Флейта пикколо пастушонка» Хэ Лутина, «Напевание чжэна и сяо» (1961) Чжу Ванхуа, «Сиянсяогу» (1975) Ли Ихная, «Алые пионы расцвели» Ван Цзяньчжона, «Музыка китайской флейты на севере провинции Хубэй» Чжао Сяошэна. Нередко встречается имитация звучания струнных инструментов народов Китая. Например, подражание игре на эрху такими приемами, как хуа инь (портаменто) и лиен цзоу (легато) встречается в аранжировке «Луна, отраженная в реке Эрцуань» композитора Чжу Ванхуа. Наиболее распространенными приемами игры на струнном инструменте баньху, преломленными в фортепианных произведениях, являются форшлаги, называемые и инь. Примером служит произведение «Освобожденные дни» Чжу Ванхуа.

Также встречаются подражания различным приемам игры на гуцине в таких произведениях, как Концерт для фортепиано «Эхо Ляо» (1993) Чжао Сяошэна, пьесы «Сиянсаогу» (1975) и «Янгуаньсаньдэ» (1978) Ли Ихная, «Три раза расцветают цветы муме» (1973) Ван Цзяньчжона. Имитации игры на чжэне присутствуют в ряде фортепианных сочинений китайских композиторов. Это пьеса «Напевание чжэна и сяо» (1961), «Вышивание надписи на золотом полотне» Чжу Ванхуа, третья часть Концерта для фортепиано «Желтая река» (1969) Ин Чэнцзуна, пьеса «Река Луян» (1972) Ван Цзяньчжона. В указанных сочинениях подражание звучанию чжэна осуществляется за счет глиссандирующих пассажей и арпеджиато. Великое многообразие приемов игры на струнном инструменте пипе получает свое претворение в фортепианных опусах. Различные щипковые имитации воплощаются посредством острого стаккато, репетиций, тремоло или стремительных глиссандо. Иллюстрацией может служить пьеса композитора Ли Ихная «Сиянсяогу».

Территорию Китая населяют пятьдесят шесть народностей. Такая многонациональность страны создает большой запас культурного наследия, которое впоследствии воздействует на развитие академического искусства, в том числе фортепианного. Наиболее примечательна музыка южан, которая отличается невероятной тонкостью, изяществом, вниманием к деталям построения и психологическому фону, также имеют большое значение тембрально-инструментальные характеристики. В силу своей изменчивости, поворотливости для этой музыки характерны переменный метр и сложность ритмического рисунка.

Существует ряд произведений в музыкальном наследии китайской фортепианной музыки, воплощающих стиль музыки южных провинций Китая и использующих отдельные элементы фольклора. К таковым можно отнести сюиту «Пять юньнаньских народных песен», пьесу «Бег цветных облаков за луной» Ван Цзяньчжона, пьесы композитора Чэнь Пэйсюня «Летающие вдвоем бабочки», «Дума о весне», «Гром в засушливую погоду», «Продажа хозяйственных товаров», «Осенняя луна отражается в спокойном озере», также пьесу «Игра с бабочками во время сбора чая» Лю Фуана, сюиту «Картины Ба Шу», фантазию «Река Цзялин» Хуан Хувэя, сюиту «Впечатление о селе Ату», пьесу о юаньском обычае «Праздник факела в ночи» Ляо Шэньцзина, «Вариации на тему сычуаньской народной песни» Су Узэчи, пьесу «Пасущий коров мальчик ждет прихода Красной армии» Дань Чжаои.

Китай является многонациональной страной – его территорию населяют другие народности помимо нации Хань. Среди них можно особенно выделить такие национальности, как уйгуры и корейцы. Уйгуры преимущественно населяют Синьцзян-Уйгурский автономный район на северо-западе Китая. Музыкальная культура уйгуров имеет ряд особенностей. Так, для нее характерно обилие и чередование между собой различных ладов. Наблюдается взаимодействие гептатонных и пентатонных ладов, наличие альтераций: повышенная первая, вторая, четвертая, пятая ступени, седьмая низкая, периодическое появление миксолидийского и дорийского ладов, натурального и гармонического минора.

Вторая особенность – разнообразие и сложность ритмических рисунков, включающих в себя триоли, квартоли, синкопы и т. д. Еще одной характерной чертой уйгурской музыки является нестабильная метрическая музыкальная основа, опирающаяся на частое чередование неквадратных размеров ($5/8$, $7/8$) внутри одного произведения. Последнее очень важно для театрального представления. В данном случае на комплексное восприятие воздействует определенный ритмический рисунок. Т. А. Курышева отмечает: «И подобно тому, как естественная предпосылка персонифицированного восприятия тембра обусловлена ассоциациями с голосом, возникает возможность персонифицированного восприятия ритмо-ударного материала через ассоциации с жестом, движением, действием, за которыми, в свою очередь, скрываются определенные черты характера или соответственный круг эмоций» [3, с. 106].

Условность театра, как игровой стихии, состоит в том, что на сцене разыгрываются, а не переживаются в реальности, различные события, жизненные перипетии. Это возможно воспринимать «как изображение жизни, как модель жизненных коллизий» [3, с. 138]. Подобное отстранение от реалий окружающего мира не является естественным, оно нарушает его, и даже делает это преднамеренно, ищет возможные пути для достижения своей цели. В музыке проявлением игры можно считать нарушение естественного, привычного течения в музыкальной ткани – гармонии, ритмике, тембре, фактуре, мелодическом рисунке. Чем ярче представлено подобное вмешательство, тем сильнее оказывается эффект игры, театра.

Влияние музыки уйгурской народности в своем метроритмическом изобилии ощущается в таких китайских фортепианных сочинениях, как «Синьцзянская сюита» Ши Фу,

«Синьцзянский танец № 1», «Синьцзянский танец № 2» Дина Шаньдэ, «Синьцзянская фантазия» Дэна Эрбо, «Древний город Кашэньгээр» Ма Хоя, прелюдия «Снежная гора Памир» Ма Сунминя. Для воплощения действенного начала на первый план выходят закономерности выразительности ударных инструментов. В основе их тематических структур лежит повторность. Неизменные репетиции звуков, оформленные в определенный ритмический рисунок, заключают в себе динамическое начало. В природе звучания этих инструментов заложена ритмическая атака, энергетический посыл тревоги или опасности, призыв к действию. Подобные ассоциации дают возможность персонифицированного восприятия тембров ударных инструментов. Наделенные национальным колоритом, они выражают определенный эмоциональный круг или событийный ряд. Важным критерием для определения особенности фортепианного искусства Китая в аспекте театральности является имитация игры на ударных инструментах. Мощные аккорды, охватывающие широкий диапазон клавиатуры, имитация колокольного звона придают особенный колорит исполнению фортепианных опусов. Такие приемы воплощаются в фрагментах пьесы «Шум волн», входящей в состав сюиты «Живопись Хиташияма Кайи» (1979) Ван Лисана. За счет определенных ритмических структур воспроизводится звон тарелок (бо), тяжелые удары гонга (юньло). Это можно услышать в пьесах «Утренний ветерок веет» (1945) Дин Шандэ, «Танец с барабаном» (1946) Цюй Вэя, «Дума о весне» (1959) Чэй Пэйсюня.

Некоторые фортепианные опусы китайских композиторов непосредственно связаны с традициями национального театра Китая. Это влияние также определяет специфику китайского фортепианного искусства. Являя собой древнейший синкретический вид искусства, театр обладает многовековой историей в китайской культуре и стал неотъемлемой ее частью. Именно в театре были сформированы и откристиализованы мелодические и инструментальные традиции. Пьесы «В отдаленном месте» (1999) Чжу Ванхуа, «Гром в засушливую погоду» (1954), «Дума о весне» и «Продажа хозяйственных товаров» (1952) Чэн Пэйсюня тесно сопряжены с традиционными формами пекинской и гуандунской опер, воплощая элементы последних. Также три формы сычуаньской оперы – тансичан, хуцинчан и кунчан – воплощаются в сюите «Музыка Сычуаньской оперы» Сун Минчжу.

Таким образом, на сегодняшний день театральность активно проникает в виды музыкально-исполнительской деятельности, которые, на первый взгляд, достаточно обособлены от театральной составляющей, в инструментальные жанры. Китайскую фортепианную музыку возможно рассматривать в аспекте театральности с точки зрения преломления в ней национальных фольклорных компонентов, а также театральных традиций. Данные факторы воздействуют на формирование специфики жанровой, ладогармонической, метроритмической, образной и фактурной основы китайской фортепианной музыки. Фортепианное искусство китайских композиторов XX века представляет собой большой художественный пласт, который практически не изучен в российском музыкознании. Тема внедрения в китайскую фортепианную музыку национальных компонентов как проявление театральности представляется интересной и требует дальнейшего изучения.

Список литературы

1. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 2009. – 25 с.
2. Киреева Н. Ю. Театрализованные формы реализации музыкального материала: коммуникативные аспекты // Социология культуры: опыт и новые парадигмы: сб. статей. – Томск, 2006. – С. 293–307.

3. Курышева Т. А. Театральность и музыка. – М.: Советский композитор, 1984. – 199 с.
4. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. – Л.: Музыка, 1977. – 161 с.

List of references

1. Van In. Pretvorenje nacional'nyh tradicij v fortepiannoj muzyke kitajskih kompozitorov XX–XXI vekov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – SPb., 2009. – 25 s.
2. Kireeva N. Yu. Teatralizovannye formy realizacii muzykal'nogo materiala: kommunikativnye aspekty // Sociologiya kul'tury: opyt i novye paradigmy: sb. statej. – Tomsk, 2006. – S. 293–307.
3. Kuryшева Т. А. Teatral'nost' i muzyka. – М.: Sovetskij kompozitor, 1984. – 199 s.
4. Ruch'evskaya E. A. Funkcii muzykal'noj temy. – L.: Muzyka, 1977. – 161 s.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРЫ М. П. МУСОРГСКОГО «БОРИС ГОДУНОВ» В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ (1948–1949)

С. В. Кочетов

*Академия хорового искусства им. В. С. Попова,
Москва*

Автор статьи анализирует постановку оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» в Большом театре в сезон 1948–1949 года, которая стала определённой вехой в общественной и культурной жизни России. Рассмотрено режиссёрское прочтение оперы и исполнительские трактовки её главных образов.

Ключевые слова: Модест Мусоргский, опера «Борис Годунов», Большой театр, режиссерская постановка, исполнительская трактовка.

ARTISTIC INTERPRETATIONS OF THE OPERA “BORIS GODUNOV” BY M. P. MUSSORGSKY AT THE BOLSHOI THEATER (1948-1949)

S. V. Kochetov

V. S. Popov Academy of Choral Art, Moscow

The author of the article analyzes the production of Mussorgsky's opera “Boris Godunov” at the Bolshoi Theater in the 1948–1949 season, which became a certain milestone in the social and cultural life of Russia. The director's reading of the opera and performing interpretations of its main images are considered.

Keywords: Modest Mussorgsky, opera “Boris Godunov”, Bolshoi Theater, director's production, performance interpretation.

Опера «Борис Годунов» М. П. Мусоргского вот уже более двух веков привлекает к себе внимание различных оперных режиссёров, получая современное прочтение в каждой сценической постановке, тем самым подтверждая высказанную когда-то русским критиком Г. А. Ларошем мысль, что эта народная драма – явление весьма значительное. Основным

материалом для исследования и подготовки данной статьи послужила архивная аудиозапись оперы «Борис Годунов» в Большом театре (постановка 1949 года)¹. Необходимо подчеркнуть, что состав исполнителей, дирижёр, режиссёр и художник данного спектакля идентичен премьерному показу «Бориса Годунова» 16 февраля 1948 года. Большим подспорьем для автора стала книга С. Волкова «Большой театр. Культура и политика» [2], а также статья современника постановки С. М. Ковалёва «“Борис Годунов” в Большом театре» в журнале «Советская музыка» [6]. Отдельные значимые оценочные суждения почерпнуты из критического текста оперного обозревателя Д. Изотова «Народ и царь в парадигме советского искусства» [5].

В данной статье будет представлен анализ постановки «Бориса Годунова» в Большом театре в 1948 году, которая стала определённой вехой в общественной и культурной жизни нашей страны; также рассмотрим режиссёрское прочтение оперы и исполнительские трактовки её главных образов. Для начала обратимся к новой редакции оперы, сделанной с учётом «сталинской» рецензии от 15 июля 1947 года на премьерный спектакль², в которой содержится целый ряд указаний о необходимости внесения конкретных изменений в текст оперы. Во-первых, настоятельно «рекомендовано» переработать либретто, что и было сделано, как отмечает культуролог С. Волков, «писателем С. В. Михалковым» [2, с. 461]. Добавим, его часто называли «придворным» поэтом советской партийной власти, поэтому не удивительно, что «заказ» был адресован ему³. Общая политическая стратегия Сталина позволяет предположить, что Михалков в либретто усилил линию народа, игравшего «прогрессивную роль» в борьбе с польскими интервентами; что в соответствии замыслом Сталина в нём на первый план «была выдвинута роль Бориса Годунова как грамотного, рационально мыслящего государственного деятеля, была сведена до минимума линия его личных переживаний» [2, с. 462].

Принципиальным стал факт включения в спектакль «Сцены под Кромами»: «Исход драмы не в заключительной сцене боярской думы, а в исключённой театром сцене под Кромами, где, собственно, и решается историческая судьба царя Бориса и где грозно поднимается “просыпающаяся сила народная”» [5]. Таким образом, «Сцена под Кромами» должна была восприниматься как прославление народной мудрости. Как отмечает С. М. Волков, «Сталин самолично срежиссировал “идеальный” вариант оперы Мусоргского» [2, с. 463]⁴.

Обратимся к сценическим решениям данной постановки, предложенным главным режиссёром Большого театра Л. В. Баратовым. Так, в спектакль была включена «Сцена у собора Василия Блаженного» в редакции М. М. Ипполитова-Иванова, и, напротив, ис-

¹ См.: <http://www.mussorgsky.ru/godunov.html> (дата обращения: 16.04.2020).

² Премьера состоялась 20 июня 1946 года, за дирижёрским пультом – А. Ш. Мелик-Пашаев. Для исполнения главных партий были привлечены лучшие певцы Большого театра: Борис – Александр Пирогов; Ксения, дочь Бориса – Елена Кругликова; Фёдор, сын Бориса – Бронислава Златогорова; Мамка Ксении – Евгения Вербицкая; Князь Василий Иванович Шуйский – Никандр Ханаев; Андрей Щелкалов, думный дьяк – И. Богданов; Григорий Отрепьев, он же Самозванец под именем Дмитрий – Георгий Нэлепп; Пимен, летописец, монах-отшельник – Максим Михайлов; Юродивый – Иван Козловский; Марина Мнишек, дочь сandomирского воеводы – Мария Максакова; Варлаам, бродяга – Василий Лубенцов; Хозяйка корчмы – Александра Турчина.

³ Текста самого либретто к настоящему моменту найти не удалось; выявлен лишь тот факт, что либретто в данной редакции просуществовало очень недолго.

⁴ Премьерный спектакль Большого театра в новой редакции был представлен публике 16 февраля 1948 года.

ключены сцены в комнате Марины Мнишек, Лжедмитрия и Рангони. Кроме того, впервые в постановке Баратова сцена в Новодевичьем монастыре и сцена коронации были даны без антракта, а слова «Суд небесный ждёт царя...» вместо Варлаама и Мисаила исполняли старцы Божии, калики перехожие. По всей видимости, казалось более важным, чтобы обличали царя не бродяги, а старцы с именем Бога на устах.

Театральный критик того времени С. М. Коваль писал: «Особенно велика заслуга Л. Баратова в раскрытии массовых сцен. Народ в новой постановке “Бориса” – центральное действующее лицо. Славу Самозванцу поёт не народ, а разный сброд, сопровождающий авантюриста. Народ настораживается и смотрит на Самозванца, как на нового своего врага» [6]. Из приведённой цитаты следует, что критик указывает на главное изменение: режиссёр старается подчеркнуть значение народа, его мудрость, политическую прозорливость и важность того, что он не поддержал Самозванца. Добавим, что эти коррективы были особенно важны для трактовки сцены под Кромами, так как она становилась кульминационной в раскрытии образа народа. Как отмечают исследователи, режиссёр разделил хор на две части, основная группа которого представляла русский народ, восставший против Самозванца, и находилась на сцене на протяжении всего действия, включая эпизод с Юродивым. Небольшая группа хора – бояре – славят Самозванца. Таким образом, «режиссёр даже пространственно и визуально подчеркнул баланс “сил” истории. При этом он стремился создать сложное сценическое действие, не упрощая исторических событий, не делая исторических личностей схематичными образами» [6, с. 24].

Декорации и костюмы художника Ф. Ф. Федоровского стали составной частью успеха спектакля, режиссёрских сценических решений. Для Федоровского было важно соответствие историческим реалиям. Он писал: «Средствами живописи надо было так убедительно решить архитектуру стен, башен, соборов, чтобы любой зритель в огромном зале мог поверить в правду и жизненность изображаемого» [8, с. 277]. То же самое можно сказать об отношении Ф. Ф. Федоровского и Л. В. Баратова к работе над костюмами для спектакля и над оформлением пространства. Для воплощения «Сцены под Кромами» они придумали интересный театральный ход: была представлена лесная поляна с двумя пересекающимися дорогами, по одной из которых двигался народ, а по другой шёл Самозванец. Ф. Федоровский оставил следующую запись: «На перекрёстке дорог стоит столбунец с иконой Спаса. Образ народа и образ природы составляют активную непобедимую силу, противостоящую пришельцам» [8, с. 278].

Итак, с помощью пластического движения, пространственного разделения Самозванца и народа, «вписанности» последнего в природу, подчёркивалось, что они шли разными дорогами. Сцена создавала монументальное впечатление непобедимости Руси, что особенно актуально звучало на фоне недавней победы в Великой Отечественной войне. Что касается музыкально-исполнительской составляющей новой редакции, то следует отметить, что основная работа в этой области была выполнена главным дирижёром Большого театра Н. С. Головановым (1891–1953). Он был поставлен перед фактом, принял все замечания, которые высказывали рецензенты, прежде всего идеологического характера, что коснулось и музыкальной ткани спектакля. В своих воспоминаниях баритон А. П. Иванов рассказывал: «Голованов с присущей ему бесцеремонностью стал по-новому кроить партитуру, искажая темпы, усиливая звучание оркестра, выразительные средства стали грубее и топорнее, хотя эмоциональная сторона усилилась за счёт певучести и благородства» [4, с. 265]. Из приведённой цитаты становится ясно, что имели место и художественные приобретения, и художественные потери.

Перейдём к вопросу роли оркестра в постановке. В тщательной отшлифовке хоро-вых и вокальных партий чувствовалась работа мастера – дирижёра спектакля Н. С. Голова-нова. Им был найден живой ритм и пульсация спектакля, подчёркнута глубокая симфонич-ность оперы: например, в музыке пролога оперы кажется, что звучит русская реалистическая симфония, которую можно слушать и без слов, настолько её музыкальные образы ясны и рельефны, а развитие их органично в своей разнообразной динамике. Ор-кестр, судя по аудиозаписи оперы, становится самостоятельным действующим лицом спек-такля, звучит мощно и выразительно, но при этом ощущается ансамбль с хором и солиста-ми, что помогает в раскрытии основных персонажей оперы. Своей трактовкой оперы Н. С. Голованов облегчил, на наш взгляд, исполнительские задачи хора и солистов.

Основное внимание режиссёра было сосредоточено на работе хора. Из 9 картин опе-ры семь – хоровые (главный хормейстер – М. Г. Шорин). Массовые народные сцены – сложнейшие в опере; режиссёр выдвигает их в центр постановки. Вот что он пишет о хоре: «В опере, где главным действующим лицом является народ, индивидуализация образа каж-дого артиста хора или миманса является не просто художественной краской, а вырастает в философское решение всего спектакля в целом» (см. [3, с. 3]). Отсюда вытекает задача показать народ в «отдельных ярких образах» и в ключевых картинах постановки – «У Но-водевичьего монастыря», «В корчме», «У собора Василия Блаженного» и «Сцена под Кро-мами».

Остановимся на «Сцене у Новодевичьего монастыря». В опере она имеет ведущее значение: именно здесь народ появляется впервые и становится главной действующей си-лой, трансформируясь от «тёмной, непросвещённой» толпы к непреодолимой, бунтующей силе (в «Сцене под Кромами»). Пролог начинается оркестровым вступлением, выражаю-щим скорбь и трагическую безысходность. В 1-й картине народ показан запуганным, по-корно выполняющим приказы приставов. Согнанные с ближайших подмосковных деревень крестьяне своими причитаниями, воплями вымаливают у боярина Бориса согласие принять царский венец. В начале сцены в оркестре звучит протяжная, скорбно-гнетущая мелодия, в которой сконцентрирована выразительность русских протяжных песен.

Первый раздел пролога – народная хоровая сцена – имеет трёхчастное строение: принудительный плач и причитания первого раздела с изменениями повторяются в дина-мической репризе. Средняя часть – хоровой речитатив – представляет собой живую разго-ворную сцену («Митюх, а Митюх, чего орём?»). Народ в первой картине показан как цель-ный образ, но на этом фоне выпукло высвечиваются отдельные группы людей, наделённые яркими музыкальными характеристиками. Хор «На кого ты нас покидаешь» построен на интонациях причитаний. Структура хора мелодическая, характерная для русской народной песни, со свойственными для этого жанра секундовыми и кварто-квинтовыми ходами, ис-пользованием поступенного нисходящего движения в мелодии, хроматизмов и переменного размера.

По авторской трактовке, плач здесь не настоящий, а подневольный, но хор воспри-нимается как выражение подлинных народных чувств. Особенно ярко и убедительно инто-нации мольбы, плача звучат во втором проведении основной темы хора (в репризе). Только динамика хора «выдаёт» принудительный характер просьбы, проникновенный, умоляющий текст которой не соответствует характеру её музыкального изложения: нюансы *f* и *ff*, рез-кие акценты и *sforzando* в оркестре. Средняя часть контрастна крайним частям и представ-ляет собой цепь коротких реплик между отдельными группами народа (партиями хора) и хором и солистами (в отсутствии приставов в народе затеваются разговоры «о насущ-ном», шутки и ссоры, свидетельствующие о глубоком равнодушии народа к происходящим

событиям). Такое выделение отдельных групп хора и некоторых персонажей в нём – одно из новаторств Мусоргского в оперном искусстве.

Хоровой диалог прерывается с появлением пристава. И после его резких окриков вновь звучит хор «На кого ты нас покидаешь», выступающий в роли динамической репризы, которая отличается большей напряжённостью и насыщенностью звучания в сравнении с первой частью: основная тональность повышается на полтона (*f-moll – fis-moll*), динамика усиливается (*f–ff*). Также важным средством музыкальной выразительности является проходящая своеобразным органным пунктом «тема принуждения» («тема приставов», «там дубинки»), подчёркивающая истинный смысл «мольбы» народа, её подневольный характер.

Критики отмечали, что главная удача спектакля – это хоровые сцены, в которых хор Большого театра «проявил гибкость, игровую выразительность, чёткость и осмысленность коллективной дикции и психологической нюансировки, законченность музыкальной работы. Богатейшая, полная необычных красок хоровая партитура оперы выявлена в спектакле с особой глубиной» [6, с. 23]. Приведённая выдержка позволяет заключить, что хоровые партии у Мусоргского в опере «Борис Годунов» не декоративно статичны, а внутренне динамичны, драматургически активны и по яркости мелодического языка не уступают сольным партиям. Полная непринуждённость пения, пристальное внимание к слову, глубокое чувство музыки М. П. Мусоргского, безупречное интонирование и слияние голосов «создают высокохудожественное впечатление и делают хор-народ действительно главным действующим лицом оперы. Русская оперная классика выдвинула нового героя в опере – народ, который живёт и действует на сцене как могучая сила, движущая историю» [6, с. 23].

Обратимся к анализу исполнительских интерпретаций центральных образов оперы. Исполнителями главной роли – Бориса Годунова – параллельно были два певца исключительной одарённости: «Образ царя в спектакле убедительно трактуют два крупнейших наших артиста – А. Пирогов и М. Рейзен. Они не идут по пути декламации, а в красивом и выразительном пении выражают всю сложность и многообразность замысла композитора» [6, с. 21]. В этой связи отметим, что премьерный спектакль 16 февраля 1948 года и на аудиозаписи 1949 года пел Народный артист СССР Александр Петрович Пирогов⁵ – обладатель глубокого масштабного голоса (баса), певец с яркой харизмой и артистичностью. Борис Годунов появляется в опере в центре II картины пролога – монументальная хоровая сцена, предваряемая колокольным звоном. Вначале звучит торжественная величальная Борису «Уж как на небе солнцу красному слава», которая основана на подлинной народной мелодии. Центральным является монолог Бориса «Скорбит душа» в сопровождении хора, в музыке которого царственное величие сочетается с трагической обречённостью. Звучит мерно величаявая, вдумчивая речь, окрашенная в нерадостные тона. Монолог царя небольшой по объёму, но наполнен глубоким содержанием. С первых звуков монолога в нём улавливаются тревожные предчувствия, но, несмотря на это, мысли о светлом царствовании не покидают Бориса. Возвышенная мелодия показывает изменения его душевного состояния и настроения, обнажая весь трагизм своего героя.

А. Пирогов наиболее выпукло трактует образ в «Сцене в тереме», где певец ярко раскрывает Бориса как любящего отца: он разговаривает с дочерью сердечно и трепетно

⁵ Александр Пирогов (1889–1964) с 1924 по 1955 годы солист Большого театра, за время работы в труппе исполнил весь основной басовый русский и зарубежный репертуар. Партия Бориса Годунова является самой значимой в его творчестве.

«Дитя моё, моя голубка...»; затем, обращаясь к Фёдору, который рисует карту государства, Борис поощряет тягу сына к учению «...Учись, Феодор! Когда-нибудь, и скоро, может быть, тебе всё это царство достанется» [7, с. 141]. Его голос наполнен лирикой и любовью, Борис полон надежд. Широта, лёгкость звучания голоса, агогика исполнения Пирогова позволяют заключить, что на сцене настоящий мастер не только пения, но и актёрской игры. Как констатировал С. М. Коваль, «Пирогов играл не только властного царя, но и заботливого отца, сочувствующего дочери и переполненного гордостью за своего сына. Человеческие ноты в трактовке царя Пироговым были больше понятны советским зрителям» [6, с. 25]. Перед монологом «Достиг я высшей власти», кульминацией этой сцены, резко меняется душевное состояние героя: певец показывает Бориса именно как царя-преступника, хотя его голос продолжает звучать величаво и строго. В целом в данной сцене А. Пирогов раскрывает Бориса как политического деятеля с разных сторон: в первую очередь, как правителя, страдающего от нелюбви народа, а уже на втором плане он предстаёт как человек, которого мучают угрызения совести. Перед исполнителем стояла сложная задача, но А. Пирогову удалось мастерски соединить эти две линии: образ получился яркий, глубокий, целостный, величественно-трагический. В «Сцене с князем Шуйским» Годунов узнаёт о появлении Лжедмитрия. Здесь Пирогов показывает Бориса с трагической стороны: он недоумевает от происходящего, в голосе чувствуется душевный разлад. Сцена построена на теме «кошмарных видений», которая изображается и в партии оркестра, роль которого так же важна, как и солиста. Музыкальная ткань, пронизанная сложным гармоническим языком и насыщенная неустойчивыми аккордами, помогает глубже передать трагические переживания Бориса-царя.

Следующий яркий эпизод – «Сцена в Боярской думе». На переднем плане правитель, который осознаёт, что его смертный час близок: на Руси идёт восстание, детям царя также не избежать смерти, Борис прощается с ними. Это новый виток в развитии образа Годунова. Пирогову очень ярко и убедительно удалось продемонстрировать развязку драмы царя и выразить всю сложную палитру его душевных переживаний. Он со скорбью даёт наставления сыну к царствованию и в то же время его, как отца, не покидают мысли об участии наследника (монолог «Прощай, мой сын»). Тема раскаяния показана через обращение к детям: нежные и трепетные интонации насыщаются драматизмом к финальной фразе Бориса «Повремените! Я – царь ещё!..». Эта сцена построена по принципу контраста к эпизодам, в которых Годунов выступает как государственный деятель. У А. Пирогова, как писали критики, «музыкальное движение естественно сочетается с дикцией и экспрессией, необходимой для передачи литературно-психологического смысла соответствующей фразы. Он тонко чувствует в человеческой речи её динамику, тембр, малейшие перемены ритма и передаёт в своём пении свойственную нормальной речи нюансировку – динамическую, тембровую, ритмическую. Но при этом певец имеет дело не только со словом, но и с музыкальной фразой»⁶ [6, с. 24].

Обратимся к трактовке образа Шуйского. Народный артист СССР Никандр Сергеевич Ханаев был обладателем редкого голоса – драматического тенора большой силы и красивого мужественного тембра. Он создал образ Шуйского в полном соответствии с замыслом Пушкина и Мусоргского, трактуя своего героя как сильного и коварного политического интригана – врага Бориса Годунова. По словам Б. В. Асафьева, Мусоргский

⁶ А. С. Пирогов за исполнение партии «Бориса Годунова» в данной постановке был удостоен Сталинской премии первой степени. Добавим также, что он внёс весомый вклад в развитие русской вокальной школы, на его мастерстве продолжают воспитываться многие поколения певцов.

«...сравнил его (Шуйского) значение в действии со значением Бориса и обоих поставил на кипящем котле народного брожения» [1, с. 250]. Центральное появление Шуйского в опере происходит в сцене встречи с Борисом (II действие): он приносит известие царю о появлении Самозванца. Ханаев исполняет Шуйского жёстко, драматично, хлёстко. Видимо, трафаретная трактовка этого образа, которая исходила из мягких, ластивых интонаций вокальной партии, сбивающихся на характер пения лирического тенора, оказалась неинтересной исполнителю. От этого и сценический образ получился значительно сложнее, хотя это могли быть и задачи, поставленные режиссёром. Судя по биографическим данным певца, Н. Ханаев до работы над образом Шуйского исполнял только героические и драматические партии; это была первая характерная роль исполнителя. Артист убедительно заставляет верить созданному им образу, в котором гармонично переплетаются черты расчётливого, хитрого, ластивого человека с активным напористым началом⁷.

Картина «В боярской думе» интересна трактовкой Шуйского, который подслушивает бояр – точно так же, как до этого подсматривал за Борисом – «я в щёлочку случайно заглянул». Сцена бояр поставлена просто: все ждут Бориса, Шуйского, с их приходом всё и решится. А до того – собрание шумит и горячится. Речи Шуйского звучат вкрадчиво и лицемерно, достигая предельного напряжения в заключительной сцене галлюцинаций («Сцена с курантами»). Играя тонкими переменами в окраске звука, Н. Ханаев сумел создать на основе этой игры целые психологические картины и необыкновенно рельефно передать смены душевных настроений изображаемого персонажа. Он знает, что необходимо делать до того момента, как настанет его час. Шуйский предстал перед зрителем очень ярко, артистично. Исполнителю удалось убедительно раскрыть этот сложный образ «серого кардинала».

Партию Юродивого исполнил Народный артист СССР Иван Семёнович Козловский⁸. Картина «У собора Василия Блаженного» стала кульминационной сценой спектакля, в которой ключевая роль принадлежит Юродивому. Атмосфера картины тревожная: различные группы людей объединяются в едином мощном порыве с требованием «Хлеба, хлеба голодным!». Как описывают критики, «хор как лавина надвигается на царя. Множество рук тянется к Борису, а над всеми – Юродивый. В этом моменте у него нет вокальной партии, но он, как бы выражая общее горе, молча отворачивается, пытаясь таким образом заглушить вопль отчаяния» [6, с. 25]. Движение групп хора тесно сопряжено со звучанием оркестра: дирижёр Н. Голованов добивается естественного перетекания стонущей жалобы Юродивого в робко печальную просьбу народа «Кормилец батюшка, подай Христа ради» [7, с. 110]. Просьба эта звучит всё более отчаянно и одновременно настойчиво, пока не взрывается истошным воплем «Хлеба! Хлеба!».

Столкновение Бориса с народом в полной мере показало, что «последняя надежда царя – Юродивый. Годунов просит его: “Молись за меня, блаженный”, голос полон отчаяния. Юродивый (Козловский) с испугом произносит: “Нельзя молиться за царя Ирода!”, обвинив царя в убийстве Царевича <...> “вели-ка их зарезать, как ты зарезал маленького царевича <...>”, тем самым, вынося окончательный приговор царю во мнении народном» [7, с. 87].

⁷ За исполнение партии Шуйского в опере «Борис Годунов» Н. С. Ханаев (1890–1974) был удостоен Сталинской премии первой степени (1949), а всего становился её лауреатом трижды.

⁸ И. С. Козловский (1900–1993) – оперный и камерный певец, Народный артист СССР (1940), Герой Социалистического Труда (1980), Народный артист Украины (1993), лауреат двух Сталинских премий первой степени (1941, 1949).

Посредством фигуры Юродивого изображён народ: именно он выражает «народные мысли об интервенте-авантюристе Лжедмитрии в финале народной музыкальной драмы Мусоргского: “Скоро враг придёт, и настанет тьма, темень тёмная, непроглядная...”» [7, с. 110]. И этот враг – новый царь, на которого ещё столь недавно народ возлагал большие надежды. В плаче Юродивого «Лейтесь, лейтесь, слёзы горькие» слышны пророческие, жалобные интонации: он пророчит Смуту, плачет о православном народе. Голос Козловского льётся свободно, пластично, певец демонстрирует лёгкое пение в верхнем регистре, с чёткой артикуляцией. Но при этом в созданном образе ощущается какая-то неведомая внутренняя сила: под маской блаженного скрывается смелый обличитель царя, выступающий от имени народа и олицетворяющий совесть народную. И. С. Козловский – прекрасный актёр; про него писали, что он был очень убедителен во всех ролях.

Партию Пимена исполнил Народный артист СССР Максим Дормидонтович Михайлов⁹. Данный персонаж обладает покорностью, простотой, старанием, набожностью по отношению к царской власти («говорили, что она от Господа»), мудростью. Он не просто монах, несущий в себе религиозные помыслы, он образован и интеллигентен. Во всём происходящем вокруг старец видит религиозную подоплёку и в связи с этим никогда не прибегает к осуждению. Ему свойственен дар поэта – Пимен пишет летопись. Старцу Пимену, герою одной из сцен оперы в I действии, досталась, на первый взгляд, проходящая, незначительная и второстепенная роль. Но основная его функция заключается в развитии сюжетной линии, основных образов и идей. Как следует из содержания оперы, в первой картине Пимен рассказывает об убийстве в Угличе, в котором обвиняют Бориса Годунова. Летописец, по сути дела, является единственным свидетелем, видевшим лично убитого Дмитрия. Пимен уверен, что за это ляжет на всех грех – «владыкою себе цареубийцу мы нарекли» [7, с. 84]. Он сам не ведает, какие последствия повлечёт за собой это преступление, но у него есть удивительный дар предчувствовать горе, и это делает его милосердным и смиренным. Он призывает окружающих быть именно такими. В рассказе упоминается «ровесничество» Дмитрия и Григория. Старец этим наталкивает Григория на мысли о провозглашении себя чудом спасённым царевичем, что во многом определяет дальнейший ход событий и является завязкой драмы.

Первая картина I действия – «Сцена в келье» – начинается с небольшого оркестрового вступления, в котором воспроизведён скрип пера Пимена в полной тишине его кельи, что становится первым лейтмотивом этого персонажа. Размеренный, сурово-спокойный голос в монологе старца подчёркивает его величавый и строгий облик. Певец Максим Михайлов был протодьяконом русской православной церкви; это во многом помогло ему в создании образа Пимена. Рассказ летописца «Ещё одно последнее сказанье...», как отмечают исследователи, исполнен «на редкость внятно, певец чётко артикулирует каждое слово, его бас звучит благородно и трагически» [7, с. 85].

Благодаря глубокому вживанию в образ, М. Михайлов в монологе-рассказе раскрыл все возможности своего голоса, продемонстрировав тончайшую нюансировку и мастерскую филировку звука. Его вокальная партия звучит очень певуче, размеренно и широко. Удивительную силу приобретает низкий голос певца в притче об исцелении пастуха над могилой царевича Дмитрия. Такова трактовка исполнителя образа Пимена: он интерпрети-

⁹ М. Д. Михайлов (1893–1971) – известный камерный и оперный певец (бас-профундо), а также актёр кино. Он лауреат двух Сталинских премий первой степени, одна из них – за исполнение партии Пимена в 1949 году.

ровал летописца не как дряхлого, умирающего старика, а как умного, бодрого духом и размышляющего о многом старца. Пимен становится одним из воплощений народной мудрости в опере «Борис Годунов». Михайлов нашёл нужные краски для передачи величавого, спокойного образа летописца.

Партию Марины Мнишек исполнила Мария Петровна Максакова (1902–1974)¹⁰. Отметим, что в данной постановке была исключена картина «Уборная Марины Мнишек в Сandomирском замке»: III действие сразу начинается со «Сцены у фонтана», где Самозванец мечтает о Марине, которая окутывает его чарами любви. Вступление оркестра рисует вечерний пейзаж; очень взволнованно звучат мелодии и ритмы любовного признания Самозванца. В сцене Лжедмитрия и Мнишек (дуэт «О царевич, умоляю») переданы резкие контрасты и капризные перемены настроений героев. С началом звучания полонеза появляется Марина, в вокальной партии которой раскрывается гордый характер полячки, её хитрость и властолюбие. Певице подвластна широкая амплитуда тончайших нюансов: от нежных, трепетных, любовных интонаций до требовательных и властных. Эти переходы настолько стилистически правдиво, чётко и безупречно прослеживаются в её исполнении, что царевич безоговорочно ей верит. Коварно строит эта авантюристка свои планы, для того чтобы получить власть. Максакова раскрывает все грани образа Марины Мнишек, делает это убедительно, оправданно и ярко. Исчерпывающую оценку исполнения данной роли Максаковой дала коллега и подруга певицы Наталья Шпиллер: «Непревзойдённым обаянием окутан образ яркого и самобытного художника нашей сцены. И те, кто помнит Максакову на заре её сценической деятельности, и новые поколения зрителей, заставшие певицу в расцвете славы или знакомые с ней только по записям, несомненно, отдали дань восхищения её уникальному искусству» (см. [2, с. 480]).

Существенную особенность этой оперы отметил В. Э. Мейерхольд: «В ней важно исполнение каждой роли. Здесь нет маленьких ролей. Я утверждаю, что, для того чтобы сыграть “Бориса Годунова”, нужны не только хорошие актёры на роли Бориса, Шуйского, Григория, Марины. Гораздо важнее замечательный ансамбль на остальные роли, ибо количественно они заполняют собой весь спектакль» (см. [1, с. 124]).

Итак, трактовка, предложенная Большим театром в 1948 году, была, с одной стороны, продолжением существовавшей традиции постановок «Бориса Годунова», а с другой – оказалась во многом продиктована идеологическими запросами «нового» времени и его художественными смыслами. Народная линия оперы была многократно усилена в режиссёрских решениях путём включения и «купирования» определённых сцен, а также в работе художника, который сделал особый акцент на прорисовке деталей именно народного костюма, народных сцен (перекрёстки дорог, памятники и т. д.). Создатели спектакля ставили перед собой задачу выдвинуть народ на первый план, и вся сценография построена в соответствии с этим. В данной постановке смещается традиционная иерархия образов, характерных для сценических воплощений оперы. Во многом зритель словно смотрит на всё происходящее на сцене глазами народа.

Традиционно отличительной чертой постановок «Бориса Годунова» являлась монументальность. Неоднократно критиками подчёркивались масштабность, роскошность, зрелищность происходившего на сцене. Данный спектакль также отмечен монументальностью, но он несколько иного рода, сродни сталинскому ампиру, воплощённому на сцене.

¹⁰ М. П. Максакова (1902–1974) – обладательница лирического меццо-сопрано, педагог, публицист, Народная артистка СССР (1971), солистка Большого театра (1923–1924; 1928–1953).

Классические формы здесь работают на «народное содержание». С. М. Коваль в своей рецензии даёт яркую оценку данному спектаклю: «Как бы ликовал Мусоргский сейчас, увидев и услышав новую постановку своей оперы, над которой более двух лет любовно и тщательно работал коллектив лучшего оперного театра мира, не жалея на это ни средств, ни сил, ни времени, и создав поистине классический оперный спектакль, который блестящим праздником войдёт в историю русской музыкальной культуры» [6, с. 25]. Как видим, рецензент оценил прежде всего исполнительское искусство, режиссёрскую работу, художественное оформление и общий уровень спектакля.

Особое внимание к теме народности смещает акценты и в исполнительских трактовках: негативные черты усиливаются в характеристиках бояр, подчёркивается ехидство и хитрость Шуйского, сглаживается внутренняя противоречивость Бориса, а народные образы, напротив, наделяются большей прозорливостью, природной мудростью и прорисовываются более детально. В уста народным персонажам вкладываются главные поворотные суждения («Нельзя молиться за царя Ирода», произнесённое Юродивым, хор-стон «Хлеба, хлеба, хлеба голодным» и др.). Плеяда выдающихся исполнителей и актёров Большого театра (протодьякон М. Михайлов, И. Козловский, А. Пирогов) наложила печать своего таланта и личных представлений на решение и воплощение сценических образов.

Данная постановка стала эталоном русской оперы и визитной карточкой Государственного академического Большого театра России, ставясь на его сцене в течение 57 лет. Именно этим спектаклем театр был закрыт на реконструкцию в 2005 году, а спустя шесть лет, на открытии исторической сцены, она прозвучала вновь. Обновлённую постановку режиссёра Николая Голованова и художника Фёдора Федоровского транслировали на канале YouTube «Культура – ТАСС» совсем недавно – 9 апреля 2020 года. Можно констатировать, что сценическая жизнь оперного шедевра М. П. Мусоргского продолжается и по сегодняшний день.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» Мусоргского // Избранные труды: в 5 т. – М.: Музыка, 1954. – Т. 3. – 336 с.
2. Волков С. М. Большой театр. Культура и политика. Новая история. – М.: АСТ, 2018. – С. 460–480.
3. В Художественном совете Министерства по делам искусств // Советское искусство. – М., 1946. – № 47. – С. 3.
4. Иванов А. П. Жизнь артиста. – М.: Советская Россия, 1978. – 288 с.
5. Изотов Д. Народ и царь в парадигме советского искусства. Борис Годунов 1948 г. в Большом театре [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.operanews.ru/17010902.html>. – Загл. с экрана.
6. Коваль С. М. «Борис Годунов» в Большом театре // Советская музыка. – 1949. – № 4. – С. 20–26.
7. Мусоргский М. П. Борис Годунов. Народная музыкальная драма в 4 действиях с прологом. – М.: Мосполиграф, 1929. – 116 с.
8. Федоровский Ф. Ф. Моя работа над оперой «Борис Годунов» // Сыркина Ф. Я., Кноблук Б. Г. Художники театра о своем творчестве. – М.: Советский художник, 1973. – С. 277–279.

List of references

1. Asaf'ev B. V. Muzykal'no-dramaturgicheskaya koncepciya opery «Boris Godunov» Musorgskogo // Izbrannye trudy: v 5 t. – M.: Muzyka, 1954. – T. 3. – 336 s.
2. Volkov S. M. Bol'shoj teatr. Kul'tura i politika. Novaya istoriya. – M.: AST, 2018. – S. 460–480.
3. V Hudozhestvennom sovete Ministerstva po delam iskusstv // Sovetskoe iskusstvo. – M., 1946. – № 47. – S. 3.
4. Ivanov A. P. Zhizn' artista. – M.: Sovetskaya Rossiya, 1978. – 288 s.
5. Izotov D. Narod i car' v paradigme sovetskogo iskusstva. Boris Godunov 1948 g. v Bol'shom teatre [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.operanews.ru/17010902.html>. – Zagl. s ekrana.
6. Koval' S. M. «Boris Godunov» v Bol'shom teatre // Sovetskaya muzyka. – 1949. – № 4. – S. 20–26.
7. Musorgskij M. P. Boris Godunov. Narodnaya muzykal'naya drama v 4 dejstviyah s prologom. – M.: Mospoligraf, 1929. – 116 s.
8. Fedorovskij F. F. Moya rabota nad operoj «Boris Godunov» // Syrkina F. Ya., Knoblok B. G. Hudozhniki teatra o svoem tvorchestve. – M.: Sovetskij hudozhnik, 1973. – S. 277–279.

«БРАЗИЛЬСКАЯ БАХИАНА № 3» ЭЙТОРА ВИЛЛА-ЛОБОСА КАК ПРИМЕР СИНТЕЗА БАХОВСКОЙ ЭСТЕТИКИ И БРАЗИЛЬСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

А. И. Горбунов

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

Статья посвящена исследованию синтеза баховской эстетики и бразильской музыкальной культуры на примере «Бразильской Бахианы № 3» Эйтора Вилла-Лобоса. Представлена краткая историческая справка о композиторе. Центральное место отведено анализу всех частей Бахианы. В заключительной части выявляется роль цикла в контексте мировой музыкальной культуры.

Ключевые слова: Вилла-Лобос, Бразилия, «Бразильская Бахиана», Бах, тематизм.

“BRAZILIAN BACHIANA № 3” BY HEITOR VILLA-LOBOS AS AN EXAMPLE OF SYNTHESIS OF BACH AESTHETICS AND BRAZILIAN MUSICAL CULTURE

A. I. Gorbunov

Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, Saratov

The article is devoted to the study of the synthesis of Bach's aesthetics and Brazilian musical culture on the example of “Brazilian Bachiana № 3” by Heitor Villa-Lobos. A brief historical background about the composer is presented. The central place is given to the analysis of all parts of the Bachiana. The final part reveals the role of the cycle in the context of world musical culture.

Keywords: Villa-Lobos, Brazil, “Brazilian Bachiana”, Bach, thematism.

Искусство XX века богато самобытными творческими фигурами, которые открыли публике новые грани мироздания, заставили по-другому взглянуть на многие привычные вещи. Одним из таких творцов является Эйтор Вилла-Лобос (1887–1956), композиторское наследие которого почитается не только у него на родине, в Бразилии, но и во всём мире. Становление национального бразильского искусства немыслимо без личности этого музыканта. В 20-х годах прошлого века произведения композитора высоко оценивают в европейских музыкальных кругах, и Вилла-Лобос становится «одним из первых признанных в Европе композиторов родом из Нового Света» [3, с. 251]. Следует отметить внушительный жанровый диапазон, в котором работал Вилла-Лобос: от скромных инструментальных миниатюр до грандиозных симфонических опусов.

Первое десятилетие XX века складывалось для молодого композитора весьма не просто – он ощущал серьёзную нехватку профессиональных знаний. Гастролируя в 1904–1905, а затем в 1910–1912 годах с различными инструментальными ансамблями по далёким бразильским поселениям, Вилла-Лобос постигал искусство сочинительства самостоятельно. Композитор с большим интересом знакомился с традициями бразильской народной музыки, а также культурой индейских и африканских племён. Таким образом, Вилла-Лобос начинает изучать «бразильскую народную музыку одним из первых в стране» [1, с. 4]. Следует подчеркнуть, что композитор стремился не только исследовать особенности мелодий и ритмики фольклорных образцов, но и старался познакомиться с легендами и обрядами каждого отдельного штата. Позже Вилла-Лобос скажет, что «карта Бразилии – это мой учебник по гармонии» [5, с. 34]. Результатом фольклорных исследований стало создание 6-томной антологии «*Estudo folclórico*» («Практическое руководство по изучению фольклора») – значительный этномузыкалогический труд, который популярен и в наши дни.

Исходя из вышесказанного, следует, что характерной особенностью творчества Вилла-Лобоса является сложное слияние трёх культур – европейской, индейской и африканской. Такой необычный синтез обуславливает наличие своеобразных мелодических и ритмических компонентов музыкальной ткани, а в оркестровке композитор применяет нестандартные сочетания инструментов.

В творчестве Вилла-Лобоса охвачены почти все жанры бразильской профессиональной и популярной музыки. Такой профессиональный размах можно сравнить с наследием великого И. С. Баха, перед гением которого Вилла-Лобос искренне преклонялся и посвятил ему цикл из девяти «Бразильских Бахиан», созданный в 1930–1945 годах. В течение всей жизни Вилла-Лобос углублённо изучал творчество великого немецкого композитора: анализировал особенности полифонических приёмов, ритмики, специфику обращения к барочным жанрам. Таким образом, цикл Бахиан подытожил исследовательскую деятельность бразильского композитора, стал своего рода её результатом. Каждая из Бахиан представляет собой сюиту, состоящую из разного количества частей, при этом для каждой Бахианы характерен определённый инструментальный состав.

В 20-е годы XX века в Париже в моду входит течение «неоклассицизм». Игорь Стравинский, будучи одним из первых, кто стал использовать в своём творчестве старинные формы, обращается к композиторам с призывом – «Возвращайтесь к Баху». Из-под пера Стравинского выходит Октет для духовых инструментов (1924) и Соната для фортепиано (1924). Следует подчеркнуть, что и Вилла-Лобос на какое-то время примыкает к этому течению, однако трактовка музыкальной формы, особенности гармонического языка и тип работы с тематическим материалом в его сочинениях представлены весьма оригинально.

Многие учёные-музыковеды рассуждали о значении творчества Баха в контексте мировой культуры, однако, по мнению некоторых исследователей, «мало кто говорил о влиянии идей Баха и его композиторской техники на последующие поколения музыкантов» [4, с. 132]. Одним из тех, кто озвучил эту проблему, стал немецкий музыковед Людвиг Финшер (1930–2020). Учёный выделил две тенденции в творчестве великого немецкого композитора: космологическую, которая отражает мировоззрение Баха, его понимание материальной и нематериальной сущности бытия; и композиционную, представляющую собой осознанное отражение его техники сочинительства.

Важно подчеркнуть, что Вилла-Лобос придерживался позиции о «фольклорной универсальности» музыки великого мастера, воспринимая его наследие следующим образом: «Творчество Баха подобно богатейшему и универсальному фольклорному источнику, который объединяет в себе интонационные пласты всех народов, проживающих на нашей планете. Искусство мастера исходит из астральной бесконечности, и формой его мирского воплощения является фольклор. Музыка Баха наполняет почву всей планеты и попадает в каждый уголок земного шара – так она становится всеобъемлющей» [5, с. 187]. Некоторые исследователи приходят к схожему мнению, отмечая, что «этот гений был не единичным, но универсальным» [2, с. 7]. Вилла-Лобос также видел сходство между жанровыми категориями: например, такой жанр бразильской музыки, как *модинья*¹, напоминает баховскую арию, а токкаты и жиги тождественны бразильским танцам.

Вилла-Лобос помимо попыток стилизовать некоторые эпизоды Бахиан под композиторский почерк великого немецкого композитора также старался соединить интонационные и метроритмические особенности бразильской популярной музыки с техникой сочинительства баховского времени. Необходимо подчеркнуть, что в нотном тексте Бахианы встречаются определённые фигуры (мотивы), несущие конкретную смысловую нагрузку. Композитор изменяет их значение путём разработки мотивов. Этот принцип был применён Вилла-Лобосом вслед за Бахом, которому удавалось выстроить из мелодических фигур серьёзные по форме и содержанию произведения. Данные мотивы являются неотъемлемой частью музыкального языка немецкого мастера, богатство которого, как отмечают исследователи, «заключается не в разнообразии тем и мотивов, но в многообразии оттенков, придаваемых нескольким музыкальным оборотам для характеристики определённых идей и чувств» [2, с. 356]. В Третьей Бахиане, написанной в 1938 году, эти принципы иллюстрируются достаточно ярко.

Третья Бахиана написана для фортепиано и оркестра. Первую часть – «Прелюдия (Понтейо²)» – открывает широкий речитатив *adagio* в партии фортепиано. Вступление имеет драматичный характер за счёт противопоставления двух контрастных начал в партии рояля – это подвижная фигурация в верхнем регистре и статичный квинтоктавный аккорд в басу. Тем временем в оркестре у низких струнных контрапунктом проходит нисходящая хроматизированная мелодия. Так композитор экспонирует два основных тематических элемента (Приложение 1).

¹ Жанр португальской городской песни, исполняемой солистом под гитарный аккомпанемент; это своего рода городской романс, в котором тематика песен – преимущественно любовная лирика.

² Инструментальная композиция, сочинённая в манере музицирования на струнных инструментах.

Следует подчеркнуть, что все темы развиваются по принципу вариантности из тематических ядер вышеназванных мелодий. Подвижная фортепианная тема в эпизоде на *mf* видоизменяется за счёт ритмического дробления – триольная фигура становится квартольной, а затем октольной. Возникает ощущение тревожности, преследующее слушателя до кадансовой зоны. Мотив подобного типа можно встретить и у Баха в кантате № 80, где композитор, предположительно, «желал изобразить шум сражения» [2, с. 385] (Приложение 2). Сопровождающая мотив мелодия у струнных в кадансовой зоне сильно трансформируется ритмически: в шестом такте обнаруживается синкопированное движение триолями и 32-ми нотами. Данную фигуру можно рассмотреть как отсылку к арии из баховской кантаты № 109, в мелодии которой прослеживается такое же смешение ритмоформул (Приложение 3). Некоторые исследователи относят данный тип мелодической фигуры к группе мотивов, «выражающих утомление и слабость» [2, с. 386]. Таким образом, можно предположить, что Вилла-Лобос изображает здесь драматического героя, прошедшего через определённые трудности. Далее следует эпизод, который можно охарактеризовать как продолжение повествования: в партии фортепиано проводится поступенный нисходящий мотив. Такое движение ассоциируется с шагом, решительной поступью. Параллельно с ним звучит ядро триольной темы из вступления, так же спускающееся в нижний регистр.

В следующем отрезке формы наблюдается ярко выраженное стилистическое напластование: одновременно с фортепианной темой в оркестре звучит струнная группа, в которой альты исполняют фигурации, сравнимые с изложением голосов в баховских инвенциях, а низкие струнные – синкопированный ритмический рисунок, напоминающий аккомпанемент к незатейливой бразильской песне (Приложение 4). Следующие построения отличаются ещё большей многопластовостью. В них композитор сливает воедино до пяти контрастных мелодических линий. Каждая из тем развивается секвенционно и может быть «инверсирована», то есть дана в другом варианте изложения (меняется направление движения мелодии, интервальное соотношение между соседними звуками темы и т. д.). В среднем разделе части (*Piu mosso – quasi Allegro*) появляется новая тема, звучащая у рояля. Интересно, что несмотря на «новизну» мелодии, в ней присутствуют черты ядра темы из экспозиционного раздела. Реприза звучит в тональности *g-moll*, при этом темы подверглись изменению в отношении инструментовки: теперь активная фортепианная партия исполняется оркестром, а суровая басовая – пианистом. Необходимо отметить, что рояль и оркестр в данной Бахиане находятся в концертном противостоянии, и по большей части колористическая функция инструмента здесь отсутствует. Часть завершается в основной тональности – *d-moll*.

Вторая и третья части этого цикла – «Фантазия (Деванейо³)» и «Ария (Модинья)» – близки по духу баховским ариям, с преобладанием трагических и драматических образов. «Фантазия» написана в свободной форме, о чём свидетельствует название части. Основной мысли, разделу *тепо*, предшествуют два построения – *Allegro* и *Piu mosso*, где первое выполняет роль вступления. Следует отметить схожесть темы в этом эпизоде с тематическим ядром из предыдущей части: она звучит в верхнем регистре, имеет сходные интонации и ритмический рисунок. Тематическим ядром этой части является мотив, следующий далее у фортепиано. Он ляжет в основу медленного раздела *тепо*, где прозвучит тема-

³ В переводе с португальского – «грёзы».

модинья, напоминающая баховские арии, которая сопровождается «золотой секвенцией» (Приложение 5).

Нельзя не отметить явную схожесть тематического ядра данной части с «мотивами радости» из баховских кантат, имеющих идентичный ритмический рисунок – восьмая-две шестнадцатых или две шестнадцатых-восьмая. Такая фигура встречается в оркестровом сопровождении первого хора кантаты № 62, «выражающего радостное движение» [2, с. 399] (Приложение 6).

В медленном разделе мелодия исполняется кларнетом под аккомпанемент струнных. После первого её проведения следуют эпизоды, являющиеся вариантами вступительных разделов. Тема с «золотой секвенцией» будет неоднократно проводиться в различных вариантах, что приведёт к драматической туттийной кульминации, построенной на «мотиве радости» и «золотой секвенции». Слияние двух контрастных начал неслучайно. Вполне возможно, что Вилла-Лобос хотел рассказать о серьёзных душевных противоречиях главного героя, когда ощущение радости сосуществует с внутренней тяжестью, навеянной суровой реальностью жизни (Приложение 7). Такое настроение подтверждает тональность части – самой трагической, согласно баховской семантике – *h-moll*. За этим эпизодом следует функциональная реприза, основанная на теме из *Allegro*. Завершается «Фантазия» трёхтактовой кодой в одноимённом мажоре.

«Ария (Модинья)» начинается с продолжительного вступления. Композитор использует секвенционный тип развития на протяжении всей части. Перед основной темой звучит мелодия на тоническом органном пункте «*f*» (*f-moll*). Тема модиньи поручена фортепиано соло. В ней наблюдается контрастное начало – мелодия стремится вверх, в то время как аккомпанемент уходит в низкий регистр, создавая ощущение широты и пространственности (Приложение 8).

В следующем разделе *Quasi Allegro* наблюдается слияние возвышенной темы (контрастной по отношению к основной) и триольного, как будто танцевального, хроматизированного сопровождения. Со вступлением оркестра в разных голосах партитуры развиваются интонации основной темы, которые доходят до первой кульминации в разделе *Grandioso*. Постепенно композитор приходит ко второй кульминации – «колокольной»: так её позволяют назвать следующие друг за другом аккорды у фортепиано. Они изложены будто бы хорально, намекая на использование в следующем разделе баховского мотива из хоральной прелюдии «*Ach wie fluchtig, ach wie nichtig*» (Приложение 9). Бах путём движения по ступеням минорной гаммы показывает «бренность жизни, подобную туману, внезапно возникающую и так же быстро проходящую» [2, с. 361]. В целом по настроению часть перекликается с предыдущими. В репризе тему исполняет кларнет под аккомпанемент струнных, а пианист – контрапункт, который в экспозиции звучал в оркестре. «Ария (Модинья)», как и «Фантазия», завершается в одноимённом мажоре, однако композитор в качестве переходного элемента между данной частью и финалом вводит на *pp* аккордовый комплекс, представляющий по звучанию большой минорный септаккорд.

Лирическую картину предыдущих частей прерывает финал «Токката (Пика-Пау⁴)». Свободная ритмика и форма заставляют слушателя погрузиться в стихию народного танца и ритуального действия. Часть имеет множество разделов, заключённых в репризную форму,

⁴ Разновидность подвижного бразильского танца.

которые отличаются друг от друга по темпу, инструментовке и тематизму. Стилистическое превосходство здесь одерживает бразильское начало: синкопы в основной теме, фактуре аккомпанемента, безудержный танцевальный характер, карнавальность. Моторность после вступления достигается за счёт репетиций у рояля (Приложение 10). Вместе с тем наблюдается вариантность развития мелодии: основная тема несколько раз проводится в разной оркестровке с интонационным изменением, переходя от рояля в оркестр и обратно. Сходным приёмом пользовался и Бах в своих кантатах и произведениях ораториального плана. Первый и самый крупный раздел части является своеобразной цепью вариаций, следующих до эпизода *Piu mosso*. В этом разделе Вилла-Лобос вновь использует мотив (две шестнадцатых-восьмая), символизирующий радость, который поручен фортепиано. Композитор ясно даёт понять, что несмотря на все трудности и переживания, воплощённые в музыке предыдущих частей, в этом мире есть место счастью.

Необходимо подчеркнуть, что «Бразильские Бахианы» Эйтора Вилла-Лобоса выходят за рамки их стилистической классификации как неоклассицистских опусов. Цикл является своего рода реконструкцией сверхчеловеческой фигуры Баха, в которую включены характерные стилистические элементы бразильской музыкальной культуры: первостепенное значение ритма, повторение узкообъёмных попевок и определённых ритмических фигураций. Попытка Вилла-Лобоса синтезировать вышеназванные начала объясняется тенденциями современной ему эпохи – обращением композиторов к старинным жанрам. Перечисленные выше черты так или иначе присутствуют в «Бразильской Бахиане № 3». Важно подчеркнуть то, что Бах являлся для Вилла-Лобоса тем «универсальным» в общесстетическом смысле «звеном» музыкальной культуры, через которое он смог воплотить бразильское национальное начало.

Список литературы

1. Федотова В. Творчество Эйтора Вилла-Лобоса и европейская музыка // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2016. – № 2. – С. 3–12.
2. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – 728 с.
3. Appleby P. D. La musica de Brasil // Journal of Latin American Studies. – Vol. 18. – № 1 (May, 1986). – Pp. 251–252.
4. Dudek N. Musica em perspectiva // Revista do programma de pos-graduacao em musica da Universidade Federal do Parana. – Vol. 1. – № 2 (October, 2008). – Pp. 132–157.
5. Villa-Lobos Sua Obra. – Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989. – 362 p.

List of references

1. Fedotova V. Tvorchestvo Ejtora Villa-Lobosa i evropejskaya muzyka // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2016. – № 2. – S. 3–12.
2. Shvejcer A. Iogann Sebast'yan Bah. – M.: Muzyka, 1965. – 728 s.
3. Appleby P. D. La musica de Brasil // Journal of Latin American Studies. – Vol. 18. – № 1 (May, 1986). – Pp. 251–252.
4. Dudek N. Musica em perspectiva // Revista do programma de pos-graduacao em musica da Universidade Federal do Parana. – Vol. 1. – № 2 (October, 2008). – Pp. 132–157.
5. Villa-Lobos Sua Obra. – Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989. – 362 p.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

PIANOFORTE I
(SOLO)

ff

Adagio (♩ = 58)

PIANOFORTE II
(ORCHESTRA)

mf

Приложение 2

Приложение 3

Приложение 4

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Система I содержит две стaves: верхняя — мелодическая линия с триолями и шестнадцатыми, нижняя — аккордовая основа. Система II содержит две стaves: верхняя — мелодическая линия с шестнадцатыми, нижняя — ритмическая основа с шестнадцатыми.

Приложение 5

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Система I содержит две стaves: верхняя — мелодическая линия с триолями и шестнадцатыми, нижняя — аккордовая основа. Система II содержит две стaves: верхняя — мелодическая линия с шестнадцатыми, нижняя — ритмическая основа с шестнадцатыми.

Приложение 6

Музыкальный фрагмент, состоящий из одной стaves: мелодическая линия с шестнадцатыми.

Приложение 7

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Система I содержит две стaves: верхняя — мелодическая линия с триолями и шестнадцатыми, нижняя — аккордовая основа. Система II содержит две стaves: верхняя — мелодическая линия с шестнадцатыми, нижняя — ритмическая основа с шестнадцатыми.



ПРОЯВЛЕНИЕ ПОЛИСТИЛИСТИКИ В ОРГАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ МАКСА РЕГЕРА

Т. В. Бормышев, Н. А. Князева

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

В статье рассматриваются особенности проявления полистилистики на рубеже XIX–XX веков в органном творчестве немецкого композитора Макса Регера. Неразрывно связанные со специфическими чертами композиторской индивидуальности и эстетическими воззрениями того периода, полистилистические приемы позволяют при исполнении полифонических сочинений наиболее полно и точно воплотить композиторский замысел.

Ключевые слова: Макс Регер, музыкальное мышление, органное творчество, полистистика, полифония.

MANIFESTATION OF POLYSTYLISTICS IN ORGAN WORKS BY MAX REGER

T. V. Bormyshev, N. A. Knyazeva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article deals with the peculiarities of polystylistics at the turn of the XIX–XX centuries in the organ works of the German composer Max Reger. Inextricably linked with the specific features of the composer's personality and aesthetic views of the period, polystylistic techniques allow the performance of polyphonic compositions to fully and accurately embody the composer's idea.

Keywords: Max Reger, musical thinking, organ creativity, polystylistics, polyphony.

Во многом благодаря возросшему темпу жизни, в конце XIX – начале XX столетия в музыкальном искусстве утверждается разностильная панорама направлений (например, рядоположенными в одном сочинении могут оказаться аллюзии на музыку Баха и джазовые интонации). Термин «полистилика» получил официальное признание в музыкозна-

нии относительно недавно и представляется объектом внимания ученых различных интеллектуальных и творческих направлений [1, с. 220]. Будучи категорией, обусловленной велением времени, полистилистика оказывается в центре внимания композиторов, музыковедов, педагогов, исполнителей. Факты говорят о том, что исследовательский интерес к этой проблеме пробудился практически одновременно как в западноевропейском, так и в восточноевропейском музыкознании.

Полистилистика (от греч. *polus* – многий и стиль) – термин, возникший в недавнем времени в отечественной музыковедческой литературе. Полистилистика подразумевает намеренное соединение в одном художественном произведении различных стилистических явлений, стилистическую разнородность, которая возникает при применении ряда технических приемов. В отечественное музыкознание этот термин впервые был введен Альфредом Шнитке. Полистилистика понималась им как система, интегрирующая воедино определенный комплекс технико-композиционных средств и неотделимую от него совокупность философско-эстетических установок творчества.

Макс Регер (1873–1916) – немецкий композитор, пианист, органист, дирижер и педагог (полное имя Иоганн Йозеф Максимилиан Регер), выдающийся представитель музыкальной культуры рубежа XIX и XX веков. В марте 2020 года исполнилось 147 лет со дня его рождения. Творчество Регера оставило заметный след в истории немецкого музыкального искусства наряду с такими знаменитыми современниками, как Рихард Штраус и Йоганнес Брамс. С начала XXI века в России наблюдается рост интереса к творчеству этого композитора. Произведения Регера исполняются при осуществлении различных международных творческих проектов. Причиной неослабевающего интереса к личности композитора является сочетание в его музыкальных произведениях романтической эмоциональности с крепкой опорой на конструктивно-ясное, интеллектуальное начало, то, что составляло сущность искусства Регера, его прогрессивные художественные позиции. В музыкальных произведениях М. Регера соединились романтические, классические и неоклассические тенденции.

Одной из наиболее ярких, самобытных и значимых страниц в истории органного искусства являются произведения, созданные Регером для органа. В его творческом наследии насчитывается около 200 сочинений для этого инструмента, которые приобрели наибольшую популярность. Известно, что органная культура Германии в конце XIX века переживала период условного кризиса. Со времен Баха она потеряла свою прежнюю приоритетную позицию в творчестве композиторов. Регеру удалось осуществить своеобразную историческую миссию. Начав свой путь в музыкальном искусстве в русле позднего романтизма, во многом под влиянием вагнеровского стиля, он с самого начала приобрел и иные, классические идеалы – прежде всего в наследии И. С. Баха. М. Регер – крупный полифонист, глубокий мыслитель-интеллектуал в музыке. Полифония пронизывает все его творчество. Он тяготеет к полифонии, старинным инструментальным формам. Все это можно рассматривать как «возрождение» инструмента, который после Баха ни у одного композитора, кроме, пожалуй, Сезара Франка, не занимал ведущего места. Им написаны прелюдии и фуги, фантазии и фуги, токкаты, органские сюиты, хоральные фантазии и многое другое. Известны регеровские высказывания, свидетельствующие о том, что полифония была для него естественным языком мышления: «Другие делают фуги, а я могу только жить в них» (см. [4]). «Я могу музыкально мыслить только на языке полифонии» (см. [6]). Наряду с С. Франком Регер обогатил органную литературу, внес в нее черты своей эпохи, проявившуюся в красочности и своеобразии гармонического языка. Таким образом, Регер

стоял посредником между классикой и современностью, но его роль не ограничилась лишь сохранением традиций.

В полифонии Регера самое существенное – это вертикаль, контрапункты же выявляют в первую очередь гармоническое мышление, в котором довольно сильно выделяется гармоническая субдоминанта, а также предпочитают последовательности, не выявляющие ладовое наклонение, избираются созвучия, находящиеся на границе функциональной гармонии. Следование друг за другом диссонирующих созвучий, преимущественно секундового и терцового соотношений, часто создают крайне быстрое скольжение по тональности. Будучи оригинальным в использовании полифонических и синтетических форм, тематизм его полифонических произведений нередко опирается на Баха.

В начале XX века процесс творческой эволюции композитора характеризуется расширением круга гармонических средств, использованием оригинальных гармонических последовательностей, тембровых красок, приемов полифонического развития, соединением черт позднего романтизма и неоклассицизма. Находясь на границе разных исторических эпох, композитор объединил в своем творчестве наследие предшественников с радикальными новаторскими идеями в области композиции. Так, используя традиционные модели форм, Регер строит их по-новому: классические формы уступают место ассиметричным построениям на основе мотивного развития; интенсивные изменения темпов, динамики, выразительных средств радикальным образом меняют содержание музыкальных произведений. Употребляемые им аккордовые сочетания еще можно рассматривать при гармоническом анализе, но стремительный звуковой поток разрушает ощущение тональных взаимодействий и притяжений. Цепь диссонансов, неразрешенные задержания, модуляции, сменяющие друг друга, составляют основу его произведений. Регер трактует орган не только как церковный, но и как концертный инструмент. Многие концертирующие исполнители подчеркивают, что наиболее важным фактором интерпретации произведений композитора является эмоциональная выразительность исполнения.

Создавая красочные полотна, композитор пытался своими авторскими ремарками показать богатую палитру, плавность темповых и динамических переходов, экспрессивность внутреннего развития. Определяющим критерием стилистически адекватного исполнения его органных сочинений считается выявление их экспрессивно-романтической сути. Поэтому для более полного раскрытия образа в его произведениях от исполнителя требуется внимательный подход к регистровке, выстраиванию плавных, без резких перепадов динамики линий, выверенное темповое и агогическое развитие.

Музыка М. Регера в целом несет в себе исполинскую мощь, грандиозность мышления. Полистилистика в творчестве М. Регера заключается в том, что он соединил в своих произведениях гармонию Вагнера и густую фактуру Брамса с возвышенной строгостью Баха. Проявление полистилистики встречается и в сочинениях для фортепиано и заключается в том, что композитор нередко сочетает чисто пианистическую технику с органным мышлением. Известно, что «...Регер-пианист превосходил Регера-органиста в плане виртуозности. Еще в период обучения в консерватории Висбадена М. Регеру прочили будущее концертирующего пианиста» [3, с. 15]. В течение всей своей жизни композитор часто обращался к фортепиано, выступая как сольно, так и в составе различных ансамблей. Возможно, это также оказало влияние на стиль многих органных произведений Регера, по сложности мануальной партии не уступающих труднейшим фортепианным сочинениям эпохи рубежа веков. Макс Регер создал значительное количество переложений оркестровых, камерных, фортепианных и органных произведений различных композиторов. Чаще всего исполнители обращаются к обработкам сочинений И. С. Баха, которых среди транс-

крипций Регера больше всего. «Композитор мыслил орган и фортепиано тождественными инструментами и считал вполне возможным передать звучание одного из них средствами другого» [5, с. 60]. Органное мышление Регера в фортепианном воплощении предстает в некоторых его крупных произведениях со всей очевидностью. Основные черты органного мышления и исполнительских техник, которые можно назвать наиболее характерными для фортепианных произведений Регера, это: «...“мануальные” контрасты, применение регистровых комбинаций, “педальные басы”» [2, с. 115].

В фортепианном репертуаре резкие динамические контрасты не являются редкостью, пример тому – хрестоматийные бетховенские *subito piano* или *forte*. Однако в крупных фортепианных произведениях Регера (Вариации и фуга на тему И. С. Баха op. 81, Интродукция, Пассакалия и фуга op. 96) применяются примеры полистилистики, заключающиеся в резкой смене *forte* и *fortissimo* (вплоть до *ffff*) на *pianissimo* (*ppp* и *pppp*), имеющие множество аналогий с подобными моментами его органных произведений. Данные указания, легко выполнимые органистом при помощи регистровых комбинаций либо смены мануала, требуют от пианиста объемного мышления, не ограниченного тембром фортепиано, а также высокой мобильности исполнительской техники. Также в фортепианных произведениях Регера можно обратить внимание на глубокие басы, которые имеют ярко выраженное органное происхождение. В Вариациях op. 81 привлекают внимание, во-первых, предельно низкие фортепианные регистры басового пласта фактуры (си субконтроктавы); во-вторых, «футовость», присущая только органной музыке. Не случайно и частое обращение композитора к ансамблю двух фортепиано. Отметим, что именно этим составом инструментов Регер представлял себе более полное соответствие передачи органного звучания, чем сольным фортепиано. При исполнении одним пианистом органной фактуры ее неминуемо приходится упрощать либо искать особые приемы для одновременного исполнения необходимого минимума органной фактуры: нескольких музыкальных пластов, распределенных между руками, и линии баса. Также трудности возникают в том случае, если оригинальное органное произведение создано для нескольких мануалов, и обе руки играют как бы «одна над другой» [5, с. 60]. Иногда полноценное исполнение важных тематических элементов органной фактуры на сольном фортепиано невозможно. К органным произведениям великого мастера эпохи барокко, которые возможно переложить для сольного фортепиано без значительных потерь, относятся некоторые хоральные обработки Баха и большая часть *Das Orgelbüchlein*. Таким образом, композитор мыслил орган и фортепиано тождественными инструментами и считал вполне возможным передать звучание одного из них средствами другого.

Творчество Макса Регера является одной из наиболее ярких, самобытных и значительных страниц в истории музыкального искусства. Поистине грандиозные музыкальные произведения, созданные композитором, и по сей день поражают масштабом, глубиной смысла и интенсивностью воздействия. Композитору удалось отразить в них картину духовных переживаний, свойственных его времени. Уникальность стиля Регера кроется в соединении множества стилистических пластов и линий, в их взаимодействии и контрапунктировании. Используемый Регером принцип стилистического синтеза станет особенно актуальным в XX веке.

Список литературы

1. Анисимова Ю. М. Регер. Сюита № 3 для альта solo: особенности исполнения // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность:

Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Казанская государственная консерватория. – Казань, 2017. – С. 219–221.

2. Бочкова Т. Коды барокко в немецкой романтической органной сонате // Международный журнал исследований культуры. – 2019. – № 2. – С. 114–122.
3. Гурьевич В. Макс Регер на страницах «Русской музыкальной газеты» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2017. – № 1. – С. 13–18.
4. Копчевский Н. Вступительная статья // Регер М. Пьесы для юношества. – М.: Музыка, 1967. – С. 4–5.
5. Красавина К. Особенности композиции альтовых сюит Макса Регера // Культура и искусство. Поиски и открытия. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2017. – С. 59–65.
6. Крейнина Ю. К проблеме стиля Макса Регера // Из истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1979. – Вып. 3. – С. 106–127.

List of references

1. Anisimova Yu. M. Reger. Syuita № 3 dlya al'ta solo: osobennosti ispolneniya // Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: istoriya i sovremennost': Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya. – Kazan', 2017. – S. 219–221.
2. Bochkova T. Kody barokko v nemeckoj romanticheskoy organnoj sonate // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury. – 2019. – № 2. – S. 114–122.
3. Gur'evich V. Maks Reger na stranicah «Russkoj muzykal'noj gazety» // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. – 2017. – № 1. – S. 13–18.
4. Kopchevskij N. Vstupitel'naya stat'ya // Reger M. P'esy dlya yunoshestva. – M.: Muzyka, 1967. – S. 4–5.
5. Krasavina K. Osobennosti kompozicii al'tovyh syuit Maksa Regera // Kul'tura i iskusstvo. Poiski i otkrytiya. – Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul'tury, 2017. – S. 59–65.
6. Krejnina Yu. K probleme stilya Maksa Regera // Iz istorii zarubezhnoj muzyki. – M.: Muzyka, 1979. – Vyp. 3. – S. 106–127.

«В ПОДРАЖАНИЕ АЛЬБЕНИСУ» И «ОЗОРНЫЕ ЧАСТУШКИ» РОДИОНА ЩЕДРИНА КАК ОБРАЗЦЫ ПОЛИСТИЛИСТИКИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

М. С. Кирпичников

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

Статья посвящена рассмотрению приемов и средств полистилистики в ранних произведениях Родиона Щедрина. Автор анализирует фортепианную пьесу «В подражание Альбенису» и фортепианную транскрипцию Первого концерта для оркестра «Озорные частушки» как образцы коллажной и симбиотической полистилистики в отечественной музыке второй половины XX века.

Ключевые слова: постмодерн, полистилистика коллажная и симбиотическая, Родион Щедрин, цитата, аллюзия.

**“IN IMITATION OF ALBENIS” AND “NAUGHTY LITTLE THINGS”
RODION SHCHEDRIN AS SAMPLES OF POLYSTYLISTICS
IN RUSSIAN MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY**

M. S. Kirpichnikov

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article is devoted to the consideration of the methods and means of polystylistics in the early works of Rodion Shchedrin. The author analyzes the piano piece “In Imitation of Albeniz” and the piano transcription of the First Concerto for Orchestra “Mischievous Chastushki” as early examples of collage and symbiotic polystylistics in Russian music of the second half of the twentieth century.

Keywords: collage and symbiotic polystylistics, postmodernism, Rodion Shchedrin, quotation, allusion.

Термин «полистилистика» предполагает соединение нескольких различных стилистических признаков. Если рассматривать его в контексте музыкального искусства, такими признаками являются характерные для определённого стиля и эпохи музыкальные жанры, музыкальные формы, гармонический язык, различные мелодические модели, виды инструментов и другие черты. Полистилистику определяют, как «композиционную технику, в основе которой лежит соединение в одном произведении двух или более стилистических моделей – в контрастном или взаимодополняющем соотношении» [5, с. 431]. Термин этот впервые ввёл А. Шнитке в 1971 году, используя его в нескольких докладах и обосновав более подробно в статье «Полистилистические тенденции в современной музыке» [6, с. 327–331]. Сам термин можно дословно перевести как «множество стилей», что означает объединение в одном произведении стилистических приёмов и техник из разных эпох, жанров, а иногда – характерных особенностей музыки того или иного народа. Несмотря на то что термин был впервые введён только в 1971 году, использовалась эта техника композиторами и раньше: полистилистику применяли К. Вайль, Г. Малер, Ч. Айвз, Б. А. Циммерман и другие. Сам Шнитке говорил: «Явление полистилистики в музыке существовало задолго до того, как я стал употреблять слово “полистилистика” и думать о взаимодействии разностильного музыкального материала» [1, с. 143]. Композиторы всё сильнее ощущали потребность в этой технике, ведь именно полистилистика стала тем явлением, которое выразило сущность нового, прогрессивного и до сих пор не изученного до конца направления в искусстве эпохи постмодерна.

В статье А. Шнитке были описаны два основополагающих приёма композиции в полистилистической технике: принцип цитирования и принцип аллюзии. Оба они основаны на заимствовании в той или иной степени мотивов и частей произведений, стилистических особенностей и приёмов, характерных особенностей жанров и культур. Но Шнитке отчётливо проводит черту между ними. В определении «цитирования» Шнитке объединяет как цитирование характерных элементов или техники стиля, эпохи или культурной традиции, так и цитирование отдельных фрагментов музыкальных произведений, иногда даже точное. Эта шкала приёмов уже давно находилась в использовании композиторами, и Шнитке приводит примеры цитирования в произведениях Берга и Веберна, Шостаковича, Стравинского и других авторов. К этому же принципу он относил и «технику адаптации», что является переработкой чужого музыкального материала, с использованием собственных, авторских характерных черт и приёмов. Понятие «аллюзия» Шнитке определяет как «аккуратное, не-

заметное цитирование». По его словам, этот принцип «проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая её» (см. [1, с. 144]). Этот принцип непрерывно связан с таким понятием, как «псевдоцитата» (или «квазицитата»). Такая цитата может отделяться от остального музыкального материала, но являет собой именно имитацию цитаты, имитацию конкретного авторского стиля. Но не везде принципы аллюзии и цитирования можно легко отделить друг от друга. Сам Шнитке замечал, что в некоторых произведениях элементы собственного стиля композитора и чужого сочетаются настолько органично, что граница между цитированием и аллюзией стирается незаметно для слушателя.

К. Штокхаузен разделяет полистилистику на «коллажную» и «симбиотическую» по степени контраста между разными «стилевыми пластами». Коллаж, исходя из названия, является объединением в одном сочинении стилистически различных (а иногда и друг другу совсем чуждых) фрагментов других произведений. Так коллажная полистилистика имеет много общего с принципом «монтажа», который пришёл в музыку из киноискусства и представляет собой объединение незавершённых эпизодов, где каждый последующий не вытекает из предыдущего [5, с. 437–438]. При этом коллаж предполагает еще и различие музыкального материала не столько из разных стилей, но, порой, из разных типов культур. К примеру, «врезка» джазовых тем во Втором фортепианном концерте Р. Щедрина. Симбиоз, следуя своему названию, прямо противопоставляется коллажу и являет собой гармоничное слияние стилей, «бесшовное» (или стремящееся к таковому) повествование. Стили могут контрастировать друг с другом, но они не «сталкиваются», переход между ними осуществляется незаметно для слушателя (так называемая «стилистическая модуляция»). Если произведение использует цитаты – они стилистически не контрастируют с авторским текстом. Элементы нового стиля вводятся постепенно, незаметно дополняя, к примеру, основную тему повествования, варьируя её. Именно симбиотическая полистилистика размыкает сами границы понятия полистилистики, что вызывает много споров в научных кругах. Е. И. Чигарёва в своей главе из учебного пособия «Теория современной композиции» обобщает различные точки зрения и выделяет два понятия полистилистики: в «широком» смысле и в «тесном» [5, с. 439].

Любое обращение к чужому стилю, будь это слияние в единый стиль или же дистанцированная подача авторского и заимствованного материала, – является «полистилистикой в широком смысле». Именно к такому виду полистилистики Шнитке относил неоклассицизм 20–30-х годов XX века, описывая историю возникновения и распространения полистилистики. Более узким понятием является «полистилистика в тесном смысле», которая являет собой именно соединение различных «стилевых пластов» и как раз уже подразделяется на «коллажную» и «симбиотическую» полистилистику. Такая классификация может разрешить многие споры и также может являться универсальной типологией полистилистики. Можно сказать, что полистилистика представляет собой нечто большее, чем просто композиторская техника. Она несёт в себе комплекс философских размышлений о развитии (или стагнации) музыки, о неизбежности прогресса, о переосмыслении ценностей и сюжетов прошлого, о положительном отношении к другим авторам и целым культурам. Несмотря на то что полистилистика как термин существует совсем недолго, она имеет довольно богатую историю. Весь XX век прошёл «под знаменем» полистилистики, сформировав то, как сейчас выглядит современное музыкальное искусство. Полистилистика не только установила «референс» для композиторского мышления, но и образовала множество новых жанров и целых музыкальных направлений. Таким образом, «полистилистика», как понятие, обретает многоуровневость. С течением времени оно изменялось и

трансформировалось, принимая всё новые формы и обретая всё новые краски, но его основу композиторы заложили уже в середине XX века.

В качестве примера высокого владения техникой полистилистики можно рассмотреть раннее творчество Родиона Константиновича Щедрина, в частности его произведения конца 50-х – начала 60-х годов: миниатюру для фортепиано «В подражание Альбенису», а также крупную форму одночастного концерта «Озорные частушки», первоначально написанного для оркестра, но впоследствии переложённого для фортепиано соло. Щедрин стал ярким представителем тех, кто уважал традиции классической культуры и при этом не боялся применять новые техники, которые распространялись в пространстве авангардного искусства. С самого начала своего творческого пути он активно старался освоить новые композиторские приёмы и применить их на практике. Каждая новая вводимая им техника, каждый новый стиль и жанр вступали в синтез со всем, что было освоено ранее. В. Н. Холопова пишет: «Творческому менталитету Щедрина неотъемлемо присущи неповторимость и изобретательность. Он никак не принадлежит к тем авторам, которые всю жизнь пишут “одно и то же произведение”» [4, с. 19]. О. В. Синельникова отмечает: «Широкий спектр смысловых ориентиров композитора и стремительный темп жизни в современную эпоху обуславливает его тяготение к особому типу музыкального мышления, а соответственно и музыкальным композициям, структура которых организована по законам монтажа и по многим признакам отличается от известных форм классико-романтического типа» [2, с. 8]. Композитор всегда насквозь «пронизывал» свои произведения собственной мыслью и делал своё творчество уникальным и узнаваемым.

В своём творчестве композитор не раз обращается к самым различным культурам, а также к музыке одного из своих любимых композиторов – Исаака Альбениса. У него есть три произведения, в названиях которых фигурирует имя испанского композитора, а в музыке – аллюзии на его стиль. Это пьеса «В стиле Альбениса» для виолончели и фортепиано (1952), фортепианная миниатюра «В подражание Альбенису» (1959) и оркестровая пьеса «Два танго Альбениса» (1996). В пьесе «В подражание Альбенису» Щедрин очень ярко и колоритно показал испанский быт, дух испанского танца, а также, несомненно, стиль композитора И. Альбениса. Произведение было посвящено выдающейся балерине М. Плисецкой – супруге композитора. На протяжении всего музыкального повествования у слушателя воссоздается картина жаркой Испании, танцев под сопровождение гитары. Имитация гитарного аккомпанемента звучит уже в первых тактах произведения. Автор чередует синкопированную аккордовую тему с короткими восходящими и нисходящими пассажами из шестнадцатых. С самого начала произведение звучит максимально *rubato*, а авторская пометка «*Con passione*» направляет исполнителя в сторону большей чувственности, столь характерной для испанской музыки.

Постоянное чередование размеров (4/4, 3/2, 3/4 и т. д.) в сочетании с синкопированием и обильным *rubato* создаёт ощущение перманентного движения. Чередующая «триоли» и «квартоли» главная тема только усиливает этот эффект, то «разгоняясь», то принимая состояние покоя на длинных нотах. Контраст темповый и ритмический прекрасно сочетается с контрастом динамическим, когда *fortissimo* переходит в *piano subito* и наоборот. При этом композитор намеренно подчёркивает контраст громкости, усиливая влияние акцентов *sforzando* добавлением к ним лишней буквы «*f*», стремясь показать, что это «*sforzando в fortissimo*», что можно увидеть уже в первых тактах. Любопытно то, как композитор использует градацию силы *sforzando*: «*sff*» звучит в *fortissimo* и тяжёлом *pesante*, наполненном обильными акцентами, а «*sf*» выступает в роли «выстрела» в общем полотне

pianissimo. Встречается даже цепочка в виде «*sforzando pianissimo subito*» («*sf pp subito*») с предваряющим её *crescendo molto*.

Несмотря на отход от классических традиций в плане динамического и метроритмического развития, форма произведения напоминает обычную классическую трёхчастную, где каждая новая часть предваряется короткой ритмичной связующей темой. Сама главная тема после небольшого развития возвращается к первоначальному музыкальному материалу, который плавным *ritenuto* переходит в мотив, связующий первую и вторую части произведения. Побочная тема, составляющая второй раздел, звучит медленнее главной темы и напоминает асинхронный диалог двух гитар, звучащий ещё более свободно ритмически. Сам композитор подчёркивает «гитарность» этой темы ремаркой «*quasi Chitarra*» в самом начале второго раздела (см. Приложение 1). В этой теме можно увидеть тот динамический колорит, о котором шла речь выше, он лишь подчёркивает полифоничную «различность» двух мелодий, звучащих в диалоге, которая также достигается разностью штриховой палитры. Подобно главной, эта тема принимает бурное и стремительное развитие, достигая своей кульминации уже в 37–38 тактах, где каждая доля звучит *tenuto* и *sforzando* второй градации. Любопытно то, как именно побочная тема переходит в репризу главной. Связка «главная – побочная» предварялась *ritenuto* и *fermata*, где движение останавливалось, тем самым делая контрастной ритмичную связующую тему. В связке же «побочная – главная» этот такт звучит не перед темой, а после неё. Две связующие темы словно отражают друг друга, а такт этот логически привязывается к главной теме (см. Приложение 2). Главная тема повторяет своё повествование в репризе, но развивается в заключительную тему, напоминающую вступительную аккордовую тему, звучащую в начале произведения. Тем самым, произведение «закольцовывается», заканчиваясь тем же материалом, с которого оно начиналось. Тема внезапно прерывается стремительным нисходящим пассажем, заканчивающимся на *sforzando* третьей градации. Этот пассаж являет собой стремительно изменяющееся время, полное новых открытий, экспериментов, а кластер, исполняемый кулаком правой руки, лишь подчёркивает вызов композитора этому времени.

Пьеса – пример симбиотической полистилистики, которую композитор применил ещё до того, как о полистилистике заговорили в музыкальных кругах. Построенное в классической форме, произведение представляет собой музыкальную картину Испании, которая воспринимается больше как воспоминание, нежели как отражение реальности. После каждого мотива, каждой темы остаётся еле заметное чувство недосказанности, будто рассказчика прервали на середине повествования. Композитор умело выдерживает интригу до самого конца, оставляя слушателя в ожидании продолжения.

Отличительные черты полистилистики также хорошо видны в концерте для оркестра «Озорные частушки» (1963). Для наглядности можно рассмотреть его транскрипцию для фортепиано, сделанную Щедриным намного позже, в 1999 году. В «Частушках» композитор представляет синтетический музыкальный стиль, состоящий из трёх направлений: академического, фольклорного и джазового. Щедрин стремился вывести жанр частушек на академическую сцену, инструментализировать его. Примечательно, что в выборе формы произведения автор обращается к традициям барочных «*ripieno-concerto*» (концерты без солиста). Почти во всём произведении прослеживаются попытки имитации напевов и словообрывов, выкриков и причитаний, а также многих других характерных черт частушечного пения. М. Е. Тараканов пишет, что это произведение – «не просто музыка для оркестра, где использованы непритязательные мотивы популярного деревенского жанра. <...> возникает ощущение, будто музыка переносит нас в круг молодых людей, где каждый стремится перещеголять соседа забористым куплетом, на момент захватив общее внимание, чтобы

затем уступить место другому» [3, с. 90]. Богата и музыкальная фактура, в особенности в транскрипции для фортепиано. Транскрипция вобрала в себя множество исполнительских приёмов, чередуя моторные пассажи с мощными аккордами, полифонические элементы с полиритмией, обилие мелизмов с глиссандо и кластерами.

Первая частушечная мелодия начинается сразу после стремительного пассажа, заканчивающегося на мощном кластерообразном аккорде в верхнем регистре. В оригинальной партитуре тема звучит у флейт *forte*, в транскрипции же композитор ставит оттенок *subito piano*. Тема быстро переносится в четвёртую октаву (в оригинале флейта *piccolo*) и звучит на фоне одноголосного баса максимально отдалённо. Она чередуется с первоначальной темой, которая наполняется всё новыми подголосками. Исполненный штрихом *marcato* «шагающий» бас добавляет комичности появляющейся теме частушки, звучащей четвертными аккордами, которая возникает совсем ненадолго и снова «прячется» за блестящую ткань фактуры. Интересно, что темы в этом разделе звучат преимущественно в тихих динамических оттенках, а резко контрастируют с ними «всплески» *sforzando* в побочных голосах, словно образуя борьбу с главной темой. В партитуре тема из 45 такта, исполняемая сразу четырьмя валторнами, звучит также *pianissimo* с пометками *staccatissimo leggierissimo*. Между проведениями тем звучат арпеджированные пассажи, напоминающие игру на балалайке. После стремительных пассажей вступает медленная певучая тема, звучащая в верхнем голосе на фоне наигрышей в среднем голосе. Певучесть этого раздела подчёркивается отметками *cantabile* и *legatissimo*, что делает его контрастным и в темповом, и в штриховом плане. В оригинальной партитуре лирическая тема исполняется группой скрипок *con sordino*. Периодически голос словно «срывается» на ноте *staccato* и возвращается с форшлага. К середине произведения появляется полноценная частушечная цитата, предваряемая характерным аккомпанементом (см. Приложение 3). Для большей комичности композитор использует смещение сильных долей, кластеры и бас в ультранизком регистре.

Весь раздел представляет собой вариации этой темы, звучащие в разном регистре, имитирующие разные инструменты. Местами тема скрывается за потоком пассажей, что в итоге перерастает в небольшой отрывок с обилием синкоп и варьированием размера. Здесь тема частушки смешивается с джазовыми ритмами, образуя интересные краски. Вновь вступает лирическая тема «страданий» из начала произведения, но уже в изменённой фактуре, которая постепенно усиливается, набирая всё большую плотность, перерастая в итоге в масштабную репризу, где уже знакомые мотивы подаются в изменённом виде и чередуются между собой. В конце концов, наступает своеобразный эпилог, начинает который стремительный подъём диссонирующими аккордами и переходит в динамическую кульминацию. Вновь звучат «нотки джаза» в смещении сильных долей, во внезапных акцентах и повторяющихся аккордах (см. Приложение 4). Заканчивается сочинение бурным аккордовым напором, оставляя слушателя в приподнятом и весёлом настроении.

Полистилистику произведения можно в большей степени отнести к коллажной, ведь в нём собрались вместе частушечные мотивы из совершенно разных регионов страны: Рязань, Урал, Сибирь и т. д. Также объединились воедино формы плясовой частушки и лирических «страданий». Но в своей основе произведение имеет приёмы вариационной формы, которые помогли композитору сделать новые открытия в развитии частушечных мелодий. Таким образом, на примере рассмотренных произведений прослеживается серьёзное отношение Щедрина к сочетанию разных стилей. При написании этих сочинений синтез стилей был не просто одним из приёмов композиции, он стал основой их создания. Полистилистика, несомненно, повлияла на весь творческий путь композитора, на технику его письма

и музыкальный язык, она позволила ему воплощать в жизнь самые смелые эксперименты. Но и сам композитор повлиял на становление полистилистики, как техники, показав в своём творчестве то, как нужно пользоваться этой техникой. Он стал одним из пионеров техники полистилистики во второй половине XX века и, наряду с А. Шнитке, Л. Берио, Б. А. Циммерманом и А. Пуссером, «творил» её историю.

Именно такие композиторы, как Р. Щедрина, позволили этой технике обрести достаточную популярность для того, чтобы о ней заговорили, начали изучать. В каждом из рассмотренных произведений композитор не только сознательно обращается к синтезу стилей, но и показывает несколько разное видение этого синтеза. На примере творчества Р. Щедрина можно заключить, что именно многогранность использования синтеза стилей стала характерной особенностью музыкального мышления композиторов второй половины XX века. А. Шнитке и Р. Щедрина установили отправную точку в освоении техники полистилистики для своих последователей в отечественной музыке, тем самым открывая предпосылки к дальнейшему развитию философско-эстетического обоснования и теоретической наполненности полистилистики.

Рассматривая исторический путь становления и развития техники полистилистики, можно спрогнозировать её дальнейшее участие в музыкальной культуре. Становится несомненным тот факт, что полистилистика будет одной из главных современных техник композиции ещё долгое время. Если скорость её развития и сила её влияния на музыку сохранится, то уже в течение ближайших лет музыкальная культура получит масштабное распространение совершенно новых направлений, полученных из синтеза основных современных течений. Напомним, что предпосылки к этому уже есть как в популярной музыкальной культуре, так и в академической музыке. Резюмируя сказанное, можно сделать вывод о том, что с ускорением развития научно-технического прогресса ускоряется развитие всех аспектов человеческой культуры, в том числе и музыки. Появление полистилистики, как способа обобщить все знания прошлого и синтезировать из них что-то совершенно новое, было вполне ожидаемо. Остаётся лишь пожелать композиторам современности и ближайшего будущего не забывать об этой прогрессивной технологии и применять её в своём творчестве с умом.

Список литературы

1. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: Издательский дом «РИК Культура», 1994. – 304 с.
2. Синельникова О. В. Родион Щедрина: константы и метаморфозы стиля: монография. – Кемерово: Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств, 2013. – 314 с.
3. Тараканов М. Е. Творчество Р. Щедрина. – М.: Советский композитор, 1980. – 328 с.
4. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрина. – М.: Композитор, 2000. – 310 с.
5. Чигарёва Е. И. Полистилистика // Теория современной композиции: учебное пособие. – М.: Музыка 2005. – С. 431–449.
6. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 327–331.

List of references

1. Ivashkin A. V. Besedy s Al'fredom Shnitke. – M.: Izdatel'skij dom «RIK Kul'tura», 1994. – 304 s.

- ## ПРИЛОЖЕНИЯ

«В подражание Альбенису», 25–34 такты

The musical score for 'L'Espresso' by Luciano Berio is presented in three systems. The first system, marked with a tempo of $\text{♩} = 112$, features a piano part with a 'pp ritmico' (pianissimo, rhythmic) texture and a guitar part with a 'sempre rubato' (always rubato) tempo. The second system, marked with a tempo of $\text{♩} = 84$, continues the piano part with 'sfpp, ma molto espress.' (sforzando-pianissimo, but very expressive) and the guitar part with 'sfpp' (sforzando-pianissimo). The third system shows the piano part with 'simile' (similar) and the guitar part with 'cresc.' (crescendo) and 'sf' (sforzando). The score is written for piano and guitar, with the piano part in the upper staff and the guitar part in the lower staff. The tempo is marked as $\text{♩} = 112$ and $\text{♩} = 84$. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *sf* (sforzando). The articulation includes 'ritmico' (rhythmic), 'rubato' (rubato), 'espress.' (expressive), and 'cresc.' (crescendo). The guitar part is marked 'quasi Chitarra' (quasi guitar).

«В подражание Альбенису», две связующие темы

The image displays a musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 24 through 28. Measure 24 is marked 'rit.' and 'pp'. Measures 25 through 28 are marked 'pp ritmico' and 'f'. The second system contains measures 45 through 49. Measure 45 is marked 'f ritmico'. Measure 46 is marked 'rit.'. Measure 47 is marked 'f'. Measure 48 is marked 'p'. Measure 49 is marked 'rit.'. The score includes a vocal line and a piano accompaniment line. The piano accompaniment features a prominent bass line with a steady eighth-note rhythm. The vocal line consists of a single melody line. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

Приложение 3

«Озорные частушки», транскрипция, 180–188 такты

180

Cluster
mit der Handfläche / with the palm

come sopra

sf *sf* *sf* *fff marc.* *fff*

8va

184

f

8va

Приложение 4

«Озорные частушки», 479–481 такты

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for a voice and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system, labeled "1", contains measures 1 through 4. The second system, labeled "2", contains measures 5 through 8. The vocal line is written on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs). The melody is simple and consists of eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand, often using chords. Dynamic markings include "sff" (sforzando) and "f" (forte). The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

ПЕСНИ ДЛЯ ДЕТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ КУЗБАССА

И. Г. Умнова

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

В статье впервые анализируются песни композиторов Кузбасса, адресованные детям разных возрастов. Выявляются традиции в использовании этого жанра современными авторами, определяются стилистические особенности.

Ключевые слова: жанр детской песни, сочинения композиторов Кузбасса.

SONGS FOR CHILDREN IN THE WORKS OF KUZBASS COMPOSERS

I. G. Umnova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article analyzes for the first time the songs of the Kuzbass composers devoted to the children of different ages. Also, the author reveals the tradition of using this genre by modern composers, and defines stylistic features.

Keywords: children's song genre, compositions of Kuzbass composers.

В настоящее время в мировом музыкальном наследии произведений, созданных композиторами для исполнения или слушания детьми, представлено довольно много. Это и отдельные инструментальные пьесы, и масштабные фортепианные циклы (первая тетрадь из «Альбома для юношества» Р. Шумана, «Детский альбом» П. Чайковского, «Детская музыка» и «Сказки старой бабушки» С. Прокофьева, «Семь танцев кукол» и Концертино для двух фортепиано Д. Шостаковича, многие сочинения из циклов для фортепиано «От пяти до пятидесяти» С. Слонимского и др.). Оркестровые произведения появились несколько позже, это и симфоническая сказка «Петя и волк» С. Прокофьева, и Концерт для фортепиано с оркестром № 2 Д. Шостаковича, специально написанный для сына Максима, закончившего обучение в Центральной музыкальной школе и поступающего в Московскую консерваторию. Это «молодежное» сочинение, традиционное по своей трехчастной форме, несколько не уступало классическим образцам, рассчитанным на возможности зрелых исполнителей-виртуозов. Укажем другое, еще более масштабное произведение – ораторию С. Прокофьева «На страже мира», при создании которой у композитора появилась мысль «...отвести центральное место в оратории детям. За этим решением последовало обращение к С. Маршаку» [1, с. 301]. Напомним, что Самуил Маршак был не только поэтом, переводчиком, драматургом, литературным критиком, но и автором детских сказок и стихотворений, которые и сегодня пользуются популярностью (сказки «Двенадцать месяцев», «Кошкин дом», «Теремок», стихотворения «Багаж», «Вот какой рассеянный» и др.).

В премьерном исполнении оратории Прокофьева в 1951 году по его указанию участвовали смешанный хор, оркестр, чтецы, солистка (меццо-сопрано), а также хор мальчиков и альт (мальчик-солист). Несмотря на драматичное образное содержание первых частей (опустошенная и разоренная после войны родная земля, неизбывные страдания людей, страстные призывы к миру), кульминационными оказались пятая, шестая и седьмая части, повествующие о мирной жизни детей и исполняемые детьми. Музыка этих разделов отличалась простотой, но одновременно и эмоционально-выразительным звучанием. Как зре-

лый мастер, Прокофьев, используя диатонику и точно рассчитанный на детские голоса диапазон вокальных партий, продемонстрировал в музыке хоровых номеров образно богатую самостоятельную сферу, простую, но не примитивную, тем самым словно создав некое правило для подобного типа жанров. На этом акцентирует внимание следующее высказывание музыковеда: «Главное же – полнота лирической эмоции, без всяких скидок на “детское чувство”». Эти ценнейшие “заветы” композитора, к сожалению, не всегда помнятся нашими авторами, пишущими музыку для детей и часто сводящими богатый образный мир ребенка к показной веселости» [1, с. 302].

Этому правилу в начале XXI века, развивая академические традиции хоровой музыки для детей и предлагая не примитивные, а полноценные в своем образном содержании сочинения, следуют московские композиторы: М. Броннер («Два хора на стихи Ф. Тютчева», «Летняя музыка» для детского хора и фортепиано на стихи И. Бродского, «В начале», радостная музыка для детского хора, двух фортепиано и камерного оркестра, «Крестовый поход детей» для детского хора, органа и камерного оркестра и др.); Е. Подгайц (кантаты «Как нарисовать птицу», «Лунная свирель» и др.); А. Висков (создатель и руководитель ансамбля детской музыки «Re&Do», который является поистине уникальным коллективом, чей репертуар специально создан для разновозрастной детской аудитории). Среди композиторов Санкт-Петербурга – автор хоровых пьес для детей С. Екимов; новосибирский композитор Ю. Ащепков, автор Былины для детского хора «Егорий Храбрый»; композитор из Удмуртии Ю. Толкач, написавший песни для малышей и крупные концертные сочинения, ставящие перед юными музыкантами непростые исполнительские и художественные задачи.

Можно продолжать называть имена современных авторов, адресующих свое творчество детям, но перейдем к характеристике другого, не менее значимого для детской музыки явления, каким в отечественной музыкальной культуре с середины XX века стал жанр массовой детской песни. Рассматривая особенности его функционирования, А. В. Соколова обращает внимание на такие отличительные черты, как, во-первых, то, что массовая детская песня «находится как бы на “пересечении” двух жанровых систем – системы жанров детской музыки (обиходных и преподносимых), с одной стороны, и песенно-танцевальных жанров эстрадной музыки – с другой». Исследователь делает вывод, что такая детская песня «является одновременно и разновидностью массовых музыкально-поэтических (вокальных) жанров» [2]. Массовая детская песня получила необыкновенную популярность благодаря её использованию в жанрах киномузыки: она звучала в детских кино- и телефильмах (например, «Приключения неуловимых мстителей» и «Розыгрыш», «Москва – Кассиопея» и «Отроки во вселенной», «Мама» и «Вам и не снилось», «Приключения Электроника» и «Приключения Буратино», «Гостя из будущего» и «Выше радуги»), мультфильмах («Бременские музыканты», «Крошка Енот», «Приключения кота Леопольда», «Пластиковая ворона», «Летучий корабль» и многие другие). Многие песни, сочиненные Г. Гладковым, Е. Крылатовым, А. Рыбниковым, В. Чернышевым, В. Шаинским, другими композиторами, вошли в репертуар детских хоровых коллективов, зазвучали повсеместно.

Авторами адресованных детской и юношеской аудитории произведений массовой музыки являются не только композиторы-профессионалы, но и композиторы-любители, авторы-исполнители. Напомним о Ю. Визборе и его «Песне о веселом барабанщике» и «Бригантине»; В. Берковском и его «Гренаде», «Песенке про собаку Тябу» и «Бульдоге и таксике»; С. Никитине и его песнях к мультфильмам «Большой секрет для маленькой компании» и «Ёжик резиновый»; О. Митяеве и его «Песне про детство» («Одноклассница»), другие. Эти сочинения чаще исполнялись в домашней обстановке, на школьных вечерах,

в туристических путешествиях. Завершая перечисление далеко не полного списка песен для детей и юношества, отметим, что большинство из них соответствует ранее указанным «прокофьевским» особенностям: мелодии просты и диатоничны, диапазон удобен для исполнения, образная же сфера связана с различными лирическими сюжетами и персонажами, в том числе героическими и комическими. Однако в большей степени это относится к песням, написанным авторами для детей и юношества во второй половине XX века. В новом столетии бурное развитие жанра несколько приостановилось в силу разных причин (одна из них, например, связана с кинопроизводством).

В то же время песни для детей и юношества создаются не только музыкантами, проживающими в культурных столицах и крупных российских городах. В первые десятилетия XXI века не ослаб к ним интерес у провинциальных авторов. Так, например, в 2021 году свет увидел сборник песен композиторов Кузбасса «Радуга-дуга», куда вошли 30 сочинений 13 членов творческой организации «Союз композиторов Кузбасса». Среди них А. и Т. Болотовы, И. Даутов и В. Егоров, А. Лопатин и А. Мохонько, А. Колганов и В. Павская, В. Поздняков (все из г. Кемерово), М. Маслов (г. Новокузнецк), В. Кириллов (п. Яшкино), Е. Шеховцова (г. Белово), В. Пипекин (г. Долгопрудный). Музыканты выбрали для своих песен стихи известных поэтов и поэтов-земляков (А. Барто и Е. Благиной, Л. Рубальской и А. Шапиро, В. Федорова и Л. Гержидовича, Б. Бурмистрова и Г. Зенкова и других), а также свои собственные тексты (Т. Болотовой, В. Егорова, И. Даутова).

Представляется целесообразным при анализе детских песен, написанных композиторами Кемеровской области, опираться на предложенные А. В. Соколовой часто встречающиеся образно-жанровые сферы: героико-романтическую, лирическую и шуточно-игровую [2]. Примером песни, относящейся к героико-романтической сфере, можно считать сочинение «Два капитана» (И. Даутов, стихи Г. Зенкова), позволяющее вспомнить подвиги отважных путешественников и моряков – покорителей северных океанов, а также одноименный приключенческий роман В. Катаева, снятые по роману фильмы и поставленный в 2001 году мюзикл «Норд-Ост». Не случайно в мелодии песни используется волнообразное движение, широкие скачки, а в аккомпанементе – отрывистые аккорды, усиливающие эмоциональное напряжение (см. Приложение, Пример 1). С героико-романтической образно-жанровой сферой связана и песня «К звездам» А. Мохонько на стихи Т. Калининой о подвиге первого космонавта Юрия Гагарина, в которой ритмической основой сопровождения мелодии становится рисунок марша.

Несколько иначе преподносит героико-романтическую образность сочинение Т. Болотовой на её собственные стихи «Я люблю ходить в походы», в которой инструментальное вступление напоминает песню «Кто в русской армии герой» К. Акимова на стихи Ф. Филиппова (см. Приложение, Пример 2). Маршевость заявлена и в аккомпанементе, и в пунктирном ритме мелодии, однако текст песни шуточный, напоминающий веселые песни бардов:

*За спиной рюкзак развесил,
Кружки, чашки, котелки.
Я накручиваю песни
На гитарные колки.
Незабвенные минуты
Непростительно нежны.
Пролагаю я маршруты
Между песнями страны.*

Шуточно-игровая образно-жанровая сфера присутствует в песне В. Кириллова на стихи М. Пляцковского «Бабушка Варвара»: неширокий диапазон мелодии, короткие длительности, повторность мотивов напоминают жанр народной частушки, отличающейся простотой фольклорных интонаций (см. Приложение, Пример 3). К подобным примерам можно отнести песни М. Маслова на стихи Э. Гольцмана «Грибной дождик» и «Под ёлочкой», «Курносую песенку» А. Мохонько на стихи Т. Калиничевой, «Я самый, самый» В. Пипекина на стихи Л. Белогорцевой и еще несколько других.

Большинство же песен в сборнике «Радуга-дуга» представляют лирическую образность, связанную с переживаниями юношеской любви, воспоминаниями о школе и учителях, но не только. Эмоциональный отклик сопереживания присутствует в песнях, рассказывающих о любви к маме, семье, родной природе, городу. Назовем их: «Гимн школы» А. Колганова на стихи О. Лемешонок и «День учителя» А. Колганова на стихи С. Колгановой; «Тюльберский лес» А. Болотова на стихи Т. Болотовой и «Черемуха» В. Позднякова на стихи А. Барто; «Южное лето» на музыку и стихи Т. Болотовой и «Радуга-дуга» А. Болотова на стихи Т. Болотовой; «Я люблю свой город» А. Лопатина на стихи Н. Чуплаковой и «Мой любимый парк “Антошка”» И. Даутова на стихи Г. Зенкова; «Зимний сон» В. Егорова на стихи В. Фёдорова и «Весна» В. Позднякова на стихи Е. Благиной; «Голоса людей» В. Павской на стихи Б. Бурмистрова и «Дети – это любовь» Е. Шеховцовой на стихи Н. Булганиной и другие.

Лирическая образность песни «Я люблю свой город» А. Лопатина на стихи Н. Чуплаковой, в которой герой делится своей любовью к родному городу, родному краю, вдруг изменяется, приближаясь к лирике «взрослой» песни, усиленной гражданскими чувствами и мыслями о мире:

*Пусть летят мгновенья и бегут года,
Только б мирным небо было навсегда.*

Обратим внимание на близость мотивов широкораспевной мелодии А. Лопатина народным лирическим интонациям, а объемный диапазон и разнообразные опевания устоев, переменный лад и четырехдольный метр усиливают художественное наполнение, декларируя важный этический идеал – патриотизм (см. Приложение, Пример 4).

Тексты и мелодии лирических песен в сборнике способны формировать представления о дружбе и верности, любви и уважении; научить восхищаться величием природы родного края, а также творить добрые дела, развить умение быть благодарным и дарить радость. В качестве примера можно назвать песню «Три добрых дела» В. Пипекина на стихи А. Шапиро. Небольшое инструментальное вступление в сочинении словно настраивает слушателей на шуточный лад, но разговор в нём идет о ежедневной необходимости совершения добрых поступков. Поэтому, несмотря на решительный характер инструментального сопровождения, мелодия песни смягчена выразительными вальсовыми оборотами, что придало сочинению характер теплого доверительного общения (см. Приложение, Пример 5).

Обобщая представленный анализ песен композиторов Кузбасса, подчеркнем, что создание музыки для детей и юношества всегда требует особого подхода. С одной стороны, такое сочинение должно обладать яркой образностью, с другой – простотой и ясностью музыкального языка, строгим отбором средств музыкальной выразительности. Важно и то, что песни для детей и юношества должны знакомить их исполнителей и слушателей с тра-

диционной родной культурой, отражать узнаваемые в жизни сюжеты и образы, быть связанными с современной звуковой средой. В художественные задачи этого жанра входит и воспитание нравственно-эстетических идеалов, развитие гармоничного мировосприятия и стремления к познанию окружающего мира во всех его проявлениях. Все вышесказанное в полной мере можно отнести к песням композиторов Кузбасса в сборнике «Радуга-дуга».

Возможно, не всегда авторы смогли преодолеть в мелодиях своих песен маршевость и декламационность, довольно трудно найти в некоторых свежие интонационные обороты, порой драматургически неясно выделена ключевая мысль сочинения. Однако кузбасским музыкантам во многом всё же удалось адекватно отразить мечты и настроения подрастающего поколения, воплотить общечеловеческие ценности, предложить образцы для подражания. Важно, чтобы эти песни зазвучали, дошли до адресата, тем самым продолжили линию отечественного песенного творчества для детей и о детях.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Музыкальный пример 1: фрагмент песни. Мелодия и аккомпанемент. Текст: льдах хо-лод-ной се-вер-ной ла-гу-ны. Ве-ли-ким се-вер-ным пу-тём он плыл, меч-ты о-су-ществ-ля-я ве-ко-вы-с, и

Пример 2

Музыкальный пример 2: фрагмент песни. Мелодия и аккомпанемент. Текст: льдах хо-лод-ной се-вер-ной ла-гу-ны. Ве-ли-ким се-вер-ным пу-тём он плыл, меч-ты о-су-ществ-ля-я ве-ко-вы-с, и

Пример 3

D Em A7 D

На-ша ба-буш - ка Вар-ва - ра, по-за-быв про все де - ла, под гу-день - е

Пример 4

Мы бе - жим по лу - жам на - пе - ре - гон - ки

23

Вот та-ки - е ле-том в го-ро - де день - ки. Я люб - лю свой го-род на вос -

26

хо - де дня, я люб - лю свой го-род в ка-пель - ках дож - дя,

20

Три доб-рых де-ла три доб-рых де-ла

30

в день. И вдруг ти-хонь-ко за-пе-ло и вдруг ти-хонь-ко за-

Список литературы

1. История современной отечественной музыки: Вып. 2 / ред. М. Тараканов. – М.: Музыка, 1999. – 477 с.
2. Соколова А. В. Жанр детской песни в контексте современной отечественной музыкальной культуры [Электронный ресурс]. – URL: <https://fki.lgaki.info/2017/04/20/a-v-соколова-жанр-детской-песни-в-конт/>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Istoriya sovremennoj otechestvennoj muzyki: Vyp. 2 / red. M. Tarakanov. – M.: Muzyka, 1999. – 477 s.
2. Sokolova A. V. Zhanr detskoj pesni v kontekste sovremennoj otechestvennoj muzykal'noj kul'tury [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://fki.lgaki.info/2017/04/20/a-v-соколова-жанр-детской-песни-в-конт/>. – Zagl. s ekrana.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ЕВРОПЕИЗАЦИИ ДЖАЗА В СТИЛЕ КУЛ

О. Н. Харсенюк, В. В. Боян

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

В статье рассматривается процесс европеизации джаза, который начался еще в «предджазовую» эпоху, затем проявился в первом направлении джаза – новоорлеанском, позже получил продолжение в таких джазовых стилях, как чикагский джаз, свинг, бибоп, кул-джаз.

Ключевые слова: джазовая музыка, ансамбль, импровизация, композиция, гармония, гармонические замены, свинг, фразировка, блюз, вест-коуст-джаз.

CONTINUATION OF THE TRADITIONS OF EUROPEANIZATION OF JAZZ IN THE STYLE OF COOL

O. N. Kharsenyuk, V. V. Boyan

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the process of Europeanization of jazz, which began in the «pre-jazz» era, then manifested itself in the first direction of jazz-New Orleans, and later was continued in such jazz styles as Chicago jazz, swing, bebop, and cool jazz.

Keywords: jazz music, ensemble, improvisation, composition, harmony, harmonic substitutions, swing, phrasing, blues, west coast jazz.

В настоящее время целостная картина музыкальной культуры была бы неполной без отображения в ней такого самобытного компонента, как джаз. Драйв, свинг, мощная энергетика, своеобразие гармонии и сплав различных музыкальных традиций, как классических западноевропейских, так и этнических музыкальных культур, предопределили достойное положение джаза в мировой культуре. Процесс становления джаза можно определить как процесс интеграции двух музыкальных традиций – европейской и западноафриканской, который проявился еще в предджазовый период в таких жанрах, как блюз (светская музыка), спиричуэлс (духовная музыка), рабочие песни – уорк-сонг («worksongs»). Маршал Стернс в своей книге «История джаза» отмечал: «...мы можем определить джаз как результат 300-летнего смешивания на американской земле двух великих музыкальных традиций – европейской и западноафриканской. И хотя в отношении музыкальной культуры преобладающую роль здесь сыграла именно европейская традиция, но те качества, которые сделали джаз столь характерной и легко распознаваемой музыкой, несомненно, ведут свое происхождение из Западной Африки» [5, с. 4].

Особенности инструментария, ритма, манеры исполнения являлись характерной чертой каждого джазового стиля и, безусловно, складывались из определенных пропорций африканской и европейской музыкальных традиций. Так, новоорлеанский джазовый стиль (первый стиль джаза) характеризовался, в первую очередь, коллективной импровизацией, разделением инструментальных групп – ритмической (духовой или струнный бас, банджо, фортепиано, ударные) и мелодической (ведущий голос – труба, или корнет, контрапунктирующие голоса – кларнет и тромбон). Использовались простейшая гармоническая и мелодическая составляющие с частой опорой на блюзовые традиции. «Гармонические модели

хот-джаза не столь разнообразны, как его мелодия. Они вполне традиционны и постоянно встречаются в сопровождении многих и многих мелодий...» [4, с. 162]. На основе традиций новоорлеанского стиля и диксиленда сложился и чикагский стиль, с преобладанием сольных эпизодов, отсутствием коллективной импровизации, европеизированной манерой исполнения.

Корнетист Бикс Бейдербек – один из ярких представителей чикагского стиля, приносил в свое творчество значительное количество элементов, присущих европейской музыке, что происходило под существенным влиянием творчества американских композиторов и композиторов-импрессионистов (М. Равеля, К. Дебюсси). Влияние европейской школы отразилось в его композициях: «In a Mist», «Flashes», «In the Dark», в которых преобладали европейские традиции, а доля джаза была минимальна. Впоследствии это направление, получившее свое развитие в оркестре Пола Уайтмена, закрепилось под названием суит-джаз. За чикагским джазовым стилем последовал свинг – джазовое направление музыки, наиболее широко представленное в исполнительской практике эстрадных оркестров. В США свинг является одной из форм популярной музыки, которая находилась на пике своей популярности в 1930-х и 1940-х годах. Для биг-бэнда характерна секционная и сольная игра, массивное и полное звучание. Большой свинговый бэнд стал заменять отдельные голоса трех инструментов целым набором различных музыкальных голосов. Характерен и переход от линейного к гармоническому музицированию, усложнение архитектуры композиций, что, безусловно, явилось еще одним шагом в сторону европеизации джаза.

Бибоп, возникший в 1940-е годы, пришел на смену свингу и ознаменовал переход джаза из области массовой культуры в статус элитарного искусства. Таким образом, стиль свинг – кульминация развития прежнего джаза, а бибоп – первый стиль модерн-джаза, пионер новой джазовой эпохи. Реформы боперов значительно изменили гармонический язык. Он становится значительно свободнее и диссонантнее. «Наиболее характерной особенностью гармонии джаза, – пишет А. Рогачев, – является ее диссонантная красочность. Достаточно взять два-три аккорда, чтобы услышать их джазовый колорит» [3, с. 16]. Ю. Чугунов в своей работе «Эволюция гармонического языка джаза» называет диссонантность «визитной карточкой» джазового звучания» [7, с. 59]. Широкое использование альтерированных аккордов – наиболее очевидное и заметное нововведение бибопа. В некоторых теоретических трудах подчеркивается первостепенное влияние фольклора на джазовое искусство: «Гармоническая свобода многих современных джазовых музыкантов не должна отождествляться со свободой, преобладающей в европейской музыке. Это свобода, свойственная негритянским шаутс и древним блюзам, певшимся на плантациях южных штатов...» [5, с. 151].

Существуют и противоположные точки зрения некоторых джазологов, полагающих, что влияние африканского фольклора весьма незначительно. Уинтроп Сарджент отмечает, что «в гармонии джаза негритянское начало проявилось в наименьшей мере» [4, с. 157]. Вне зависимости от справедливости того или иного утверждения можно говорить о безусловном слиянии двух музыкальных традиций – европейской и африканской в процессе создания гармонической системы джаза. По словам У. Сарджента, «джазовая гармония ... представляет собой невообразимую смесь идиом и влияний» [4, с. 162]. Применительно к гармонии бибопа, отличающейся изобилием альтерированных аккордов, можно рассматривать альтерированные звуки аккордов, как дерти-тоны, свойственные африканской музыкальной традиции и особенно ярко заявившие о себе еще в уорк-сонгах и светской музыке негров – блюзах. Еще одно нововведение боба заключалось в замене одних аккордов другими, родственными по гармонии, которое под названием «гармоническая замена» закреп-

пилось в модерн-джазе и до сих пор используется в теоретических пособиях по джазовой гармонии, а также в практике джазовых музыкантов. В сущности, это использование аккордов, не соответствующих логике функциональной гармонии, которые обогащают гармоническую схему, а иногда и упрощают ее – гармонический оборот заменяется всего лишь одним аккордом.

Объяснить европейское происхождение своеобразия гармонии бопа можно достаточно грамотностью музыкантов-боперов в сфере европейской музыки – в джазе появились музыканты с консерваторским образованием, обладающие широкими знаниями и знакомые с творчеством выдающихся композиторов. Таким образом, есть основания полагать, что музыканты-боперы искали пути обновления гармонии как в недрах фольклора, так и в современном композиторском творчестве. Основой для импровизаций исполнителей бопа становится гармония, а не мелодия, на которую опирались музыканты более ранних джазовых стилей. Гармоническая схема создавала больший простор для собственной фантазии, и мелодическая линия приобрела независимость от исходной темы.

В 1949 году выходит серия виниловых пластинок, в создании которых принимали участие джазмены из оркестра Клода Торнхилла: саксофонист Джерри Маллиген, аранжировщик Гил Эванс и трубач Джон Кариси. Эти записи оказали огромное влияние на музыкантов и, в сущности, ознаменовали рождение нового стиля джазовой музыки под названием кул-джаз (прохладный джаз). Созданный впоследствии оркестр, с приглашенными в его состав пианистом Джоном Льюисом и трубачом Майлсом Девисом, существенно отличался от стандартных джазовых составов и включал в себя трубу, тромбон, валторну, тубу, альт-и баритон-саксофоны. Изменения не коснулись лишь ритм-группы. Аранжировки музыкантов коллектива: Джерри Маллигена, Джона Кариси, Майлса Девиса и аранжировщика Гила Эванса – разительно отличались от аранжировок предыдущих стилей джаза, так как опирались на творчество европейских композиторов и, особенно, на творчество композиторов-импрессионистов. Музыкальная концепция, разработанная музыкантами этого небольшого оркестра, состояла в стремлении к богатой звуковой палитре, созданию плывущих «облаков звука», неожиданных и усложненных гармоний. Музыканты кул-джаза более свободны в выборе размеров и не ограничивали свои композиции стандартным для того времени размером 4/4, используя размеры 3/4, 2/2, а также переменные размеры. Например, композиция Джерри Маллигена «Jeri» в некоторых эпизодах идет на 3/4. Это становится нормой в отличие от предыдущих стилей джаза, в которых отход от размера 4/4 чрезвычайно редок. Это новое качество отразилось и на строении фраз, которые приобретают необычную протяженность.

Синтез принципов бопа и европейской концертной музыки привлек внимание многих молодых музыкантов, которые проживали на Западном побережье США, и новое направление приобретает еще одно определение – вест-коуст-джаз. Наиболее известный представитель этого направления – пианист Дейв Брубек, ученик Дариуса Мийо, в сотрудничестве с саксофонистом Полом Дезмондом создает квартет, в который вошли также контрабасист и исполнитель на ударных инструментах. Выступления квартета и записи пластинок на калифорнийской фирме грамзаписи «Pacific Jazz Records», которая поддерживала музыкантов этого течения, принесли ему широкую популярность. Игра Брубeka довольно часто была насыщена длинными последовательностями блок-аккордов, засилием ровных восьмых, что не всегда способствовало раскованности и гибкости исполнения, и, в результате, была весьма отдалена от джаза. Брубек тем самым формирует собственный фортепианный стиль, используя полифонию, сложные гармонии, политональность и другие приемы, заимствованные из классической музыки. Его творчеству присуща ритмическая

изошренность («Прихрамывающий вальс»), необычные размеры – знаменитая композиция «Blue Rondo A La Turk» (в размере 9/8), вошедшая в альбом 1959 года «Time Out» и получившая награду «Грэмми». О сближении творчества квартета Д. Брубeka с европейской музыкой говорит и исполнение в 1959 году в Карнеги-Холле композиции «Диалог для джазового комбо и симфонического оркестра» (композитор Говард Брубеk, дирижер – Леонард Бернстайн).

Замечательный саксофонист квартета Пол Дезмонд, обладавший легким, прозрачным звуком, напоминавшим звук саксофониста Ли Конитца, и автор самой популярной композиции квартета «Take Five», написанной в размере 5/4, обладал своеобразным даром импровизации, который, в частности, претворялся в обработке мелодических линий пьес. Это можно услышать в его уже упомянутой композиции «Take Five», где он изобретательно применяет мотивное и ритмическое развитие коротких мелодических построений. Д. Л. Коллиер в своей книге «Становление джаза» отмечал: «... он исполнял как бы дуэты с самим собой – несколько раз повторял одну короткую фигуру, используя различные интервалы, то есть играл похожие фигуры выше и ниже» [2, с. 298]. В целом, его игра отличалась от «горячего» джаза сдержанностью, что было в рамках стиля кул-джаз, исполнение соответствовало его эстетическим предпочтениям. В творчестве квартета происходили процессы диффузии гармонических идей, джазовых лексических идиом и поиска новых музыкальных форм.

Джерри Маллиген еще в 1949 году в качестве саксофониста-баритониста участвовал в записях альбома «Birth Of The Cool» («Рождение кула»). В этих записях Маллиген проявил себя и как аранжировщик – им были аранжированы композиции «Godehild», «Vorpleicity», «Jeru» – и приобрел авторитет в кругу молодых джазменов. Экспериментальный квартет без фортепиано, созданный им в 1952 году, включал в свой состав трубача Чета Бэйкера, контрабасиста и исполнителя на ударных инструментах. Записи квартета, начавшиеся осенью того же года, принесли квартету заслуженную славу. Звучание баритона Маллигена, слегка глуховатое и эмоционально сдержанное, впоследствии было признано как новый характерный тембр кул-джаза. Практически ежегодно, начиная с 1953 года, Маллиген был победителем в анкетах авторитетного журнала «Down Beat». Музыка Маллигена была привлекательна как для слушателей, так и для музыкантов, благодаря своей искренности, чистоте и присутствию вкуса. Исполнительской манере участника ансамбля, замечательного трубача Чета Бэйкера, было свойственно намеренное ограничение диапазона (использовался, как правило, средний регистр), эмоциональная сдержанность и холодноватый звук – собственно, все качества из музыкальных «примет» кул-джаза. Особой популярностью у слушателей пользовалась пьеса «My Funny Valentine» – типичный образец джазовой баллады, полной лиризма. По высказыванию Д. Л. Коллиера, «...Бэйкер играл столь осторожно и мягко, будто протирал венецианское стекло» [2, с. 298]. Слияние европейских форм с джазом отражено и в творчестве негритянского пианиста Джона Льюиса (руководителя ансамбля «Modern Jazz Quartet», автора знаменитой пьесы «Джанго»), и в творчестве саксофониста Стена Гетца, получившего признание еще в оркестре Вуди Германа за исполнение проникновенного соло в пьесе Ральфа Бернса «Early Autumn», а позднее и в стиле «босса-нова», где европеизированный и чувственный кул слился с зажигательной бразильской самбой.

Кул-джаз достиг своего апогея в 1950-е годы, постепенно сближаясь с европейской музыкальной традицией и, сохраняя новое образное содержание, включил в свой «арсенал», практически, все средства и принципы классической музыки – от музыки Дариуса

Мийо и Игоря Стравинского вплоть до додекафонии. Вполне естественно, что тенденция европеизации джаза, столь ярко воплотившаяся в кул-джазе, продолжилась и проявилась в последующем направлении – «Третье течение».

Список литературы

1. Верменич Ю. Т. Джаз, история, стили, мастера. – СПб.: Лань: Планета Музыки, 2009. – 608 с.
2. Коллиер Дж. Становление джаза. – М.: Радуга, 1984. – 389 с.
3. Рогачев А. Г. Системный курс гармонии джаза: Теория и практика: учеб. пособие. – М.: Владос, 2000. – 128 с.
4. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. – М.: Музыка, 1987. – 296 с.
5. Stearns M. The story of jazz. – N. Y.: Oxford University Press, 1956. – 174 p.
6. Фейертаг В. Б. История джазового исполнительства в России. – СПб.: Скифия, 2010. – 304 с.
7. Чугунов Ю. Н. Эволюция гармонического языка джаза: учеб. пособие. – М.: Музыка, 2006. – 168 с.
8. Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу. – М.: Синкопа, 2000. – 432 с.

List of references

1. Vermenich Yu. T. Dzhaz, istoriya, stili, mastera. – SPb.: Lan': Planeta Muzyki, 2009. – 608 s.
2. Kollier Dzh. Stanovlenie dzhaza. – M.: Raduga, 1984. – 389 s.
3. Rogachev A. G. Sistemnyj kurs garmonii dzhaza: Teoriya i praktika: ucheb. posobie. – M.: Vlados, 2000. – 128 s.
4. Sardzhent U. Dzhaz: Genezis. Muzykal'nyj yazyk. Estetika. – M.: Muzyka, 1987. – 296 s.
5. Stearns M. The story of jazz. – N. Y.: Oxford University Press, 1956. – 174 p.
6. Fejertag V. B. Istoriya dzhazovogo ispolnitel'stva v Rossii. – SPb.: Skifiya, 2010. – 304 s.
7. Chugunov Yu. N. Evolyuciya garmonicheskogo yazyka dzhaza: ucheb. posobie. – M.: Muzyka, 2006. – 168 s.
8. Shapiro N., Hentoff N. Poslushaj, chto ya tebe rasskazhu. – M.: Sinkopa, 2000. – 432 s.

ДЖОНИ МИТЧЕЛЛ, ПЕСНИ 1970-Х ГОДОВ: МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ДУХОВНЫЕ СТРАНСТВИЯ МОЛОДОЙ АМЕРИКАНКИ

И. Л. Окнер

Культурный центр «Бульвар», г. Нью-Йорк, США

Статья посвящена рассмотрению творчества знаковой фигуры музыкальной культуры США 1970-х годов, одного из духовных и социальных лидеров поколения молодых женщин того времени – Джони Митчелл. Рассматривается эволюционный путь исканий и творческого самовыражения певицы-композитора через призму ее жизненных коллизий и меняющегося мировоззрения. Подробно анализируются композиции альбомов 1970-х годов.

Ключевые слова: Джони Митчелл, песни, фолк, фолк-рок, джаз, фьюжн-джаз, поп-музыка, рок-музыка.

JONI MITCHELL, SONGS OF THE 1970S: A MUSICAL AND SPIRITUAL JOURNEY OF A YOUNG AMERICAN WOMAN

I. Okner

Cultural Centre "Boulevard", New York, USA

The article is dedicated to the work of the iconic figure, the music culture of the USA of the 1970s, one of the spiritual and social leaders of the generation of young women of the time – Joni Mitchell. The evolutionary path of seeking creative self-expression of the singer-composer through the prism of her life conflicts and changing worldview is considered. The compositions of the 1970s albums are analyzed in detail.

Keywords: Joni Mitchell, songs, folk, folk rock, jazz, fusion jazz, pop music, rock music.

Иди вперед, и ты найдешь замену тем, кого оставил позади.

Арабская пословица

Роберта Джоан Андерсон (род. 1943), внучка канадских фермеров, прошла долгий творческий путь. Преодолев обыденность и рутинность жизни, предначертанной американской женщине, она стала певицей Джони Митчелл – одной из духовно-общественных лидеров поколения девушек, ищущих себя в период «больших перемен» 1970-х годов. Это бурное десятилетие, по словам историка Брюса Дж. Шульмана, «преобразило американскую экономику и культурную жизнь», пересмотрев саму ее структуру [15]. «В областях рассовых отношений, религии, семейной жизни, политики и поп-культуры 1970-е годы отмечены наибольшими [прогрессивными] сдвигами в истории современной Америки; это было начало иного времени»¹ [15].

Джоан Андерсон родилась в канадской провинции Саскачеван, где росла среди широких полей и «церковной чопорности маленького городка» [18, с. 65]. С детских лет она проявляла интерес к искусству и игре на фортепиано. Однако на ее долю выпало много испытаний, которые отразились и в закалке ее характера, и в становлении как музыканта. В девять лет она перенесла тяжелую болезнь (полиомиелит), которая преобразила девочку, превратив ее в борца и музыканта. Эти два взаимодополняемых качества возникли как две стороны недетского инстинкта к выживанию в схватке с жестоким вирусом. В результате болезни ее левая рука была ослаблена, но в то же время в ней самой укрепилось желание петь и выступать, позднее дополненное навыками игры на укулеле и гитаре.

Следующей «личной схваткой», усилившей и внутреннюю решимость, и чувственность, стало ее расставание с новорожденным ребенком. Несмотря на неожиданную беременность в 1964 году, Джони (сокращенная ею версия имени Джоан), вместо поспешной свадьбы или позорного сокрытия в частном родильном доме, покинула Торонто и поступила в художественный колледж. Оставаясь открыто на виду у людей, она зарабатывала

¹ Новый жизненный стиль, черпающий силы в контркультуре, сексуальной революции, науке, секуляризме и феминизме, открыл для молодежи новые, непроторенные дороги, уводящие от общественных норм к переосмыслению себя и открывающие «продуктивные сомнения о значимости счастья, успеха, патриотизма и национальной принадлежности» [1, с. 2].

на жизнь сочинением и исполнением своих песен. Молодая певица понимала, что не в состоянии прокормить двоих на деньги, заработанные случайными выступлениями в кафе и закусочных (о появлении дочери ее родители узнали годами позже). Перед ней встал сложный выбор между жизнью официантки, пытающейся растить ребенка, отказавшись от всех поэтических амбиций, и самостоятельной жизнью развивающейся артистки/музыканта/певицы, ищущей ответ на самый главный вопрос всех творческих личностей – «Кто я?» (не «Кто мы?»). В результате Джони выбрала второе, отдав своего ребенка в приемную семью².

Вскоре последовало недолгое замужество с актером кабаре Чаком Митчеллом из Детройта. Он был старше Джони на 16 лет, «имел хорошие творческие контакты в фолк-кругах» [16, с. 4], дал Джони новое сценическое имя и широкую аудиторию³. Это были годы возвращения к рисованию и появления первых песен Джони⁴. «Сама Джони, кажется, верила, что потеря ребенка уравнивалась рождением ее песен» [18, с. 146]. Через музыку и поэтические строки она словно объявляла миру о своем твердом намерении двигаться вперед – и как личность, и как артистка. Однако традиционный семейный уклад не позволял преданной жене затмевать ее известного мужа, поэтому «независимость для Джони <...> была неосуществима в тех рамках» [4, с. 89]. Она понимала, что не сможет творчески расти вместе с Чаком, и что ей необходимо «определиться как индивидуальности для возможности своего дальнейшего роста»⁵ [4, с. 89].

В песне «I Had A King» артистка поделилась со слушателями своим разочарованием в спутнике жизни – короле «многоквартирной башни» («tenement castle»), застывшем в «ином времени» («another time»), певшем о «войнах и вине» («wars and wine») и «повторявшем, что я безумна и слепа» («taken to saying I'm crazy and blind»). Стиль фолк-песни сознательно имитировал балладу – это было прощание с мужем – фолк-артистом, с традиционной (иными словами, покорной) ролью жены и со знакомыми людьми из фолк-кругов предыдущих годов. Позже Джони переосмыслила для себя форму и предназначение «домашнего союза», отдав предпочтение реализации вдохновения: «Моя семья состоит из частичек моих работ, которые улетают в мир. Вместо того, чтобы задержаться лет на девятнадцать, они рано покидают гнездо» (цит. по [8]).

Так Джони оставила семью второй раз после ее дерзкого отъезда в Торонто в 1964 году. В следующем десятилетии ее романтические отношения будут избегать штампа формальности, «обходя нормы своей радикальностью и свободой» [9], демонстрируя многим девушкам жизнеспособность современного подхода к гендерным отношениям. Молодая певица хотела быть независимой, заметной – узнаваемой – известной. К концу 1960-х годов в Америке «исполнительницы стали общественными фигурами и образцами

² Правительство, средства массовой информации и госпитальные работники в один голос убеждали незамужних матерей отдать малышей приемным родителям и легально стереть «грязное пятно» их незаконнорожденности.

³ В 1965–1967 годах фольклорный дуэт Чак и Джони Митчелл концертировал в Детройте, Бостоне, Нью-Йорке, Филадельфии, Чарльстоне, Джексонвилле и Корал Гейблс, а также по провинциям Альберта, Манитоба, Онтарио и Саскачеван в Канаде.

⁴ «Born To Take The Highway», Mon Pays, Mes Chansons – CBC TV, 1966 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=MUNrZFreRx4>

⁵ «I Had A King», Song to a Seagull, recorded 1967, released 1968 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=1ePWwBtLEz0>

для подражания – теми, кто воплощал все наши мечты» [9], и Джони должна была стать одной из них⁶.

Джони Митчелл – 23-летняя певица-солистка, свой собственный менеджер и агент, – прибыла в Нью-Йорк весной 1967 года, чтобы насладиться богемным пейзажем большого города в полном цвету⁷.

В Нью-Йорке Митчелл пробивалась сочинением песен, часть из которых была исполнена известными музыкантами того времени, такими как Том Раш, Баффи Сейнт-Марí, Джуди Коллинс, Дэйв Ван Ронк⁸. Жанровый диапазон песен Джони стал намного шире: от фолк-музыки до фолк-рока⁹, поп-музыки и джаза. Митчелл, не отрицая влияния фолка и фолк-рока песен Боба Дилана, Джоан Баэз и Джуди Коллинс, настаивает, что с момента написания ее песен они не были просто фолк-музыкой. Песня «Night in the City», наполненная восхищением от энергичного движения городской толпы, напитанная ее динамикой, смехом, обилием людей, – не может эмоционально соответствовать привычной фолк-аудитории. В этой песне отсутствует привычный типаж девушки как заботливого, тихого и беззащитного создания.

В данной композиции Митчелл осуществила переход от фолк-рока к поп-музыке. Ее музыкальный язык стал сложнее и богаче, дополнился тембрами роковой партии электрической бас-гитары в исполнении Стивена Стилла из группы «Buffalo Springfield» и фортепианными рифами самой Митчелл. «Результатом стала подвижная поп-песня с запоминающейся мелодичной зацепкой» [16, с. 117]. В этой песне Джони продемонстрировала и расширившийся вокальный диапазон, дополненный выразительными регистровыми

⁶ «Night in the City», Song to a Seagull, recorded 1967, released 1968 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=1ePWwBtLEz0> 07:18-09:45

⁷ «Центр города был независимой экосистемой. Фолк-сборища на улице МакДугал [прим. автора: в Гринвич, Вилладж], к которым Джони сразу же примкнула, проходили в кафе “Ночная Сова”. Здесь группа “Flying Machine” Джеймса Тейлора и Дэнни Корчмара выступала постоянно, пока Джеймс не перебрался в Лондон, а Дэнни – в “Лорел Каньон” [прим. автора: в Калифорнии] и кафе «О-Го-Го», откуда вышла в свет группа “Blues Project” – “еврейские Битлы” из Квинса и Лонг Айленда, со всеми музыкантами, сходящимися в баре “Землянка” за углом после выступлений. Английские рок-звезды останавливались в отеле “Альберт” на 4-й авеню, в то время как битники-экспатрианты возвращались назад в [район] Челси на 23-й улице. Парочки из района Аптаун [прим. автора: южнее Центрального парка в Манхэттене] толпились у новых психоделических дискотек – Гепард, Электрический цирк, Дом. Центром хип-вселенной был [прим. автора: ночной клуб] Max’s Kansas City; а у Алис из Страны Чудес, убежавших из своих провинциальных городков, кружилась голова, когда они, зайдя воскресным полднем в просторный ресторан на Парк Авеню Сауф, видели всех этих одетых в темное, угрюмых имитаторов стиля [прим. автора: Боба] Дилана, сеутулившихся у стойки бара. Это была мини-нация поднаторевших хипстеров, невоспроизводимая в любом другом городе» [18, с. 231].

⁸ Фолк-рок-певец и композитор Том Раш исполнил на сцене две песни Джони «Urge for Going» и «The Circle Game», решив включить их обе в свой диск 1968 года с одноименным названием одной из песен «The Circle Game». Фолк-рок-певица и композитор Баффи Сейнт-Марí также записали песни «The Circle Game» и «Song to a Seagull» Дж. Митчелл в свой альбом «Fire & Fleet & Candlelight» (июль 1967). Исполнительница фолк-, поп-музыки и рок-н-ролла, певица-композитор Джуди Коллинс, выбрала песни «Michael from Mountains» и «Both Sides Now» для своего диска «Wildflowers» 1967 года; он достиг 5-го места в общеамериканском списке поп-дисков того года. Исполнитель фолк-песен, регтайма и блюзов Дэйв Ван Ронк, знавший Джони еще с Детройта, записал «Chelsea Morning» и «Both Sides Now» [обе – из альбома Митчелл Clouds] на своем диске «Dave van Ronk and the Hudson Dusters» 1967 года.

⁹ Термин «фолк-рок» появился в 1965 году.

переключениями («фолк-высоких и джазово-темных» [16, с. 52]), низкими грудными звуками в припеве, придающими стихам более городское, утонченное звучание, непохожее на йodelинг фолк-сопрано. О преобразившемся трехоктавном диапазоне Митчелл говорит следующее: «Когда у меня появились свои собственные стихи для песен, появился и мой голос» (цит. по [11, с. 238]).

Песня «Night in the City» продемонстрировала взросление Джони, вышедшей за границы фолк-напева, нашедшей иной, более сильный тембр голоса для отражения нового взгляда на жизнь. «Иногда это голос маленькой девочки, весь розовый и чистый, и полный удивления. Голос невинности. А иногда это сильный и слегка меланхоличный голос женщины, в котором немного слышится боль. Что удивительно – это голос женщины, которая выросла и повидала жизнь, но не потеряла ту маленькую девочку внутри себя... Она была даже какой-то двуличной в своем исполнении. Ее роль девочки путала очевидная женственность [певицы] и еще более осложняла настойчивость в заимствовании из [ассоциативной атрибутики] мужской территории для написания песен» [4, с. 88].

К концу 1960-х годов мнение американской музыкальной индустрии о женщинах-исполнительницах и артистах не-белой расы, как менее коммерчески значимых, изменилось. Запуск в 1967 году первой прогрессивной длинноволновой рок-радиостанцией в Америке (KMPX) и ее «Freestyle Radio» трансляции разных современных течений контркультуры показал растущий раскол между поп-музыкой и рок-музыкой, вызвав новый интерес к производству музыкальных альбомов-сборников, а не синглов. Взгляд на музыку прежде всего как на средство самовыражения, приближая названную словами писателя Тома Вулфа «Декаду Себя» в американской культуре, отразился в распаде некоторых крупных рок-групп 1960-х годов, а также в выдвижении сольных исполнителей, включая волну молодых певцов-композиторов, создающих автопортреты в песнях¹⁰.

Творческий потенциал многогранной, художественно-богатой личности Митчелл, демонстрирующий огромное количество песен, в которых отражались эксперименты певицы с элементами поп-музыки и джаза, широкие возможности ее «фолк-высокого и джазово-темного» исполнительского голоса привлекли внимание студии звукозаписи «Reprise Records»¹¹. В конце 1967 года при поддержке Дэвида Кросби, знакомого певца-песенника, Джони переехала в Южную Калифорнию и заключила контракт с «Reprise Records». Он включал в себя редко предоставляемую привилегию – полный творческий контроль Митчелл над производством своих будущих альбомов.

Дэвид Кросби также помог Джони в выпуске ее первого альбома «Song to a Seagull» (март 1968 года), научил ее сложному методу гитарной настройки¹². Это позволило Митчелл использовать замысловатые гармонии в своих песнях, избегая расклада аккордов, трудного для ослабленной полиомиелитом левой руки. Джони в результате разработала свой собственный стиль гитарной игры («пикинг» и «страмминг»). С различными открытыми настройками (такими как CGDGCD, EBEG-BE, DADGBD, или DADF-AD) она созда-

¹⁰ Романтические провидцы Лора Ниро и Том Уэйтс переводили личные впечатления в мифологию; Рэнди Ньюман, Лудон Уэйнрайт Третий и Джон Прайн обратились к юмору; Джеймс Тэйлор, Карли Саймон, Кэрол Кинг и Джони Митчелл писали интенсивно-личностную лирику.

¹¹ В то время организация работала под маркой кинокомпании «Warner Brothers», одной из двух ведущих студий звукозаписи в стране.

¹² Кросби, известный «гитарный мыслитель», использовал десятки альтернативных настроек как способов акцентирования элементов мелодии и ритма.

вала необычные аккордные комбинации и тональные кластеры, сформированные вокруг дронов или выдержанных струн, чтобы выразить эмоциональный строй песен – и отрыв от фолк-традиций.

«По мнению Митчелл, гармонии имели сильные эмоциональные качества; каждый аккорд нес “эмоциональный смысл”. Поскольку гармония являлась ее основным средством выражения, она стремилась познавать столь разностороннюю область гармонических ресурсов. Все это привело к расширенным экспериментам с альтернативными настройками» [19, с. 118].

В своем первом альбоме «Song to a Seagull» (1968) Джони Митчелл продемонстрировала весь свой творческий потенциал: создание текстов песен и их музыкальное оформление; вокальные и исполнительские навыки игры на гитаре и фортепиано; собственный дизайн обложки (Приложение 1). Первая строка первого трека альбома подчеркивалась личным местоимением «Я (I)». В этот диск вошли и две яркие песни Митчелл «I Had A King» и «Night In The City». Заглавная песня альбома рассказывала о приехавшей «из города к морскому побережью» художнице, стремящейся к свободе¹³ и позволяющей своим мечтам улететь с чайками «так далеко, чтоб не достать, так далеко, чтоб не докричаться»¹⁴.

Первый альбом получил положительные отзывы, в том числе комментариев в газете «The New York Times»: «Песни Джони Митчелл – плод ее интереса к преобразению чувств, преобразению сознания, преобразению сезона и преобразению себя... Джони Митчелл пишет и поет о людях и местах, где была, от ветряных прерий Саскачевана, где она выросла, к океанскому побережью, которое восхищает ее, и до больших городов. Тексты ее песен подобны поэтическим портретам, художественно детализированным и честным. Ее мелодии экзотичны, с необычными поворотами во времени и тоне. Она увлекает слушателя во вдумчивое путешествие, устремленное к откровенности, поиску человеческих ценностей» [14].

В 26 лет Джони в поэтических строках «Led Zeppelin» заявила о себе как независимой калифорнийской женщине – «королеве без короля», которая «играет на гитаре, плачет и поет». Она была независимой художницей, поэтому не пожелала включить в дебютный альбом свои песни «Both Sides Now», «Tin Angel» и «Chelsea Morning», получившие известность в записях других музыкантов. Они стали частью ее второго альбома, «Clouds» (1969), раскрывая темы заключительного трека «Cactus Tree» из диска «Song to a Seagull». Митчелл говорила о достижении женщиной власти в личных отношениях, о женской автономии и выборе между обязательством и творческой свободой. Она коснулась важнейших вопросов, интересовавших молодых женщин конца 1960-х годов, критикуя общество за то, что оно относилось к ним как к молчаливым помощницам, сексуальным объектам и несущим жертвам. Ее песни рисовали уже повзрослевших девушек, живущих самостоятельно, сталкивающихся с риском и разочарованиями, размышляющих о мудрости, своих мечтах (облаках), любви, жизни и о свободе¹⁵.

¹³ В литературе образ героя часто ассоциируется с символом птицы или чайки.

¹⁴ Некоторые эти мечты, возможно, посетили и другого провидца предстоящего десятилетия – писателя по имени Ричард Бах, чей философский рассказ «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» (1970) поведал историю молодой птицы, узнавшей, как стать творением совершенства, интеллекта и мастерства, летающим свободно.

¹⁵ «Both Sides Now», «Clouds», 1969 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=bcrEqIpi6sg>

В своем втором альбоме Митчелл делает «акцент на строки, говорящие о ней самой, <...> соблазняя любопытного слушателя не всегда слишком сложным засекречиванием ссылок на (часто известных) любителей и друзей в ее песнях» [4, с. 95]. Рекламная кампания, устроенная «Reprise Records» для альбома «Clouds» (1969), играла на внешней привлекательности молодой блондинки, полностью противоречащей глубине содержания ее песен. Портрет на обложке альбома (Приложение 2) принадлежит кисти самой Митчелл¹⁶. Это автопортрет, сделанный на фоне родного города Саскатун (провинция Саскачеван) и протекающей через него реки Южный Саскачеван. Красная лилия прерии в руке Митчелл является эмблемой данной провинции. Яркость цветка опережает по приближенности все другие предметы на картине. Эту лилию можно воспринимать как художественный символ любви и желания. Яркая и броская, она отдаленно напоминает сюрреалистические образы цветов Джорджии О'Кифф, с работами которой Джони была знакома¹⁷. Похожие в своих амбициях, «Митчелл и О'Кифф обе стремились поставить свой творческий рост на первое место, опережая любого мужчину или любой контракт»¹⁸ [11, с. 226].

Частично выполненный силуэт артистки на обложке третьего альбома, «Ladies of the Canyon» (1970) (Приложение 3), завернут в шаль крутых холмов, эвкалиптовых деревьев и потертых коттеджей; ее фигура поднимается ввысь, подобно названию «Lookout Mountain Avenue» – адресу Митчелл в Лорел Каньон, глубоко в Голливудских холмах Лос-Анджелеса. Когда Джони там поселилась в конце 1960-х годов, это была богемная колония, в которой жили многие известные рокеры того времени, включая музыкантов из «Buffalo Springfield», «The Byrds», «The Eagles, Crosby, Stills, Nash & Young», а также солисты Джексон Браун и Фрэнк Заппа¹⁹.

Словно оркестр звуков – виолончели, кларнета, флейты, баритон-саксофона, ударных, бибоп-вокала и хора – записан вместе с гитарой и фортепиано Джони на треках альбома. Одна из песен, сыгранных на электропианино «Wurlitzer», была собственной версией Джони песни «Woodstock». Она оказалась гораздо медленнее и трагичнее, чем та, которую пела группа «Crosby, Stills, Nash & Young», участница легендарного фестиваля. Митчелл написала песню в августе 1969 года, когда трехдневный фестиваль «Woodstock» только

¹⁶ Многие обложки ее будущих дисков тоже будут декорированы художественными работами артистки.

¹⁷ В 1960-х годах О'Кифф работала над панорамными видами облаков с воздуха, такими как картина «Sky Above Clouds III» / «Above the Clouds III» (1963), которая могла бы служить визуальным вдохновением для знаменитой песни «Both Sides Now» и всего альбома «Clouds».

¹⁸ Известно, что «незадолго до ее смерти, на вопрос корреспондента из журнала “ArtNews”: “Как она хотела бы вернуться на землю, если бы ей посчастливилось возродиться опять?”, О'Кифф ответила: “Я хотела бы вернуться на землю как блондинка-сопрано, которая может петь высокие и чистые ноты без страха”» [11, с. 227].

¹⁹ «С середины 1960-х годов Лорел Каньон был заполнен музыкантами из Лос-Анджелеса, Нью-Йорка и Лондона: Митчелл была трансплантом Нью-Йорка из Саскатуна; Кэрол Кинг недавно откочевала в домик на Arrian Way; так же сделала Нико [или Криста Пэффген], Тевтонская беспризорница со [студии] “The Factory” Энди Уорхола. Вверх по улице от дома Митчелл жили Джон Филлипс, Мишель Филлипс и Денни Доэрти из Mamas and Papas... Британские группы, гастролирующие в Штатах, обязательно останавливались в Лорел Каньон для вечеринки-другой – “Beatles”, “Stones”, “Animals”, “Yardbirds” и остальные. Некоторые так никогда и не уехали – легенда британского блюза, Джон Мейолл, купил дом прямо за хребтом от дома Митчелл. Это был союз [потерянной во времени шведской деревеньки] Бригадун и Брилл Билдинга [многоэтажки в самом центре Нью-Йорка]...» [17, с. 13].

прошел неподалеку от города Бетеля в штате Нью-Йорк, транслируемый на экране телевизора. Она признавалась: «Я не знаю, написала бы я песню “Woodstock”, если бы была там. Я была поклонницей [фестиваля], но не могла быть там, не могла быть среди исполнителей. Это дало мне другую точку зрения» [19, с. 33].

Песня представляет собой синтез внешне позитивного послания песни – обещания поколения, набирающего дух «вернуться в сад», мечтающего о мире и обновлении, – и глубоко-печального звучания музыки. Ее грусть наполнена «особой мистической аурой сложного вибрато электропианино, пентатонической гармонией (с явно слышащимися параллельными квартами), зауспокойными ритмами и рыдающим, загадочным звучанием бэк-вокала в конце каждого припева. Длинная и бессловесная вокальная кода отражает противоречивую эмоциональную суть песни: достигнув, наконец, мелодической кульминации, голос Митчелл не боится звучать жестко, захлебываясь нарастающим, пульсирующим чувством потери» [19, с. 33–34].

Медленный, медитативный темп, выбранный для исполнения «Woodstock» Митчелл, расширил композицию до пяти с половиной минут, из которых бессловесная кода продолжалась четверть времени всей песни. Звук электропианино «Wurlitzer» был как искорка от огня электрических рок-групп на сцене фестиваля. Соединяя мистику и религиозную мифологию, текст песни рассказывал о поиске «сада» человеческих мечтаний и гармонии, желании удержаться от сделок с «дьяволом», о людях вокруг – «детях Божьих», о космическом единстве между земными созданиями и телами далеких звезд, сделанными из одной и той же «звездной пыли» и «углерода миллиардов лет».

Нерегулярный акцентированный ритм песни вместе с трансподобной гармонией и свободно импровизационной мелодической линией, соединяющей мотивы в нижнем и верхнем диапазонах (подобно землянам и звездам), придали музыке «джазовый привкус». Вместе с электрозвуком и медитативным темпом вдохновленной роком коды звучание песни «Woodstock» можно считать ранней версией фьюжн, понимаемой как «жанрами заложенная диалектика самого понятия фьюжн – смесь джаза и рока, позволяющая переиначить и пересмотреть их возможности для выявления связей там, где раньше было только различие» [2, с. 10]. Песня запечатлела суть чаяний контркультуры, которыми для миллионов людей стали поиск единства, понимания, любви, равенства, творческой свободы в сочетании с пагубными привычками и широким выбором рекреационных наркотиков. Ломая границы между роком, поп-музыкой и джазом, соединяя их в одну космическую пьесу, музыка передает уникальность события, возводя и фестиваль «Woodstock», и его участников на уровень вечности.

«Blue» (1971) был четвертым альбомом Митчелл, выпущенным Reprise Records, и первым альбомом нового десятилетия (Приложение 4). Он стал одним из самых знаковых дисков среди исповедальных альбомов певцов-песенников начала 1970-х годов. Поколения людей выросли, слушая его, вдохновленные тем, как он объяснил их эмоциональные отклики на многие важные вопросы того времени. Митчелл сравнила процесс создания диска с «проникновением сквозь личностные слои в попытке добраться до самого откровенного» (цит. по [11, с. 147]). Действительно, достигнутый уровень психической боли и честности был ключом к неувядаемому успеху альбома «Blue»²⁰.

²⁰ «All I Want», «Blue», 1971 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=gsK5QbQTJkY> (photo montage)

В этом сборнике песен Митчелл нашла «плодородную почву невыраженных чувств других людей» [11, с. 147] или глубокую истину о том, что «люди ищут миров, которые они не могут разделить [с другими]» (строки из песни «Song to a Seagull»). Своим четвертым альбомом Митчелл изменила представление о написании песен, доказав другим артистам, что можно писать о чем угодно без боязни обнажить свою душу перед публикой. В альбоме «Blue» Джони поделилась со слушателями глубоко хранимыми секретами и самыми личными переживаниями. Среди них были: боль за оставленную позади любовь («The Flight Tonight»), тоска по ребенку, отданному приемным родителям («Little Green»), увлечение, желание близости и любовь, не подчиняющиеся конвенциям и сохраняющие свое собственное «Я» («My Old Man», «Carey», «A Case of You»), дороги, лежащие впереди, экзотические ветры и свобода выбора («Carey», «River»), плавание в бурных водах коррумпированных времен, облегчение от страхов и боли («Blue»), сожаления и разочарование многих людей в их жизни («The Last Time I Saw Richard»).

Личность исполнительницы в каждой из песен «Blue» была важным элементом ее музыкальных рассказов. Поэтому первым треком альбома стала песня «All I Want», соответствующая жизненному периоду Митчелл «Декады Себя». За исключением дубляжа на гитаре, выполненного Джеймсом Тейлором, Митчелл исполняла все песни самостоятельно. Вышеупомянутые вступительные строки песни звучали как продолжение того паломничества, что в предыдущие дни привело артистку (и других «детей Божьих») к музыке «Woodstock». Теперь, в странствиях по «дороге одиночества», желание заменило мечту, призывая к самоудовлетворенности и самопотворствованию, романтике и аплодисментам, самовыражению и приключениям, веселью и освобождению – от ревности, жадности, гнева и эгоизма. Воплощая эмоции разных калибров, Митчелл рассматривала их «с обеих сторон». Несмотря на признание в собственной эгоцентричности «О, я люблю тебя, когда забываю о себе» («Oh, I love you when I forget about me»), артистка подытожила песню «All I Want» желанием дать своему любимому эго «чувство свободы». Тщеславие ее слов было нейтрализовано пением в манере монолога или разговора самой с собой – и откровенным признанием своих недостатков. Тот же прием монолога был использован в песне «River», в которой певица призналась: «Со мной так трудно справиться, ведь я эгоистична и грустна. Теперь я ушла и потеряла самого лучшего ребенка, который у меня когда-либо был» (строки из песни «I'm so hard to handle» // «I'm selfish and I'm sad» // «Now I've gone and lost the best baby» // «That I ever had»). Лирико-признание песни «Blue» утверждает стандарты личной честности и поэтической грации в произведениях певицы-композитора 1970-х годов.

Митчелл соглашалась: «У меня – эго или взгляд художника» (цит. по [11, с. 225]), и одной из самых запоминающихся строк альбома стала «Я живу в коробке с красками» («I live in a box of paints») из песни «A Case of You». Музыкальное сопровождение этих строк в виде непривычных созвучий, обогащенных вне-гармоническими тонами и привнесенными альтернативными настройками гитары, воспринимается как новые оттенки в художественной палитре певицы, созданные путем смешивания существующих цветов. Сохраняя верность своей артистической природе, Джони использовала цветовые образы в диске «Blue». «Поразительно, но шесть песен альбома из десяти делают ссылку на “синеву” или синий цвет²¹; остальные песни слегка упоминают красный, черный, белый и зеле-

²¹ Значение слова blue на английском означает и синий цвет, и печаль, и музыкальный жанр блюза.

ный» [19, с. 196] Диск «Blue», несомненно, занимает особое место среди творений Митчелл. Он является шедевром, который не может появиться дважды. «В каждой строке “Blue” Джони изливает всю себя, ее песни источают необычайную жизненную энергию, ее альбом – это очищение через экзорцизм, вывод всего болезненного, звучание кого-то, кто через написание [песен] улучшает саму себя» [8].

Альбом «For the Roses»²² вышел в ноябре 1972 года, когда Джони Митчелл исполнилось 29 лет. В этой пластинке заметен результат самоуединения артистки в каменном коттедже, на берегу провинции Британская Колумбия в Канаде, вдали от калифорнийских критиков, коллег и публики. «Митчелл появляется на обложке диска (Приложения 5, 6), усевшись в одиночестве на вершине высокого, усаженного деревьями холма, обзревая спокойное течение воды, вдалеке, насколько это возможно, от сложностей музыкальной индустрии или параферналий знаменитости» [4, с. 98].

После нашумевшего успеха альбома «Blue» музыкант пережила сложный эмоциональный период. После того, как она открыла свое сердце и показала всем то, что в нем таилось, большие концерты изнашивали ее. Джони нужен был год созерцания, самооценки и общения с природой. По выражению артистки, «некоторые называют такое состояние нервным срывом, но я просто “въехала в рытвину”, что бывает с каждым в течение его жизненного пути. Кризис личности, когда спрашиваешь себя: “Кто я такая на самом деле?” Вам повезет, если такое состояние возникнет, пока вы еще молоды, как это случилось со мной» (цит. по [12]).

«For the Roses», отражая направление духовного путешествия певицы-композитора, раскрывал новую тему противоречий ее ежедневного бытия, разочарований от публичной жизни. В песни этого альбома были включены зарисовки бюрократической и предвзятой музыкальной индустрии («Banquet»), завораживающего и леденящего душу царства героиневой зависимости («Cold Blue Steel and Sweet Fire») и неуловимых барьеров, которые нужно преодолевать, чтобы добраться до желаемого места («Barangrill»). Диск показал необходимость Джони в персонально-личностном пространстве и времени, проведенном с природой («Lesson in Survival»), несовместимость артистической и обычной жизни («Let the Wind Carry Me», «For the Roses», «Blonde in the Bleachers»), романтическое увлечение, сравниваемое с неисправной электропроводкой или с конкурсом между двумя эмансипированными людьми («Electricity» и «See You Sometime»).

Свободная любовь для мужчин – но не для женщин – запечатлена в счастливой, поп-стилизованной «картинке» («You Turn Me On, I’m a Radio»), показанной рядом с контрастной, джазовой песней постаревшего любовника, полной иронии и горького подтекста («Woman of Heart and Mind»), косвенно направляющей слушателей к теме феминистского движения 1970-х годов²³.

²² Первый выпущенный альбом под новой маркой звукозаписи «Asylum Records» Дэвида Гэффена.

²³ «Несмотря на то, что Митчелл неоднократно обходила дискуссии о феминизме, ее подъем к славе рядом с такими разнообразными и значительными женщинами-исполнительницами, как Арета Франклин, Дженис Джоплин, Лора Ниро, Карли Саймон, Кэрол Кинг и Диана Росс, и частое предпочтение личных потребностей требованиям привычных внутрисемейных отношений, профессионально утвердили ее как результат и участник достижений, достигнутых Второй волной феминизма» [16, с. 70].

«“Мистика независимости” – в предыдущие годы исключительно мужской атрибут – и ассоциирование себя с образами “дикого семени” или “милого перекасти-поля” были очевидными признаками того, что Джони Митчелл сознательно стремилась к пересечению гендерно-культурных традиций. Это проявляется и в том, что она видит свои творения в контексте искусства выдающихся деятелей (Пикассо, Йейтс, Бетховен), а также известных представителей популярной музыки (Джими Хендрикс, Арета Франклин, “The Police”))» [19, с. 39]. Альбом «For the Roses» заканчивается данью Бетховену – песней «Judgement of the Moon and Stars»²⁴.

Во время уединения в Британской Колумбии Митчелл прочитала много книг по психологии, но содержание одной из них «Бетховен: Его духовное развитие» (1927) оказалось наиболее близко ей в тот сложный период. «Там описывались мучения композитора, сомнения в себе и переживания о том, как его работа принималась [публикой], и что это все значило на более глубоком уровне, и, конечно, о подступающей глухоте. Тогда это было именно то, о чем я тоже думала. Я говорила с [Бетховеном] и с самой собой одновременно. Я сказала, вы должны продолжать идти [вперед], несмотря на вашу глухоту, несмотря ни на что» (цит. [12]). Активные партии фортепиано и деревянных духовых в песне, а также включение сложной интерлюдии ознаменовали новое направление в творческом пути Джони – переход от фолк-рока к джазу и синтезированной поп-музыке. Подобно Бетховену, расширившему силу своего оркестра прибавлением новых инструментов, Митчелл перешла от минимализма альбома «Blue» к более сильному и звучному тону музыки²⁵. В этом альбоме Джони осветила новизну собственных песен, поразив публику необычными, странными гармониями, изощренными ритмами, мощным течением музыки, решимостью к постоянному обновлению и отказом от комфорта и стабильности семейной жизни ради творческой свободы.

Портрет другого выдающегося человека – на этот раз друга и соавтора, Дэвида Геффена, – был представлен в следующей студийной работе Митчелл «Court and Spark» (1974) (Приложение 7). Альбом был «отмечен значительным сдвигом в сторону джазовой стилистики, неотъемлемой [для нее] группой инструментальной поддержки и хорошо отточенным исполнением» [19, с. 12]. Джазовые наклонности Джони ярко проявлялись еще в предыдущих записях. Язык ее песен, включая нетрадиционные гармонии, высвобожденные альтернативными гитарными настройками, был непохож на другие фолк-рок-композиции того времени. Певица вспоминала: «Они, конечно, не были аккордами, которые люди привыкли слышать в народной музыке. В моей музыке были и эксцентричные небольшие смены ритма, и нестандартные музыкальные размеры. Наконец, один бас-гитарист мне сказал: “Джони, ты должна играть с джазовыми музыкантами”» (цит. по [7]).

После сотрудничества с Томом Скоттом²⁶ в работе над пластинкой «For the Roses» Митчелл решила включить весь ансамбль Скотта и сделала диск «Court and Spark» более инструментально-расширенным, чем все, записанные до этого. «Джони хотела добиться

²⁴ «Judgment of the Moon and Stars», «For the Roses», 1972 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=PMD7mcEpU6U> (photo montage)

²⁵ Ее приравнивание к великому человеку, мужчине, казалось вполне возможным в глазах некоторых музыкальных современников Джони. Например, певица Линда Ронстадт описывала Митчелл как «первую женщину, адекватную мужчине на правах композитора-песенника, гитариста и невероятно увлекательного человека» (см. [5, с. 13]).

²⁶ Исполнитель на деревянных духовых инструментах, саксофоне и губной гармонике.

более полного звучания для этого альбома – радиостанции не были склонны играть ее песни, так как она не использовала бас-гитару или барабаны» [3, с. 301]. Задействовав всю джаз-рок-фьюжн-группу «The L. A. Express», альбом выпустил два крупных хита – «Help Me» (со знаменитым лозунгом «We love our lovin' // But not like we love our freedom») и рок-н-ролл «Raised on Robbery». Помимо них, были представлены песни «The Same Situation» – агонизирующий конфликт между «Я» и «мы», «Car on a Hill», выражающий мысли женщины, нетерпеливо ожидающей своего возлюбленного, и «Just Like This Train» – метафорический анализ отношений между артисткой (кондуктором) и ее возлюбленными (грузовыми вагонами поезда). «Twisted» – классика джаза, известная благодаря Энни Росс из «Lambert, Hendricks, and Ross» – была веселым сюрпризом, вплоть до переговоров участников комедийного дуэта «Cheech & Chong» на заднем плане.

Истинной изюминкой альбома (и репертуара Митчелл в целом) явилась песня «Free Man in Paris» – радостное воспоминание о времени, проведенном в Париже, куда поехали Митчелл, Д. Геффен²⁷ и их друзья в начале 1970-х годов. Представляя себя мужчиной²⁸, Митчелл упивалась ничем не сдерживаемой свободой бродить по большому городу, его полям и театрам, готовой встретить кого-то. Однако в данном альбоме у Митчелл возникли определенные проблемы с ожидаемой от нее женственностью в песнях: в них ощущалось равноправие женской и мужской точек зрения. Как говорила сама певица: «Некоторое время все полагали, что я пишу женские песни. Потом мужчины стали замечать, что они узнают себя в этих песнях тоже. Хорошее произведение искусства должно быть андрогинным» (цит. по [2, с. 240]).

Другой альбом «The Hissing of Summer Lawns» (1975) стал отражением впечатлений от земель и пейзажей – их ощущение, вид, звук и смысл. Музыка этого диска достигает более кинематографического звучания с элементами фильмов noir и застаревшего, стереотипного показа в кино эксплуатации черного населения (слившегося в сленг-слово «блэксплойтэйшн»).

Аляповатое название диску было дано в честь звуков, издаваемых спринклерами²⁹ в Бел Эйр [одном из самых богатых и тихих районов Лос Анджелеса], в песне о трофейной жене: спринклеры в пригородах того времени являлись знаком семейного достатка. «The Hissing of Summer Lawns» был взглядом вовнутрь позолоченной клетки 1970-х годов – типичной «домохозяйки из богатой семьи в ее естественной обстановке в качестве диковинного племенного образца» [19, с. 82], оставленной в одиночестве в загородном доме на холме – и передавал беспокойство, ощущаемое многими женщинами из-за гендерных и классовых ограничений, навязанных им традиционной культурой.

Корреспондент журнала «Vanity Fair» Элвис Костелло в своем интервью с певицей отметил: «Голос Митчелл начал меняться, соответствуя ее роли певицы, рассказчицы, продюсера или аранжировщицы. Она стала сложнее, мудрее и “мужественнее” <...> ноты ее жизни сливались в музыкальные кластеры по мере того, как она обретала самопознание

²⁷ С компанией Дэвида Геффена «Asylum Record», основанной в 1971 году, помимо Митчелл, подписали контракты Джексон Браун, Том Уэйтс, Линда Ронстадт, «The Eagles» и Боб Дилан.

²⁸ «Free Man in Paris», “Court and Spark», 1974 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=ir4ZEtIsdVE>

²⁹ Спринклер (англ. sprinkler – ороситель, разбрызгиватель) – автоматическая оросительная головка системы пожаротушения, установленная на сети водопроводных труб, в которых постоянно находится вода или воздух под давлением.

и доверие к своему внутреннему голосу. Перемену тона усиливало тяготение к тембру «горлового альта»» (цит. по [11, с. 238]), часто ассоциируемому с черными певицами стиля диско конца 1970-х годов.

Музыка альбома наполнена звучанием блюза и африканской музыки – особенно в вертящемся и гремящем рокоте песни «The Jungle Line». В примечаниях к альбому артистка поясняет: «Вся пластинка была задумана как графическое, музыкальное, текстуальное и непредсказуемое целое... Это целое раскрывалось [передо мной] как тайна» (цит. по [11, с. 238]). Главная тема диска – многообразие средств, потенциально ограничивающих свободу личности, таких как ожидаемая от нее общественная роль, моногамные отношения, время создавать семью, – будет отражена и визуально. На его обложке нарисован миражеподобный центр Лос-Анджелеса, дающий фон огромному, сюрреалистическому газону, по которому полуобнаженные мужчины из африканского племени несут змеиный клановый барабан (Приложение 8). Внутреннее фото альбома, контрастирующее звенящему зною травяного простора, изображает белоснежную Джони в купальном костюме, плавающую в бассейне ее дома в Бел Эйр, окруженную свободным потоком воды (Приложение 9).

Радостное предвкушение нового и неизведанного в альбоме открывается в композициях «In France They Kiss on Main Street», «Don't Interrupt The Sorrow» и «Harry's House/Centerpiece». Продолжая стиль джаз-поп-фьюжн выпущенного ранее альбома «Court and Spark», новая пластинка также обогащена элементами музыки разных стран мира. Митчелл «баловалась музыкой разных культур еще до того, как другие стали искать в этой музыке источник вдохновения» [3, с. 310] Джони экспериментировала с подлинными африканскими барабанами в «The Jungle Line», экзотической струнной аранжировкой в «Shades Of Scarlett Conquering», причудливой мелодией и вокальными гармониями в «Shadows And Light». В песне «The Boho Dance» она говорит о богемной гордости, по-прежнему нетронутой буржуазными ценностями. Испытывая верность своих поклонников, Митчелл прибавила к образам этой пластинки «сгущенные и лирические портреты персонажей с недостатками и отсутствием душевности» в таких песнях, как «Edith and the Kingpin» и «Shades of Scarlet Conquering»³⁰ [11, с. 239].

В «виртуозном проявлении метафорической подмены, где, как во сне, образы современных манхэттенских джаз-клубов теряются и сливаются с изображениями, принадлежащими, скорее, афроамериканской расовой памяти» [19, с. 50], песня «The Jungle Line» исполняется Митчелл на синтезаторе moog, позволяя гудящим аккордовым структурам проплывать над ритмическим треком барабанов, свободным от сдержанного разочарования.

Альбом «Hejira» (1976) можно назвать самой волнующей пластинкой Митчелл. Это сборник песен о растворении в быстроте теряющих контуры движений, где можно помедлить лишь изредка, чтобы поразмыслить. В переводе с арабского это название означает путешествие, предпринятое, чтобы вырваться из опасной или нежелательной ситуации. Вставка для обложки представляла артистку на коньках, летящую вперед, держа протянутыми в стороны руками свой платок, она словно черная ворона, готовая далеко улететь. Это был полет Джони в глубину себя, своего сердца, эмоций (Приложение 10). Умудренно-

³⁰ «The Jungle Line», «The Hissing of Summer Lawns», 1975 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.youtube.com/watch?v=vF2_1Jfgo4I

выглядящее черно-белое фото Джони пронизывают пунктирные линии дороги – и облака над ними (Приложение 11).

Создание этого альбома навеяно автомобильной поездкой артистки по стране, ее песни были адресованы тем людям, по которым она скучала, необычным личностям, которых она увидела в пути, и чувству «невесомости», приходящему в момент передвижения из города в город³¹. В сборнике Джони движется по пейзажам почти сверхъестественного отрешения от реальности, настроенным на компас ее души: из «самого ниоткуда» «через горящую пустыню» и «холодный снег».

«Hejira», без сомнения, самый сильный альбом Митчелл <...> каждая песня каким-то образом отражается в собственных чувствах бродяжничества и перемен. Великие темы альбома – это удача, бренность и, конечно же, странствия» [19, с. 204]. Записи отдалено напоминают творческий подход в композициях «Blue» и «Court And Spark», где в каждой песне Джони говорит от первого лица.

В первом треке «Cozyote» певица делится своими чувствами о разрыве отношений с любимым человеком, подтверждая представление о том, что единственным человеком, который сможет ее понять, будет тот мужчина, который способен к странствиям. «Amelia» является данью уважения летчице Амелии Эрхарт. В этом номере Митчелл использовала символику бесстрашного одиночного полета через Атлантику, чтобы передать одиночество и неуверенность, сопровождающие ее собственное артистическое странствие. Нил Янг играет на губной гармошке в песне «Furry Sings the Blues», вспоминая о знаменитой улице под названием «Beale Street» в Мемфисе, отдавая дань уважения певцу блюзов Ферри Льюису, «Отцу Блюза» Уильяму Кристоферу «У. К.» Хэнди и самому блюзу. «A Strange Boy» – это воспоминание о прошедшем увлечении и столкновении с молодым мужчиной, который до сих пор не достиг зрелости. В «Song for Sharon» Митчелл вспоминала со старым другом о том, как изменились мечты их юности. «Black Crow» описывает артистку как самовлюбленную одиночку, «темную и ободранную» («dark & ragged») птицу, «ищущую любви и музыки» («in search of love & music»), все еще «бросающуюся и бросающуюся вниз» («and diving, diving, diving, diving, diving down»), доказывая, что поиск более важен, чем его результат. Медленная, джазовая песня «Blue Motel Room» рассказывает о размежевании влюбленных, соперничающих, как «Америка и Россия», «всегда ведя счет» («always keeping score»). Заключительный трек, «Refuge of the Roads», подводит к глубокому размышлению о переливающейся, безлюдной и заоблачной дороге, как взгляд с высоты парящей птицы³².

Песни альбома «Hejira» не укладываются в привычное понимание куплетного жанра: здесь использованы переменный метр и значительные различия в длине строки. Описывая баланс между словом и мелодией, Митчелл замечает: «Я думаю, что во время написания “Hejira” я позволила писателю и поэту [во мне] превалировать над певицей» (цит. по [6]). В звучании песни ощущается сильное джазовое влияние с разговорной импровиза-

³¹ «Ритмы и эмоции путешествия в одиночку (блуждание, меланхолия созерцания и усталость) задают основной тон. Глаголы движения – гнать, кататься, водить, петлять – обеспечивают неизменный фон. Моменты поэтического размышления приходятся на эпизоды временных остановок в мотелях, автосервисах и кафе; окрестности изобилуют реквизитом, таким как дорожные карты, открытки, и “тем, что подхватываем на шоссе”» [19, с. 204].

³² “Hejira,” Hejira, 1976 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.youtube.com/watch?v=5AfPR_B8s-A

цией и связанной с ней сменой вида высказывания. Склонность к джазово-коренящейся музыке началась со времен «Court and Spark» и продолжалась во время записи «The Hissing of Summer Lawns»; при этом песни становились все менее мелодичными. «“Hejira” почти не имеет узнаваемой мелодии. Она больше похожа на тоновую поэму, с хрупкими, туманными эхо. Игра звучит очень приглушенной и сдержанной, ее джазовые влияния притушены, чтобы каждая песня (за частичным исключением “Blue Motel Room”) разворачивалась в противопоставление простому ритму, определяемому гитарным постукиванием Митчелл и навязчивой бас-[гитарой] Джако Пасториуса» [19, с. 206].

Четыре песни, начинающие альбом, открыты миру и устремлены на восток. Ближе к концу альбома «Hejira» мысли артистки начинают возвращаться к дому; это направление становится ярко выраженным по мере продвижения песен. «Hejira» и «Refuge of the Roads» создают изысканный музыкально-стихотворный синтез или звуковой пейзаж; курящая сигарету «Camel» Джони Митчелл находится посередине дороги с широко открытым пространством вокруг нее.

Следующий альбом «Don Juan’s Reckless Daughter» (1977) в одной из рецензий был описан как «чертовски амбициозный; двойной набор поражающей глубины, сложности и музыкального охвата от одной из самых талантливых артисток, работающих в жанре поп-музыки. Это также альбом, который покажет, что называть Джони Митчелл “певицей/композитором-песенником” будет постыдно неверным определением» [6].

«Шок и трепет» музыки начинается с оформления обложки пластинки (Приложение 12). Как отмечают поклонники творчества певицы, «каждая обложка приоткрывает другую сторону личности Джони Митчелл, другое публичное лицо, но то из них, что она предложила на обложке нового альбома, отличается от всех остальных³³» [11, с. 3]. «Авантюристость духа Митчелл и рискованное визуальное заявление о неподчинении» [16, с. 157] подтвердили ее заявление о том, что творить от лица как мужчины, так и женщины для нее было естественным так же, как и желание быть вне всякой расы. Объединенные обложкой альбома, и черный мужчина, и белые женщины предстают как разные половины одной персоны Джони, расположенной в центре.

Первоначально двойной, альбом «Don Juan’s Reckless Daughter» расширил время звучания десяти треков до одного часа. Среди его персонажей встречаются уличные мошенники из музыкального бара Гарлема 1930-х годов («Cotton Avenue»), аборигены канадских прерий («Paprika Plains») и островитяне карибского тропического рая («Dreamland»), подобно мольеровскому Дон Жуану, стремящиеся иметь «сердце для всей земли» («a heart for the whole earth»).

Музыка альбома движется в обширном стилистическом пространстве, расположенном где-то между роком, поп-стилем и джазом. Найти это пространство оказалось непростой задачей для самой Митчелл. «Когда меня считали народным музыкантом, мне всегда указывали на то, что я играю не те традиционные аккорды. Когда я попала в круг музыкантов рок-н-ролла и начала искать группу, они сказали мне, что мне лучше найти джазовых

³³ Учитывая, что несколькими годами ранее один из друзей Митчелл назвал ее «Бетховеном в дрэге» («Ouzounian»), для нас не звучит шокирующей идея дрэга (или ре-персонификации), реализованная Джони, когда после рисования портретов и пейзажей под свою музыку и в своей музыке – она, наконец, разрисовала саму себя коричневым макияжем и дополнила его костюмом сутенера, тростью и темными очками... Быть замаскированной под черного мужчину – ее альтер эго, «Art Nouveau», – было очень символично.

музыкантов играть вместе со мной, потому что мое чувство ритма и чувство гармонии были более обширными. <...> Потом, когда я начала играть со студийными джазовыми музыкантами, чувствующими джаз так, что они могли играть что угодно, они начали замечать, что я не играю басовый звук аккорда. Так что всю дорогу, независимо от того, с кем бы я играла, я всегда оказывалась немного чудачкой» (цит. по [2, с. 230]).

«Если “Don Juan’s Reckless Daughter” говорит о чем-либо, то это о дихотомозной реальности»³⁴ [6].

Структура альбома представляет черты крупномасштабного соединения в единой ключевой структуре и группировке песен, подразумевающей «последовательность музыкальных “частей” на конструктивном уровне, более высоком, чем индивидуальная песня» [19, с. 213]. Митчелл продолжает применять стилистические принципы джаза, поп-музыки и «фьюжн-инга» как потока сознания. Песни «Jericho» и «Paprika Plains» ближе всего подошли к концепции фьюжн. 16-минутная песня «Paprika Plains» является «шоу свободной формы» о недостатках и борьбе американских индейцев, подчеркнутым случайными участками с полной оркестровкой. Трехкуплетная структура песни прерывается обширной инструментальной интерлюдией, чьи далекие гармонические странствия характеризуются поразительно либеральным использованием диссонанса. Не менее поразительным является и тот факт, что Джони к инструментальному эпизоду, протяженностью 7,5 минут, печатает непроговариваемые ею стихотворные строки в скобках. Поэтический взрыв из семидесяти двух строк метрически не связан с остальной частью песни и представляет собой неустойчивый коллаж из оракулярных, космических изображений, уравниваемых использованием отмеченных (но нерегулярных) текстур педали аккорда C-D-G. «Оставив ощутимый разрыв в музыкальной форме, Митчелл направляет слушателя к осознанию чего-то за пределами музыки» [19, с. 225].

Путешествуя из прерий Саскачевана в прерию «Paprika Plains», Роберта Джоан Андерсон прошла долгий путь, вопреки предначертанным традициям, стала американской артисткой Джони Митчелл, одним из духовных и социальных лидеров поколения молодых женщин, работающих над тем, чтобы найти себя во время «большого сдвига» 1970-х годов. Используя слова ее собственных песен, процитированных в данной работе, Джони была рождена для быстрых дорог («Born To Take The Highway»), побывала в заточении у короля («I Had A King»), переехала в город больших огней («Night In The City»), научилась смотреть на многие вещи с двух разных сторон («Both Sides Now»), мечтала о звездной пыли бессмертного фестиваля («Woodstock»), осмелилась желать всего («All I Want»), бросала вызов небесам («The Judgment of the Moon and Stars»), радовалась свободе женщин и мужчин («Free Man in Paris»), убегала из калифорнийских пригородов в глубь джунглей («The Jungle Line») и совершила долгое, уводящее от опасностей путешествие («Hejira»), чтобы вернуться в широкие, как в Канаде, прерии («Paprika Plains»).

Митчелл поставила перед собой задачу изучить множество направлений в музыкальной культуре бурного десятилетия 1970-х годов, открыть для себя и своей аудитории обилие выразительных возможностей фолка, фолк-рока, поп-музыки, фолк-джаза, джаза, фьюжн и музыки других культур. «Спросив себя “Кто я?”, она пришла к единственно правильному ответу: “Все, кем я хочу быть”» [11, с. 2].

³⁴ «Don Juan’s Reckless Daughter», «Don Juan’s Reckless Daughter», 1977 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=IWY59UN2MRY> (video animation)

Список литературы

1. Beth B., Farber D. *America in the Seventies*. – Lawrence: University Press of Kansas, 2004. – 384 p.
2. Fellezs K. *Between Rock and a Jazz Place: Intercultural Interchange in Fusion Musicking*: DMA diss. – Santa Cruz: University of Santa Cruz, 2004. – 300 p.
3. Havranek C. *Women Icons of Popular Music: The Rebels, Rockers, and Renegades*. – Westport: «CT: Greenwood Press», 2009. – Vol. 2. – 462 p.
4. Henderson S. *All Pink and Clean and Full of Wonder? Gendering Joni Mitchell, 1966–74 // Left History*. – Toronto, 2005. – Vol. 10, № 2. – P. 83–109.
5. Hinton B. *Joni Mitchell: Both Sides Now, the Biography*. – London: Sanctuary, 2000. – 327 p.
6. Jackson B. *Don Juan's Reckless Daughter*. – BAM, 1978 [Электронный ресурс]. – URL: <https://jonimitchell.com/music/album.cfm?id=11>. – Загл. с экрана.
7. Jackson J. *The Second Coming of Joni Mitchell // Hotpress*. – Dublin, 26 April 2000. – P. 13–16.
8. Johnstone N. *All Time Classics // UNCUT Magazine*. – London, October 2003. – P. 134–138.
9. Kutulas J. *That's the Way I've Always Heard It Should Be: Baby Boomers, 1970s Singer-Songwriters, and Romantic Relationships // Journal of American History*. – Bloomington, December 2010. – P. 682–702.
10. Mercer M. *Will You Take Me As I Am: Joni Mitchell's Blue Period*. – New York: Free Press, 2009. – 240 p.
11. Monk K. *Joni: The Creative Odyssey of Joni Mitchell*. – Vancouver: Greystone Books, 2012. – 281 p.
12. Ouzounian R. *Joni Mitchell opens up to the Star after years away from spotlight // The Toronto Star*. – Toronto, 11 June 2013 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-3020737/Joni-Mitchell-71-treated-intensive-care-unconscious-home.html>. – Загл. с экрана.
13. Park G., Park M. *The Only Black Man at the Party: Joni Mitchell Enters the Rock Canon // Genders* – New York, 2012. – № 56 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2012/11/01/only-black-man-party-joni-mitchell-enters-rock-canon>. – Загл. с экрана.
14. Sander E. *Three Who Sing Their Own Songs // New York Times*. – New York, 29 December 1968. – P. 24.
15. Schulman B. J. *The Seventies: The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*. – New York: Free Press, 2001. – 608 p.
16. Sonnenberg D. *Who in the World She Might Be: A Contextual and Stylistic Approach to the Early Music of Joni Mitchell*: DMA diss. – New York: City University of New York, 2003. – 356 p.
17. Walker M. *Laurel Canyon: the inside story of rock-and-roll's legendary neighborhood*. – New York: Farber and Faber, 2006. – 304 p.
18. Weller Sh. *Girls Like Us*. – New York: Washington Square Press, 2008. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.nytimes.com/2008/04/27/books/review/Zachareck-t.html>. – Загл. с экрана.
19. Whitesell L. *The Music of Joni Mitchell*. – New York: Oxford University Press, 2008. – 276 p.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Обложки альбомов Джони Митчелл

Приложение 1



«Song to a Seagull» (1968)

Приложение 2



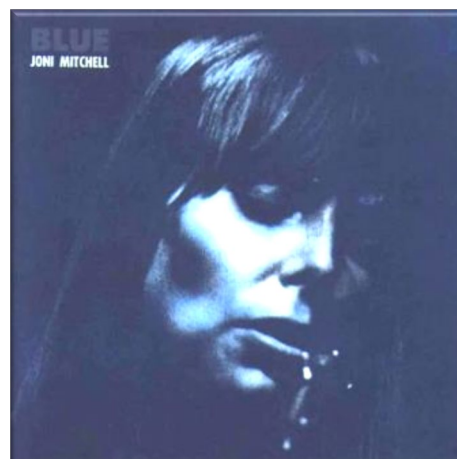
«Clouds» (1969)

Приложение 3



«Ladies of the Canyon» (1970)

Приложение 4



«Blue» (1971)

Приложение 5



«For the Roses» (1972)

Приложение 6



«For the Roses» (1972)

Приложение 7



«Court and Spark» (1974)

Приложение 8



«The Hissing of Summer Lawns» (1975)

Приложение 9



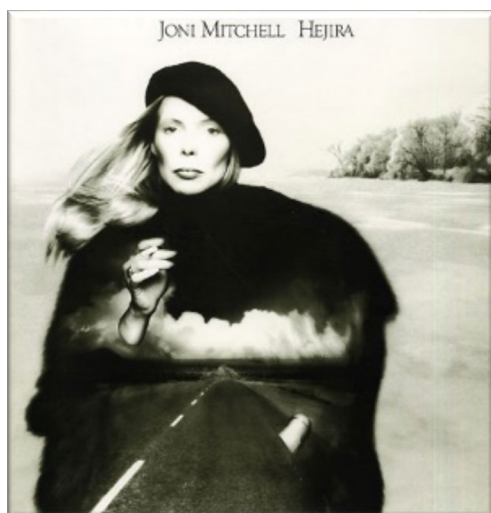
«The Hissing of Summer Lawns» (1975)

Приложение 10



«Hejira» (1976)

Приложение 11



«Hejira» (1976)

Приложение 12



«Don Juan's Reckless Daughter» (1977)

УЛИЧНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ В ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАНАХ: ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

Н. В. Поморцева, В. И. Горбунова

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

Авторы статьи освещают исторический путь развития традиций уличных музыкантов некоторых зарубежных стран. Рассматриваются условия существования уличной музыкальной культуры в современные дни, выделяются основные черты традиций уличного музицирования.

Ключевые слова: музыкальная культура зарубежных стран, традиции уличного музицирования, современная музыка улиц.

STREET MUSIC MAKING IN FOREIGN COUNTRIES: DEVELOPMENT HISTORY AND CURRENT STATE

N. V. Pomortseva, V. I. Gorbunova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article provides an overview of the historical way of developing the musical culture of street musicians of some foreign countries. The conditions of the development of street music culture in modern days are considered, the main typical features of street music traditions stand out.

Keywords: musical culture of foreign countries, traditions of street music making, modern street music.

В настоящее время деятельность уличных музыкантов развита во всем мире. На открытых площадках города, в торговых центрах и в метро выступают исполнители-солисты и музыкальные коллективы, в число которых входят как любители, так и профессиональные музыканты. Известно, что уличное музицирование ведет свое летоисчисление с периода зарождения древних цивилизаций. Постепенно формируясь, оно в каждую новую эпоху оказывалось под влиянием эстетических идеалов и моральных норм своего времени. В наши дни деятельность уличных музыкантов продолжает развиваться, подчиняясь современным тенденциям, вписываясь в культурное пространство своих городов. Поэтому в данной статье в историческом аспекте рассматривается развитие уличного музицирования в зарубежных странах с древних времен до настоящих дней в целях выявления общих черт в традициях музыкальной культуры уличных музыкантов прошлых эпох и настоящего времени.

Первые упоминания о странствующих музыкантах встречаются в трудах исследователей, изучавших музыкальную культуру Древней Греции. Согласно им, в античную эпоху существовал класс рабов, именуемых рапсоды (греч. *rapsodos*, от *rapto* – сшиваю, слагаю и *ode* – песнь). Они исполняли музыкально-поэтические «оймы», эпические поэмы с включением танцевальных и театрализованных элементов (*upokritikh*). Рапсоды выступали в цветных одеждах с золотым венком на голове. Некоторые произведения исполнялись под аккомпанемент струнного инструмента – лиры, кифары и форминги. Музыканты свободно странствовали из полиса в полис и зарабатывали на жизнь своим мастерством, выполняли

в дописьменный период просветительскую функцию, сохраняя и передавая из поколения в поколение лучшие достижения музыкально-поэтического искусства своего времени. Они имели семьи и передавали свои знания, опыт только членам семьи, считая свое искусство фамильной ценностью. Благодаря бессмертной поэме Гомера «Одиссея», например, в истории сохранились имена Демодока и Фемия, известных хиосских рапсодов.

Несмотря на низкий социальный статус рапсодов в обществе, их творчество высоко ценилось. Известно, что высокопоставленные горожане приглашали странствующих музыкантов в свой дом для того, чтобы послушать их песни и рассказы. Рапсоду всегда отводилось почетное место за столом и оказывалось внимание по высшему разряду, поскольку его песни могли как прославить, так и очернить род хозяина. Показательным примером признания таланта странствующего музыканта является образ Орфея, знаменитого рапсода, увековеченного в древнегреческой мифологии. Известно, что в Дельфах, у стен храма Аполлона, а также в других полисах Древней Греции – в Саламине, Спарте, Сикионе, Олимпии, Эпидавре и Афинах (на празднике Панафиней) – устраивались творческие состязания между рапсодами. Примечательно, что в соревнованиях могли принимать участие как женщины, так и мужчины.

В процессе растворения культурного достояния Античности в древнеримской цивилизации уважение к рапсодам было утрачено. Об этом красноречиво свидетельствует и исчезновение покровителя искусств Аполлона из греческого пантеона богов, перенятого и приспособленного римлянами к собственным мифологическим представлениям. В период жестоких захватнических военных походов у солдат не было времени для созерцания и восхваления утонченного мира искусства. Тем не менее, сохранились сведения о музыке, которая окружала римлян в их повседневной жизни. Эту музыку обеспечивали преимущественно захваченные в других государствах рабы и только отчасти свободные граждане. Подтверждение сказанному находим в труде Е. Герцмана, утверждающего, что в музыкальном оформлении большинства театральных постановок и гладиаторских боев именно рабы входили в состав исполнителей [3]. Любопытно, что имена лучших музыкантов фиксировались в летописях, это допускает мысль об их возможной известности и значимости для культурной жизни Древнего Рима. Однако популярность не влияла на правовое положение рабов. Они продолжали оставаться в подчинении хозяина, обогащая его своим талантом, и не имели возможности без его разрешения свободно перемещаться по территории государства. Поэтому творчество уличных артистов-рабов ограничивалось стенами города или местопребыванием их владельца.

Сведения о существовании народных певцов-сказителей – бардов обнаруживаются и в кельтской культуре первого тысячелетия. В Средние века так называли профессиональных поэтов при княжеском дворе в Ирландии, Уэльсе и Шотландии. В репертуаре бардов были прозаические саги, боевые, религиозные, сатирические песни, элегии, эклоги и др. Барды пели, аккомпанируя себе на сходном с лирой инструменте круите, или кроте, вначале щипковым, а затем смычковым, позднее – на 3-струнном тилинке. Подобно грекам, кельты очень уважительно относились к сословию бардов – священным певцам. Они принадлежали к сословию мудрецов наравне с друидами (волшебниками) и филидами (предсказателями). Считалось, что бард обладал силой внушения безграничной любви к родине, ее истории и к добродетелям. Бард должен был обладать знанием древних песен во славу Божию, лирических песен в честь прекрасной дамы или королевы, героических песен в честь всех королей и именитых мужей своей державы прошлого, настоящего и будущего.

По своему рангу певцы входили в три разряда сословий: высший, средний и низший. Так, бард, принадлежавший к высшему разряду, являлся почетным жителем королевского

двора, верно служа своей королеве. Певец второй категории сопровождал короля во время военных походов и воспевал героев, проявивших себя на поле боя. К низшему классу относились придворные певцы, прославлявшие достоинства хозяина, их богатство, храбрость и развлекавшие публику во время пира. Низшим считался класс подмастерья. Его представители перенимали опыт у учителей, выступали на пирах и при королевских дворах, принося треть заработка своему учителю. Барды становились странствующими, если они не желали разделять свой заработок или не сдавали экзамена на турнире бардов, проводимого раз в три года. Им разрешали петь песни и носить с собой арфу, но на их голове был венок из березовых веток, символизирующий принадлежность к низшему сословию бардов без учителя. На пропитание бард зарабатывал пением на площадях городов и деревенских свадьбах. Постепенно странствующие барды стали объединяться в команды, оказывая влияние на общественную жизнь. Известно, что самобытный эпос бардов, который на протяжении пятнадцати веков сохранялся практически неизменным, в наши дни стал национальным наследием и значимой частью кельтской музыкальной культуры в целом.

Наивысший расцвет творчества уличных музыкантов пришелся на период Средневековья. Во Франции – трубадуры, труверы, жонглеры, в Германии – шпильманы и миннезингеры, в Англии – менестрели. Все они путешествовали по Европе, исполняя собственные лирические, пасторальные, эпические и шуточные песни под аккомпанемент струнных и ударных инструментов. Исследователи подчеркивают, что странствующим музыкантом мог быть любой обладатель музыкального и поэтического таланта. Например, первым трубадуром считался Гильом IX Аквитанский, герцог Пуатье, разработавший новые способы стихосложения.

Следует сказать об отдельной группе уличных музыкантов Германии XII–XIII веков – миннезингерах. Основой их творчества являлось воспевание любви к прекрасной Даме, служение Богу и сюзерену (феодалу). При этом исследователи выделяют два направления искусства миннезингеров: народная лирика (юго-восточный район) и любовные песни, посвященные «прекрасной Даме» (прирейнские районы). Первое направление было проникнуто жизнелюбием и воспевало любовь к даме сердца как реальное земное чувство (проявилось в творчестве Кюренбергера, Дитмара фон Айста, М. фон Зефелингена). Другие песни отличались мистицизмом, изысканностью языка и символичностью художественных образов. Яркими представителями были Генрих фон Фельдеке, Фридрих фон Хаузен. До наших дней дошли такие рыцарские песни, как «Лоэнгрин, сын Парсифаля» и «Тристан и Изольда». Известны имена самых выдающихся певцов этого времени: Вольфрам фон Эшенбах и Вальтер фон дер Фогельвейде. Также сохранились факты о проведении ежегодных соревнований между миннезингерами, которые проходили в Варбурге.

Постепенно к XIV веку творчество странствующих музыкантов приобрело более профессиональный исполнительский уровень. Так, в 1315 году в Париже во времена правления Людовика X была создана гильдия «Менестрандиза», объединившая уличных артистов в период их гонения католической церковью. В эту гильдию могли входить люди разного социального положения, в том числе женщины, но для этого необходимо было выдержать специальный экзамен. Известно, что в данной организации существовала строгая иерархия с закрытым советом мастеров, тремя управляющими и одним генеральным директором, который носил звание «короля менестрелей» (*roidesménétriers*) или «короля скрипки» (*roidesviolons*). Важно, что данная почетная роль назначалась самим королём Франции. Участники гильдии имели возможность делиться друг с другом опытом, а также получали официальное право гастролировать по всей Европе. Постепенно подобные гильдии стали открываться во всех странах Европы и просуществовали до XVIII века. Одним из

самых известных стал «Двор менестрелей», созданный в 1381 году в Стаффордшире (Англия) во времена правления Ричарда II.

С конца XVII века в круг уличных музыкантов входили шарманщики, не имеющие опыта игры на музыкальных инструментах. Возможно поэтому постепенно за образом уличного музыканта закрепился образ шарманщика, исполняющего знакомую мелодию в компании говорящего попугая, дрессированной обезьяны, сурка или мыши. Образ шарманщика ярко запечатлен Л. ван Бетховеном в песне «Сурок» и Ф. Шубертом в одноименной песне из цикла «Зимний путь». С развитием концертной деятельности профессиональных музыкантов Европы гастроли уличных музыкантов постепенно стали отходить на второй план, поэтому проследить дальнейшее развитие их творчества затруднительно. Возможно, в круг таких музыкантов продолжали входить любители-самоучки, как правило, из низшего сословия, не имеющие высокого уровня знаний. К их числу можно отнести и распространившихся в Европе шарманщиков и савояров (от французского Savoie – Савойя), странствующих по Франции и другим странам с учеными сурками или шарманкой.

В Латинской Америке и в Испании широко было распространено творчество мариачи – уличных музыкантов, исполняющих свои песни под темпераментную игру на скрипках, трубах и гитарах. Мариачи были частыми приглашенными гостями на приемах, знаковых городских фестивалях и похоронах. Происхождение названия «мариачи» некоторые исследователи связывают со словом «mariage», обозначающим жанр свадебных песен. Репертуар мариачи составляли вальсы, болеро, исторические песни «корридос» и народные мелодии «ранчерас». В наши дни эта традиция не угасла, она продолжает существовать на территории Латинской Америки.

На рубеже XIX–XX веков в звуки улицы постепенно начали вливаться ритмичные мелодии джаза. Широкое распространение этот стиль получил на юге США, в результате слияния африканской, английской и французской музыкальных культур. Гастролирующие профессиональные музыканты, впечатленные новым направлением в музыке, увлеченные этим стилем, осваивали его исполнительские техники, пополняя репертуар яркими сочинениями, а также обучаясь джазовой импровизации. Так, постепенно, джаз занял место в сфере высокого искусства, не потеряв своей значимости и на улицах города. Важно, что он распространился с невероятной скоростью по всему миру и охватил самые удаленные уголки планеты. В наши дни джаз звучит как на профессиональной эстраде, так и в среде любителей-музыкантов.

Образ американского уличного исполнителя изменился и стал резко диссонировать с романтическим европейским. Для темнокожих музыкантов из Гарлема уличное музицирование – это тяжёлая необходимость, неотделимая от высокой конкуренции, вопрос выживания вообще. Но всё же для жителей «черных районов» уличная музыка была не только способом прокормиться, но и возможностью сохранить свою культуру, рассказать о себе миру. И сегодня темнокожее население США подражает героям культуры «черного Гарлема». Игра на барабанах бонго, напевные рассказы про сложности жизни – неотъемлемая часть культуры темнокожих жителей Америки 30–60-х годов XX века. Позднее, в 1970-е годы, в Бронксе, как еще одно музыкальное направление афроамериканского населения, зародился рэп, ставший со временем широко популярным во всем мире.

Большой вклад в развитие уличного музыкального движения внесла субкультура хиппи, возникшая в США в начале 60-х годов XX века. Она быстро распространилась по всему миру и не обошла стороной Россию. Хиппи становились люди от пятнадцати до двадцати пяти лет, которые унаследовали культурный бунт от богемы и битников. Хиппи были первыми, кто начал выражать открытый протест против применения ядерного оружия

или войны во Вьетнаме с помощью уличной музыки. Постепенно эта идея была подхвачена в других странах, а позже ассимилировалась в рамках уличного творчества.

Исходя из вышесказанного, можно прийти к выводу, что исторически во всех странах мира, в том числе в Западной Европе и России, существовало уличное музицирование. Современные исследователи обнаруживают эти истоки еще в древних цивилизациях, однако в зависимости от эпохи, культурных особенностей страны уличная музыка развивалась по-разному: где-то стихийно, где-то с поддержкой властей, где-то с преодолением ряда трудностей. Тем не менее, эта тенденция не угасала на протяжении веков, продолжив свое развитие в современном мире. Огромное количество проектов, музыкальных коллективов и отдельных исполнителей, выступающих на улицах и площадях городов, красноречиво свидетельствует об этом.

В наши дни уличная музыка достаточно популярна во всем мире. Однако во многом ее развитие зависит от географического местоположения страны, региона, города, а также погодных условий. Известно, что в более крупных городах мира уличная музыкальная культура существует достаточно давно, в провинциальных городах данное движение начало свое развитие сравнительно недавно. Необходимо отметить, что современный уличный музыкант может быть и профессионалом, и любителем, исполняющим свои и (или) чужие музыкальные произведения на городских улицах, в подземных переходах, метро и т. п. В крупных городах мира существуют места, где регулярно выступают уличные музыканты, но есть и ограничения на их деятельность. Например, в городах Германии невозможна уличная деятельность музыканта без лицензии и специального разрешения. Так, в Мюнхене для выступления на главной площади Мариенплац исполнителю необходимо пройти не только отборочный тур, но и заплатить госпошину в размере 10 евро. Известно, что в день обычно выдается 10 разрешений на выступление. Время работы между заявившимися музыкантами делится на два периода – до обеда и после обеда. В Амстердаме ограничения касаются количества участников (не более шести человек) и игры на барабанах. В Праге каждому музыканту установлен временной регламент работы не более часа в день. В Вене запрещается играть музыкантам в метро, но на выходах из некоторых станций (как, например, Флорисдорф, линия U6) выступления допустимы и идеальны по своим акустическим возможностям. Во многих городах Англии уличный музыкант не может осуществлять свою деятельность, если не имеет достаточной квалификации и разрешения от компании «Buskin London». Однако музыканты, подходящие под перечисленные требования, имеют дополнительный бонус от правительства в виде оплаты труда с помощью банковской карты. Такие привилегии, несомненно, мотивируют английских музыкантов выступать на улицах города. Рассуждая о деятельности музыкантов, необходимо помнить, что их доход во многом зависит от выбранного места, времени, погодных условий и везения. В крупных городах, типа Нью-Йорка, Лондона или Осло, общее количество сборов может варьироваться от 98 до 310 евро [4].

Для развития культуры уличного музицирования во всем мире и обмена опытом между музыкантами в 2012 году был создан проект «World Street Music» посвященный творчеству талантливых уличных музыкантов со всего мира. Его организаторы занимаются качественной видеосъемкой выступлений ярких исполнителей и выкладывают видеозаписи в социальные сети. Известно, что только за полгода существования у проекта появилось 5 тысяч подписчиков и более 130 тысяч просмотров на канале YouTube. Данный проект оказал огромную информационную помощь в поддержке талантливых музыкантов и популяризации их творчества. Исполнители отмечают, что «подобных проектов должно быть как можно больше, чтобы уличные музыканты чувствовали себя не попрошайками, а ча-

стью сцены» [4]. К сожалению, на данный момент проект заморожен. Но каждый желающий может поделиться видео выступлений уличных музыкантов в живом чате и обсудить их с другими пользователями.

Помимо данного проекта, во многих городах разных стран можно встретить проекты, созданные с целью поддержки уличного музыкального движения. Например, в июле 2016 года в Тбилиси на улицах города был организован целый международный фестиваль, собравший огромное количество музыкантов из разных стран, продемонстрировавших разнообразные стили и жанры музыкального искусства [5]. Некоторые поклонники уличной музыкальной культуры открыто выступают через СМИ с призывом создавать условия для продвижения творчества молодых и малоизвестных исполнителей. Так, например, известный литовский рок-музыкант Андриус Мамонтовас стал первым, кто организовал международный фестиваль в 2003 году на улицах Вильнюса. Данное мероприятие позволило участникам продемонстрировать свое мастерство широкой аудитории. Впоследствии эта идея распространилась по многим странам Европы (Ирландия, Нидерланды, Бельгия, Великобритания, Украина, Грузия и др.). Сегодня можно с уверенностью сказать, что ежегодно по всему миру проходят более 50 фестивалей уличной музыки.

Исторический обзор развития уличного музицирования позволяет обнаружить общие черты на всех этапах его существования:

- музыканты выступают на открытых людных площадях, привлекая внимание горожан своим талантом и ярким представлением, стремясь внести в рутину повседневности нотки позитива и отдыха: «главным в уличном музицировании является обмен энергией со слушателями, когда игра музыканта заставляет слушателей остановиться и на минуту другую забыть о своих делах, суете, бесконечной бомбардировке информацией и рекламой со всех сторон... Ради этого я и выхожу на улицу, чтобы устроить праздник» (Роки Леон, австрийский гитарист и «человек-оркестр») (см. [4]);

- для большинства уличных артистов выступления являются основным способом дохода: «Заработок зависит от таланта, способности “зажечь” публику и от каких-то случайных вещей: места, времени, репертуара и удачи» (Эсбен Кноблаух, вокалист и гитарист датской группы «Brothers Moving») (см. [4]);

- исполнение песен обязательно сопровождается звучанием музыкального инструмента или ансамбля (в современных условиях допускаются и электронные устройства: синтезаторы, усилители, микрофоны, фонограммы);

- жанровый диапазон песен в сравнении с прошлыми эпохами изменился, как и сам музыкальный язык современного мира, однако в репертуаре исполнителей продолжают оставаться лирические, социальные и шуточные песни, созвучные своему времени;

- инструментальная музыка не имеет временных ограничений: могут звучать и высокие образцы академической музыки, и эстрадно-джазовые обработки известных мелодий, и современные композиции;

- проводятся специальные фестивали и творческие проекты, стимулирующее развитие уличного музицирования и расширяющее границы деятельности музыкантов за пределами одного города.

В современных условиях интернет-ресурсы и социальные сети позволяют охватить наибольший круг почитателей таланта уличных музыкантов. Интернет пестрит разнообразными записями, сделанными на уличных площадках всего земного шара.

Следовательно, можно сделать вывод, что на современном этапе культура уличного исполнительства активно развивается и расширяет горизонты своего влияния. Отметим,

что в Западной Европе уличное музицирование развивается стремительнее, чем в других регионах, благодаря содействию властей и интересу населения. Таким образом, на протяжении длительного исторического развития уличное музыкальное движение получило особенно яркое развитие и поддержку в конце XX века. В случае с западноевропейскими странами можно говорить о высоком уровне организации уличного музыкального движения. Об этом свидетельствуют высокая требовательность к исполнительской культуре, к регламенту выступления, а также возможность получения дополнительного дохода через субсидирование правительством заработной платы музыкантов.

О развитости уличного музицирования говорит и проведение ежегодных музыкальных фестивалей на улицах крупных городов, и специальные проекты (например, «World Street Music»), пропагандирующие и укрепляющие позиции творчества малоизвестных и молодых талантливых музыкантов. В подтверждение сказанному красноречиво прозвучит цитата из высказывания Эсбена Кноблауха, солиста и гитариста датской группы «Brothers Moving»: «Когда играешь на улице, ты получаешь искреннюю реакцию на свои сочинения! Выступления на площадях и в метро – отличная школа для любого музыканта, потому что такие концерты умирят амбиции <...> Вам и вашей музыке должны верить» [4].

Список литературы

1. Eugène d' Auriac. La corporation des ménétrierset le roi des violons. – Paris: E. Dentu, 1880. – 74 p.
2. Florence Gétreau. François Couperin, la Grande etancienne Ménestrandiseet Guillaume de Limoges (фр.) // Musik. Raum. Akkord. Bild. Festschriftzum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann. – 2011. – P. 163–182.
3. Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. – СПб.: Алетейя, 1995 – 263 – 265 с.
4. «Не попрошайки, а часть сцены»: как живут уличные музыканты в России и в мире [Электронный ресурс]. – URL: https://i-m-i.ru/post/kak_zhivut_ulichnie_muzikanty_v_rossii_i_mire. – Загл. с экрана.
5. Тбилиси превратился в одну большую концертную площадку [Электронный ресурс]. – URL: https://www.1tv.ru/news/2016-06-28/304926-tbilisi_prevratilsya_v_odnu_bolshuyu_kontsertnuyu_ploschadku. – Загл. с экрана.

List of references

1. Eugène d'Auriac. La corporation des ménétrierset le roi des violons. – Paris: E. Dentu, 1880. – 74 p.
2. Florence Gétreau. François Couperin, la Grande etancienne Ménestrandiseet Guillaume de Limoges (fr.) // Musik. Raum. Akkord. Bild. Festschriftzum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann. – 2011. – P. 163–182.
3. Gercman E. V. Muzyka Drevnej Grecii i Rima. – SPb.: Aletejya, 1995. – 263 – 265 s.
4. «Ne poproshajki, a chast' sceny»: kak zhivut ulichnye muzykanty v Rossii i v mire [Elektronnyj resurs]. – URL: https://i-m-i.ru/post/kak_zhivut_ulichnie_muzikanty_v_rossii_i_mire. – Zagl. s ekrana.
5. Tbilisi prevratilsya v odnu bol'shuyu koncertnuyu ploschadku [Elektronnyj resurs]. – URL: https://www.1tv.ru/news/2016-0628/304926tbilisi_prevratilsya_v_odnu_bolshuyu_kontsertnyu_yu_ploschadku. – Zagl. s ekrana.

Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

МАТЕРИАЛЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМА В АВТОРСКОМ КУРСЕ «МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА»

Т. В. Лескова

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

В статье рассматривается авторский курс музыкальной культуры Дальнего Востока, построенный на основе комплекса научно-исследовательских проблем, находящихся в разработке преподавателей Хабаровского института культуры. В связи с функционированием двух этнокультурных полюсов дальневосточной культуры, в материалах курса обозначены два тематических раздела, посвященных традиционному фольклору коренных жителей и переселенцев, а также культуре европейского типа. Взаимосвязь культур осуществляется в профессиональном музыкальном творчестве, которое включает сферу композиторского фольклоризма. В жанрах академической музыки дальневосточные композиторы продолжают сохранять и развивать черты регионального фольклора.

Ключевые слова: традиционный фольклор, коренные жители, переселенцы, музыкальная культура европейского типа, профессиональное музыкальное творчество, композиторский фольклоризм, Дальний Восток России.

MATERIALS OF THE STUDY OF COMPOSER FOLKLORE IN THE AUTHOR'S COURSE "MUSICAL CULTURE OF THE FAR EAST"

T. V. Leskova

Khabarovsk State University of Culture, Khabarovsk

The article examines the author's course of musical culture of the Far East, built on the basis of a complex of research problems, which are in the development of teachers of the Khabarovsk Institute of Culture. In connection with the functioning of the two ethnocultural poles of Far Eastern culture, the course materials indicate two thematic sections dedicated to the traditional folklore of indigenous people and settlers, as well as the culture of the European type. The relationship of cultures is carried out in professional musical creativity, which includes the sphere of composer folklore. In the genres of academic music, Far Eastern composers continue to preserve and develop the features of regional folklore.

Keywords: traditional folklore, indigenous people, immigrants, European-type music culture, professional music, composer folklore, Far East Russia.

Музыкальная культура Дальнего Востока России представляет собой сложную систему историко-культурных напластований, образующих гетерогенное, поликультурное, полиэтничное целое. С одной стороны, его основой выступает традиционная культура и

фольклор коренных этносов региона: чукчей, эскимосов, ительменов, эвенов и эвенков, нанайцев, удэ, ульчей, айнов, нивхов, ороков. С другой стороны, в связи с развитием со второй половины XIX века переселенческого процесса (а открытие дальневосточных земель началось еще в XVII веке), закрепилось значение восточнославянской ветви в культуре. Она расслаивается на фольклор переселенцев (русских, украинцев, белорусов) и музыкальную культуру европейского типа.

Соответственно этому, структура курса «Музыкальная культура Дальнего Востока» (для специальностей 53.03.02 – Музыкально-инструментальное искусство (профиль: Баян, аккордеон и струнные щипковые инструменты), 53.03.04 – Искусство народного пения, 53.03.05 – Дирижирование) отражает эти историко-культурные феномены и их взаимосвязи. Учебный материал группируется вокруг двух этнокультурных «полюсов»: *фольклора* коренного и пришлого населения Дальнего Востока и *культуры европейского типа*, являющихся репрезентантами устной и письменной традиций в музыкальном искусстве. Последовательное освещение каждого из названных полюсов, внимание к региональному контексту их формирования и функционирования стали стержневой идеей курса. Существенной является и разработка положений по созданию целостной картины регионального композиторского творчества.

Согласно комплексному составу содержания курса, в нем определяются два основных тематических раздела, включающих ряд смежных по содержанию тем.

Первый раздел «Музыкальная культура аборигенов Дальнего Востока России», согласно Рабочей программе дисциплины (составители Т. В. Лескова и С. В. Мезенцева) [8], включает сведения по истории заселения, освоения и исследования дальневосточного края. Часть тем посвящена этнографии коренных народов Дальнего Востока: мифологии, системе обычаев, обрядов, промысловых и семейно-бытовых праздников [9]. Этнография переселенцев связана с восточнославянской традицией основных мест заселения, не требуя специального освещения. Эти вопросы в науке разрабатывались с конца XIX века Миддендорфом, Шренком, Штернбергом, Арсеньевым, современными учеными Варламовым, Смоляк, Подмаскиным и др., коллективом Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН. Данные научные концепции адаптированы к учебному процессу вуза в пособии С. Мезенцевой [7].

Последующие темы содержат характеристику традиционного фольклора. Так, в фольклоре аборигенов Дальнего Востока изучаются две группы вокальных и инструментальных жанров: приуроченные и неприуроченные (что представлено в трудах Н. Соломоновой [10], Ю. Шейкина [12], С. Мезенцевой [6] и др.). Среди актуальных вопросов курса – интенсивность хозяйственных и культурных контактов народов юга российского Дальнего Востока, приведшая к взаимовлиянию фольклорных музыкальных традиций, к некоторым синтезирующим явлениям в них, например, преобладанию нанаизированных форм пения, что выявлено Т. Булгаковой [1].

Формирование восточнославянского фольклорного фонда на Дальнем Востоке, согласно исследованиям Л. Фетисовой, И. Семеновой, обусловлено доминированием мужского населения. На фоне процессов консервации репертуара старшим поколением, бытования у молодежи нового городского репертуара проходили процессы интеграции, адаптации, свертывания активной части восточнославянского календарного, отчасти семейно-бытового обрядового цикла. Большая роль казачества вызвала распространенность исторических, лирических, военно-строевых, революционных, партизанских песен [11].

Второй раздел «Функционирование музыкальной культуры европейского типа на Дальнем Востоке России в конце XIX – начале XXI века. Региональное композиторское творчество» посвящен комплексному изучению региональных процессов в культуре европейского типа от конца XIX века до наших дней [5]. Внимание уделено музыкально-театральной, общественной, концертной жизни, просветительской, фольклористической деятельности, критике и образованию, функционированию региональной композиторской организации, тенденциям в творчестве, которые рассмотрены согласно предложенной периодизации.

Первый, дореволюционный этап определяется как период накопления предпосылок и первоначального становления европеизированной музыкальной культуры. К 1917 году были заложены основы в сфере любительского исполнительства местных музыкально-драматических, хоровых кружков, обществ, собраний, военных оркестров, детских и церковных хоров и т. п. Развивались сферы образования (на данном этапе частного), просветительства, печати, деятельность музыкантов-гастролеров.

На *втором* этапе (1917–1950-е годы) формировалась современная музыкальная инфраструктура с ее основными культурными институтами: театрами, радиокомитетами и их коллективами, филармониями, системой образования (на данном этапе без высшего звена). Неоднородность развития отмечена в существовании нескольких фаз: переходной (1917–1922), фазы «советского культурного строительства» (1920–1930-е), военного и послевоенного времени (1940–1950-е годы). Исключая годы войны, общей тенденцией было усиление стабильности в функционировании инфраструктуры региона.

Важным явлением 1930-х годов стала начавшаяся деятельность композиторов – выпускников центральных консерваторий и училищ (по исполнительским специальностям) – Николая Менцера, Дмитрия Пекарского, Семена Томбака, Владимира Румянцева, приехавших в качестве руководителей музыкально-театральных, воинских, хоровых, оркестровых коллективов. Названные и вновь прибывшие в годы войны композиторы (В. Левашов и М. Магиденко) создали массу песен. На протяжении следующих двух десятилетий Дальнему Востоку посвятили свое творчество композиторы Филипп Садовой, Петр Мирский, Виктор Белиц, Алексей Яковлев, Геннадий Угрюмов и др. Определяющей стороной стала их опора в творчестве на местную профессиональную исполнительскую среду и художественную самодеятельность. Работа в жанрах песни дополнилась романсами, хоровой, симфонической, театральной музыкой. Творчество постепенно, еще не меняя в 1940-е годы своего периферийного положения, в конце 1950-х стало самостоятельной, динамично развивающейся областью. К этому же времени вызрела модель музыкальной инфраструктуры, типичная и для следующих десятилетий.

На *третьем* этапе 1960-х – середины 1980-х годов обозначенные процессы продолжились. Но новой стала консолидирующая роль открытого в 1960 году регионального музыкально-творческого союза – Дальневосточной композиторской организации. Юрий Владимиров, ее председатель в 1960–1978 годах, один из ведущих композиторов Одессы, приехавший на Дальний Восток в 1958 году, сумел направить разрозненный и разнообразный композиторский потенциал региона в русло планомерной профессиональной деятельности: творческой, пленарной, концертно-просветительской, фольклористической.

Наряду с песней серьезное развитие получили симфоническая и кантатно-ораториальная сферы. Жанры оперетты и балета, камерная и народно-инструментальная музыка дополняли картину творчества. Стилизовое развитие 1960-х – середины 1970-х годов отлича-

лось своего рода «умеренностью» музыкальных средств, о чем еще будет идти речь. Яркое исключение представляют современные в своих стилевых основах крупные инструментальные циклы Ю. Владимирова, а также творчество Бориса Напреева, Игоря Бродского (Богданова).

С середины 1970-х годов, наряду с развитием умеренной стилистической сферы, Юрием Рабиновичем, Владимиром Пороцким, Евгением Казановским, Эдуардом Казачковым (председателем композиторской организации) и другими началось активное освоение стилевых средств современности. Выход на иные рубежи позволил творчеству региона к середине 1980-х годов занять достойное место в музыкально-культурном пространстве Дальнего Востока, а также России.

Четвертый этап (с середины 1980-х годов по настоящее время) определен сменой российской культурной парадигмы, децентрализацией культурного пространства страны. Сокращение прежних форм художественной самостоятельности компенсировалось ростом профессионального музыкального исполнительства, деятельностью Дальневосточного, Тихоокеанского симфонических оркестров, камерных ансамблей старинной и современной музыки, хоров, оркестров русских народных инструментов, существующих в крупных культурных центрах – Владивостоке, Хабаровске, Петропавловске-Камчатском, Южно-Сахалинске, Магадане. Уровень этих коллективов активно формировался и посредством их обращения к региональному творчеству: хоровым произведениям и двум операм Александра Новикова, симфониям и музыке для оркестра народных инструментов Сергея Москаева, региональному наследию – музыке В. Румянцева, Н. Менцера, Ю. Владимирова, Б. Напреева и др.

Усиление личной инициативы композиторов в организации музыкально-культурного процесса региона отчасти восполняло пробел в работе композиторских пленумов. Так, с 1996 по 2010 годы было проведено десять фестивалей «Дальневосточные ассамблеи», сопровождавшихся конференциями, выпуском научных сборников по вопросам региональной музыкальной культуры и композиторского творчества (председатели композиторской организации – Наталья Соломонова в 1990-х годах, Лариса Михайленко с 2000-х годов). Помимо произведений композиторов старшего поколения, в программах «Ассамблей» в Хабаровске, Владивостоке прозвучали произведения А. Новикова, С. Москаева, а также Александра Гончаренко, Сергея Сафонова, Анжелики Вольф, Петра Ленских.

В развитии профессионального ядра композиторов знаменательным стало, во-первых, его формирование в недрах местной музыкально-культурной среды: до поступления в центральные вузы композиторы 1980-х – 2000-х годов А. Новиков, С. Москаев, А. Вольф окончили Хабаровский колледж искусств. Во-вторых, начали складываться линии преемственности: Ю. Владимиров и Э. Казачков – А. Новиков, С. Москаев – А. Вольф. Однако в целом региональное музыкальное творчество, несмотря на проявление подобных факторов, имеет ярко выраженный центробежный характер.

В творчестве прослеживаются такие стилевые направления, как: 1) неофольклоризм; 2) внедрение современных приемов композиторского письма, авангарда; 3) постмодернистские тенденции, связанные с возвращением к «вечным» ценностям искусства через полистилику, неостили (необарокко, неоромантизм, явления новой сакральности), а также с развитием кроссовера, что характерно для творчества Дмитрия Голланда. В жанровой структуре первенствовали симфонические произведения, сфера музыки для русских народных инструментов, а хоровые жанры существенно изменились по тематике и стилю, тяго-

тея к внедрению современных средств. Все это позволило успешно функционировать композиторской организации в сложных современных условиях, полноценно репрезентуя музыкальную региональную культуру в российском масштабе. Творческое наследие стало тем фактом культурной истории региона, на основе которого возможно дальнейшее развитие.

Ряд тем курса посвящен обзору основных жанровых и стилевых направлений профессиональной музыки. Специфику ее развития знаменует обращение практически всех дальневосточных авторов к музыкальному фольклору региона, аборигенному и переселенческому, а с середины 1980-х годов – к русскому фольклору Европейского региона России. Корпус произведений, написанных на основе фольклорных прообразов, представил область композиторского фольклоризма, или «фольклорное направление» [4].

Начало его развитию было положено композиторами 1930-х годов. Фольклор стал основой симфонических увертюр «Юность» и «Горячее сердце» Менцера, оперетты «Кисань» Пекарского, «Нанайской сюиты» Румянцева, песен Томбака, их хоровых, вокально-инструментальных обработок и сюит. Предпочтения композиторов в сфере фольклора сразу обозначились как смешанные при преимущественном внимании Н. Менцера к коренным прообразам, а В. Румянцева – к переселенческим. Это положило начало формированию двух этностилевых типов фольклоризма – условно, менцеровского и румянцевского. «Умеренный» авторский стилевой контекст произведений был ориентирован в основном на народно-жанровую стилистику русской музыкальной классики XIX века. Идентичными этому стилю в дальневосточном творчестве были принципы гармонизации мелодии, законы натуральной ладовости (модальности) в гармонии, вариационные приемы обработки-аранжировки. Эти принципы переинтонирования фольклора актуальны в творчестве по сей день.

Лишь в 1970–80-е годы обозначился параллельный умеренному новаторский подход в стиле неофольклоризма. «Дальневосточный концерт» для фортепиано с оркестром Ю. Владимирова ознаменовал новый для региона ракурс воплощения восточнославянского и аборигенного фольклора через призму полистилистики. Усложнение методов переинтонирования фольклора было характерно и для Н. Менцера в симфонической картине «Встреча солнца» [2] и для А. Гончаренко в композициях «Нанайские игры», «Хомус», «Когда поют бубны». Первый из композиторов сумел развить аборигенный фольклорный материал, согласно принципам неофольклоризма Бартока и Стравинского, второй – совместить фольклор с принципами эстрадно-джазового мышления.

С середины 1980-х годов в «фольклорном направлении» обозначились дальнейшие усложнения в русле полистилистики, свойственные, например, для Двух хоров («Эворон» и «Незнакомые женщины»), кантаты на народные слова А. Новикова, для Фортепианного концерта № 1 и «Лубочного концерта» С. Москаева. Усиление авангардных проявлений характеризует «Российский диптих», Симфонию № 1 С. Москаева, а в комплексе с полистилистикой, влиянием неотенденций – оперу «Верую», вокальный цикл «Черная калина», кантату «Игры солнца и росы», вокально-симфонический цикл «Три песнопения из Екклесиаста», отчасти Мессу А. Новикова и др. [3].

Таким образом, по мере освоения учебного материала, с одной стороны, показано влияние регионального контекста на формирование специфики дальневосточного композиторского фольклоризма в системе «регион – регион». К таким факторам, во-первых, относится культурное пространство с его этнической гетерогенностью традиций как источник

стилевого своеобразия произведений. Во-вторых, не менее важным контекстным фактором композиторского фольклоризма выступает весь музыкально-творческий процесс 1930–2000-х годов. Связь общего и части оказалась взаимобратимой, так как в композиторском фольклоризме концентрировались практически все особенности: тенденция усложнения приемов письма, обращение к современным композиционным техникам, проявление признаков постмодернизма. В этом плане, как отмечалось, можно говорить о синтезирующем, обобщающем характере фольклоризма по отношению к композиторскому творчеству региона.

С другой стороны, анализ композиторского фольклоризма в системе «центр – периферия» высвечивает специфику этого явления. В узком смысле, на уровне текста авторского произведения, источником специфики выступает взаимодействие европейских норм профессиональной композиторской практики и индивидуального этнического облика дальневосточного фольклора. В широком смысле, на уровне общестилевых процессов, специфика дальневосточного фольклоризма принимает динамический вид. На первых этапах развития «новой фольклорной волны» 1960-х годов проступают тенденции запаздывания в области инноваций и развития на более узкой, чем в центре, жанрово-стилевой основе. Это устанавливает отношения *субординации* центра и периферии. С середины 1980-х годов, по мере обретения дальневосточной музыкой инновационных стилевых приоритетов наблюдается большой баланс в центрально-периферических процессах, тяготеющих к *координации*.

Итак, значение проблематики композиторского фольклоризма состоит в том, что она замыкает на себе практически все содержание курса. Вопросы региональной музыкальной этнографии оказываются связанными с вопросами развития музыкальной культуры и композиторского творчества, принадлежащих сфере европейского академического искусства, а сами произведения из сферы фольклоризма возводят региональное в ранг общедоступного. Все это создает определенную образовательную базу дисциплины, обогащая содержательную сторону процесса обучения в вузе в целом. Учебные материалы способствуют дальнейшей активизации научных исследований культуры региона, получая более широкий радиус действия в учебной среде и резонанс в различных отраслях дальневосточной музыкальной науки.

Список литературы

1. Булгакова Т. Д. Фольклоризм в нанайском селе // Народная музыка СССР и современность. – Л., 1982. – С. 160–166.
2. Лескова Т. В. Композиторский фольклоризм на Дальнем Востоке России: Ч. 2. Очерки творчества. Кн. 1. Обработки и жанры симфонической музыки: монография. – Хабаровск: ХГИК, 2016. – 238 с., DVD.
3. Лескова Т. В. Композиторский фольклоризм на Дальнем Востоке России: Ч. 2. Очерки творчества. Кн. 2. Жанры хоровой, народно-инструментальной и камерной музыки: монография. – Хабаровск, ХГИК, 2017. – 250 с.
4. Лескова Т. В. Становление и развитие композиторского фольклоризма на Дальнем Востоке России: учеб. пособие. – Хабаровск: ХГИК, 2017. – 208 с.
5. Лескова Т. В. Творчество композиторов Дальнего Востока России: учеб. пособие. – Хабаровск: ХГИК, 2017. – 360 с.

6. Мезенцева С. В. Инструментальная музыка обрядовой культуры тунгусо-маньчжуров Дальнего Востока России (проблемы жанровой типологии): монография. – Хабаровск: ХГИК, 2019. – 192 с.
7. Мезенцева С. В. Музыкальная культура аборигенов Дальнего Востока. – Хабаровск: ХГИК, 2010. – 100 с.
8. Музыкальная культура Дальнего Востока: рабочая программа дисциплины. Хабаровск: ХГИК, 2019 / Информация по реализуемым образовательным программам [Электронный ресурс]. – URL: <http://hgiik.ru/sveden/education> (дата обращения: 08.04.2020).
9. Скоринов С. Н. Мифологическая культура тунгусо-маньчжуров и нивхов Нижнего Амура и Сахалина XIX–XX веков. – М.; Хабаровск: МГУКИ, ХГПУ, 2004. – 380 с.
10. Соломонова Н. А. Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX–XX веков. (Этномузыкологические очерки): дис. ... д-ра искусствоведения. – Хабаровск, 2000. – 353 с.
11. Фетисова Л. Е. Восточнославянский фольклор на юге Дальнего Востока России: Сложение и развитие традиций. – Владивосток: Дальнаука, 1994. – 219 с.
12. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири. Сравнительно-историческое исследование / под общ. ред. Е. С. Новик. – М.: Вост. лит., 2002. – 718 с.

List of references

1. Bulgakova T. D. Fol'klorizm v nanajskom sele // Narodnaya muzyka SSSR i sovremennost'. – L., 1982. – S. 160–166.
2. Leskova T. V. Kompozitorskij fol'klorizm na Dal'nem Vostoke Rossii: Ch. 2. Oчерki tvorчества. Kn. 1. Obrabotki i zhanry simfonicheskoy muzyki: monografiya. – Habarovsk: HGIK, 2016. – 238 s., DVD.
3. Leskova T. V. Kompozitorskij fol'klorizm na Dal'nem Vostoke Rossii: Ch. 2. Oчерki tvorчества. Kn. 2. Zhanry horovoj, narodno-instrumental'noj i kamernoj muzyki: monografiya. – Habarovsk, HGIK, 2017. – 250 s.
4. Leskova T. V. Stanovlenie i razvitie kompozitorskogo fol'klorizma na Dal'nem Vostoke Rossii: ucheb. posobie. – Habarovsk: HGIK, 2017. – 208 s.
5. Leskova T. V. Tvorchestvo kompozitorov Dal'nego Vostoka Rossii: ucheb. posobie. – Habarovsk: HGIK, 2017. – 360 s.
6. Mezenceva S. V. Instrumental'naya muzyka obryadovoj kul'tury tunguso-man'chzhurov Dal'nego Vostoka Rossii (problemy zhanrovoy tipologii): monografiya. – Habarovsk: HGIK, 2019. – 192 s.
7. Mezenceva S. V. Muzykal'naya kul'tura aborigenov Dal'nego Vostoka. – Habarovsk: HGIK, 2010. – 100 с.
8. Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka: rabochaya programma discipliny. Habarovsk: HGIK, 2019 / Informaciya po realizuemym obrazovatel'nym programmam [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://hgiik.ru/sveden/education> (data obrashcheniya: 08.04.2020).
9. Skorinov S. N. Mifologicheskaya kul'tura tunguso-man'chzhurov i nivhov Nizhnego Amura i Sahalina XIX–XX vekov. – M.; Habarovsk: MGUKI, HGPU, 2004. – 380 s.
10. Solomonova N. A. Muzykal'naya kul'tura narodov Dal'nego Vostoka Rossii XIX–XX vekov. (Etnomuzykologicheskie oчерki): dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. – Habarovsk, 2000. – 353 s.

11. Fetisova L. E. Vostochnoslavjanskij fol'klor na yuge Dal'nego Vostoka Rossii: Slozhenie i razvitie tradicij. – Vladivostok: Dal'nauka, 1994. – 219 s.
12. Shejkin Yu. I. Istoriya muzykal'noj kul'tury narodov Sibiri. Sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie / pod obshch. red. E. S. Novik. – M.: Vost. lit., 2002. – 718 s.

ПЛАСТИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Т. И. Мороз

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

Статья посвящена рассмотрению феномена пластической выразительности в профессиональной деятельности преподавателя музыкально-теоретических дисциплин. Пластика, сопровождая деятельность педагога-музыканта, выступает особым невербальным компонентом педагогического общения. Пластическая выразительность служит не только инструментом художественно-эстетического воздействия и эмоционального обогащения педагогического процесса. Пластическая выразительность способствует более глубокому пониманию учебного материала, усиливая дидактический потенциал используемых методов, приемов и способов работы.

Ключевые слова: музыкально-педагогическая деятельность, профессиональная культура, пластическая выразительность, педагогический артистизм.

PLASTIC EXPRESSIVENESS AS AN IMPORTANT COMPONENT OF THE PROFESSIONAL CULTURE OF A TEACHER OF MUSIC-THEORETICAL COURSES

T. I. Moroz

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article is devoted to the consideration of the phenomenon of plastic expressiveness in the professional activities of a teacher of musical and theoretical disciplines. Plastic, accompanying the activities of the teacher-musician, is a special non-verbal component of pedagogical communication. Plastic expressiveness serves not only as an instrument of artistic and aesthetic influence and emotional enrichment of the pedagogical process. Plastic expressiveness contributes to a deeper understanding of the learning material, enhancing the didactic potential of the methods, techniques and ways of working.

Keywords: musical and educational activity, professional culture, plastic expressiveness, pedagogical artistry.

Организация многогранного и сложного процесса обучения по музыкально-теоретическим дисциплинам на всех уровнях музыкального образования во многом зависит от личностных и профессиональных качеств педагога, уровня его общей культуры и специальной подготовки. Нередко деятельность преподавателя носит интуитивный характер,

с опорой на профессиональное чутье. Вместе с тем педагогу необходимо иметь определенные профессиональные знания, умения и навыки, педагогическую и организаторскую подготовку, а также особое сочетание психологических свойств и психофизических качеств.

В настоящее время в системе профессионального образования в области музыкального-прикладного искусства отмечается направленность на подготовку специалиста, обладающего комплексом знаний и умений в предметной области, педагогике, психологии. Однако музыкально-педагогическая деятельность как сложный многогранный процесс включает в себя и такие важные компоненты, как артистизм, сценичность и пластическая выразительность.

В наши дни понятие педагогического артистизма еще не обрело статуса «необходимого компонента компетенций» и нередко выступает в качестве оценки индивидуальной практической деятельности преподавателя [9, с. 111]. Тем не менее при изучении вопросов педагогического мастерства многие исследователи отмечают факт взаимопересечения педагогической профессии и актерской (Ю. П. Азаров, В. М. Букатов, В. А. Кан-Калик, Ю. Л. Львова, А. К. Подгорная, О. С. Булатова и др.). Педагогический артистизм, выступая особым качеством личности, рассматривается как важный компонент художественно-коммуникативных умений или фактор профессиональной коммуникативной компетентности. О. С. Булатова отмечает, что педагогическому артистизму невозможно обучить, но вместе с тем возможно сформировать и развить такие качества личности, которые напрямую с ним связаны [3, с. 7].

В музыкально-педагогической деятельности, как отмечают Г. А. Гарипова, Л. С. Майковская, Н. И. Плешкова, О. А. Апраксина, Л. А. Баренбойм, Т. С. Тюменева, артистизм будущего педагога рассматривается как значимая часть всего комплекса его профессиональных компетенций. Артистизм выступает особым интегративным качеством, пронизывая все составляющие процесса обучения и синтезируя все аспекты деятельности. Педагогу-музыканту необходимо обладать выразительностью в подаче материала, сценичностью, креативностью в поиске идей и нахождении способов их воплощения в ходе учебного занятия. Данные качества характеризуются предрасположенностью придавать каждому слову или действию художественный смысл, наполнять образно-эстетическим значением. Для этого необходима эмоциональная приподнятость, энергичность, обаяние, яркость и глубина чувств и переживаний.

Деятельность педагога-музыканта характеризуется сложным сплавом психических процессов. Среди них можно выделить: художественно-образное мышление, гибкость и активность восприятия, развитое воображение, фантазию, эмоциональную отзывчивость, способность к сопереживанию. Особую значимость в музыкально-педагогической деятельности приобретает психофизиологическая природа личности преподавателя, выступающая как «определенная система выразительных средств» [7]. Пластика, жест, богатая мимика как особые невербальные компоненты педагогического общения во многом оказываются более действенными средствами в организации занятия и облегчают данный процесс. От их наличия зависит характер учебной деятельности, атмосфера в классе.

Рассматривая артистизм не только как особое качество личности педагога, Г. А. Гарипова отмечает, что артистизм выступает как обобщенная способность, интегрирующая в своем содержании эмоционально-экспрессивные, художественно-интеллектуальные и художественно-операционные стороны коммуникативной деятельности. Согласно подходу автора, артистизм представляет совокупность целого комплекса взаимосвязанных струк-

турных компонентов: психофизического, эмоционально-эстетического и художественно-логического [7]. Составными элементами психофизического компонента выступают общие психические процессы, такие как внимание, воображение, память и другие, а также особые элементы – мимика, жест, пластика, голосоречевые особенности.

Мимика, дополняя речевое высказывание и расширяя педагогический спектр влияний, выполняет важную функцию в педагогическом общении, способствуя урегулированию данного процесса. Органичное слияние мимики с жестом и пластикой значительно усиливает эффект педагогического воздействия. Известно высказывание А. С. Макаренко, что хороший педагог должен владеть мимикой, пластикой, голосом, и без работы по освоению данных составляющих не сложится его педагогическое мастерство.

Наиболее ярким и выразительным средством выступает жест. Как отмечают исследователи, жест обладает большим потенциалом в коммуникативном акте. С его помощью возможна передача большого количества информации, которая в привычном вербальном выражении потребовала бы намного больше времени и когнитивных усилий. При этом жест, выступая особым «безмолвным действием», может не прерывать речевое высказывание, во многом дополняя и эмоционально обогащая его. Нередко жест используется в тех ситуациях, когда вербальное взаимодействие вообще невозможно [9, с. 114–116].

Жест также помогает снять скованность и напряженность в акте коммуникации, позволяет создать дополнительный визуальный ряд, тем самым обогащая речевое высказывание. С помощью жеста можно управлять слушательским вниманием, поддерживать ритм речи и побуждать слушателей к ответным реакциям.

Данные содержательные элементы, сопровождающие деятельность педагога-музыканта, служат дополнительным потенциалом, обеспечивая коммуникативный процесс. Влияние таких факторов, которые воспринимаются зрительно и связаны с выразительной мимикой, жестами, особым рисунком движений, а также оказывают эмоциональное воздействие на обучающихся, велико.

Пластическая выразительность педагога может быть отнесена к средствам невербальной коммуникации. Невербальная коммуникация, способствуя передаче информации, в условиях музыкально-педагогической деятельности обретает статус художественно-невербальной. Перечисленные выше средства, как правило, используются в качестве инструментов художественно-эстетического воздействия и эмоционального обогащения процесса педагогического акта, в котором выразительность выступает необходимым и важным фактором. Именно выразительность и составляет содержание педагогического артистизма, обретая в отношении музыкальной педагогики статус художественно-эстетической выразительности.

В деятельности преподавателя музыкально-теоретических дисциплин, таких как «Сольфеджио», «Ритмика», связанных с практическим овладением специальными знаниями, умениями и навыками, многие задачи, возникающие в учебном процессе, предполагают невербальные способы их решения. Использование на занятиях приемов невербального общения способствует более глубокому пониманию учебного материала, усиливает активность и внимание обучающихся. Думается, данные средства невербальной коммуникации позволяют усилить дидактический потенциал используемых методов, приемов и способов работы.

Так, для дисциплины «Сольфеджио», направленной на формирование и всестороннее развитие музыкального слуха, музыкального мышления, памяти посредством активиза-

ции самостоятельной интонационно-ритмической работы с опорой на слуховые представления, ощущения и переживания, невербальная коммуникация имеет первостепенное значение. Многие формы работы на учебном занятии сопряжены с активной деятельностью педагога, способствующей овладению навыками точного и выразительного интонирования, формированию умения совмещать различные пласты слуховой, аналитической и исполнительской работы у обучающихся. Так, при работе над интонационными упражнениями, которым нередко отводится лишь вспомогательная роль, осуществляется процесс изучения и практического овладения грамматикой музыкального языка. Пластическая выразительность педагога не только способствует формированию и совершенствованию навыка чистого, выразительного пения, а также имеет направленность на осознание и практическое освоение интонации как особого целостного образования.

Приведем высказывание Б. В. Асафьева о том, что интонация всегда сохраняет связь со словом, танцевальными движениями, с мимикой и пантомимикой человеческого тела. «Процесс интонирования, чтобы стать музыкой, <...> минуя слово <...>, но испытывая воздействие “немой интонации” пластики и движений человека (включая “язык” руки), ...становится “музыкальной речью”, “музыкальной интонацией”» [1, с. 212]. Соответственно, и способ овладения интонацией как важнейшим выразительным средством музыки на практике должен быть связан с пластическими движениями человека. Как отмечают педагоги, музыкальную интонацию можно понять и лучше прочувствовать при помощи соответствующих ей движений и жестов, то есть телесно.

Исследования по физиологии свидетельствуют, что человеку присуща естественная потребность тела в двигательной реакции на музыку. В силу специфики человеческого восприятия и мышления, процесс обучения в курсе музыкально-теоретических дисциплин должен опираться на знаковое воплощение как звуковысотных, так и ритмических отношений. Т. В. Бреус отмечает, что физиологические основы процесса интонирования осуществляются по системе образования комплексной связи слухового, зрительного и двигательного анализаторов с кинестетическими клетками коры головного мозга [2, с. 28]. В данном процессе важно устанавливать ассоциативные связи между реальным звучанием и пространственными координатами, непосредственно пространственными образами. Итак, через условные знаки и пространственные представления облегчается восприятие музыкально-языковых элементов. «Зрительные образы в известной мере способствуют постижению динамики мелодического движения: через нотную запись к его восприятию подключаются зрительные ассоциации и эмоциональный опыт, связанный с оценкой движения в пространстве. Иначе говоря, происходит специфическое подкрепление смысловой стороны интонирования» [4].

Осознанный в качестве методического приема процесс перевода звуковысотных и ритмических отношений в двигательные реакции нашел свое воплощение в релятивной системе сольмизации с применением ручных знаков на начальном этапе обучения. Ручные знаки активно использовались Дж. Кервеном, П. Вейсом, Х. Кальюстеном, З. Кодаем, В. Брайниным. На сегодняшний день система относительной сольмизации не является широко развитой и не используется в специализированном музыкальном образовании, тем не менее данная методика является уникальной, эффективной и представляет интерес в работе с детьми.

Ручные знаки обеспечивают наглядность в передаче звуковысотного движения мелодий, при этом позволяя сохранить точность в передаче ритма. Поскольку знакомство

обучающихся с ручными знаками осуществляется подражательным путем, важна пластическая выразительность показа педагога. Точность жеста, яркость, наглядность выступают важным средством в выработке зрительно-двигательных представлений о соотношениях ступеней лада, визуально и кинестетически усиливают ощущение высоких и низких звуков, интервальных отношений. Возникающие ассоциации между звучанием и зрительными пространственными представлениями закладывают основы для формирования слуховых представлений, позволяя в дальнейшем слышать и предслышать различные музыкальные соотношения.

Педагоги-музыканты отмечают, что применение на учебных занятиях релятивной системы способствует освоению навыков восприятия музыкальной речи, накоплению слухового опыта, развитию ассоциативно-образного мышления, овладению практическими умениями и навыками коллективной исполнительской деятельности, приобретению базовых знаний, формированию умения оценивать и эмоционально переживать мелодические явления [5].

Процесс соединения образующегося зрительного образа с мышечно-моторным чувством у обучающихся сопряжен с формированием яркого художественного впечатления. Работа педагога в этом процессе велика, поскольку важно подать информацию таким образом, чтобы активизировать процесс целостного схватывания объекта при восприятии, которое сопряжено с эмоциональной реакцией и двигательным переживанием. Именно пластическая выразительность педагога побуждает, направляет процесс интонирования, способствуя фактору включения различных анализаторов – слухового, зрительного, двигательного, обонятельного, тактильного – в сложный процесс формирования музыкально-слуховых представлений.

В своей профессиональной деятельности педагоги могут осознанно и неосознанно использовать приемы активной жестикуляции, пластических движений рук, передающих степень напряжения, объем, фактуру, красочность звучания, интенсивность протекания процессов, совпадающих с динамической напряженностью музыкального развития. Учащиеся при этом получают четкие слуховые, двигательные и зрительные ощущения, обнаруживающие связь с пространственными формами.

При освоении ритмической основы музыки на учебных занятиях опираются на сенсорно-моторный метод, утвердившийся в системе ритмического воспитания Э. Жак-Далькроза. Швейцарский педагог утверждал и действительно воплощал в своей системе принцип необходимости участия всего тела в интерпретации элементов музыкальной выразительности. Исходным выступало положение, подтвержденное физиологами начала XX века, о том, что всякая музыкальная выразительность имеет физическое обоснование. Далькроз писал: «Ритм, как и динамика, полностью зависит от движения, и его ближайший прототип – наша мускульная система. Все нюансы времени – *allegro*, *andante*, *accelerando*, *ritenuto* – все нюансы энергии – *forte*, *crescendo*, *diminuendo* – могут быть восприняты нашим телом, и острота нашего музыкального чувства будет зависеть от остроты наших телесных ощущений» (цит. по: [10]).

Таким образом, с помощью пластики возможно передать как характер музыки в целом, так и ее отдельные выразительные средства, проследить и воплотить развитие музыкального образа. Этот факт способствовал формированию способа «пластического интонирования», применяемого на музыкальных занятиях с обучающимися. Пластическое интонирование позволяет «проживать» музыку, когда любой жест, движение становятся

формой эмоционального выражения ее содержания, выговаривая смысл музыкального высказывания.

В настоящее время педагогикой искусства пластическому интонированию отводится значительное место, особенно в работе с детьми с недостаточно развитым звуковысотным слухом и со слабой координацией между слухом и голосом. Н. А. Власенко отмечает, что «пластическое интонирование» помогает активизации восприятия, развивает мышление, память, позволяет подключить непроизвольное внимание. Это способствует действенному освоению сложных музыкальных понятий [6, с. 4].

Пластическая выразительность преподавателя музыкально-теоретических дисциплин, включающая богатую мимику, разнообразный рисунок жестов и движений рук, головы, корпуса, во многом способствует выполнению конкретных учебных задач. Она оказывается не только фиксацией определенных средств музыкальной выразительности (передачи пульсации музыки, особых ритмических фигур, динамических оттенков, штрихов, звуковысотной линии, фразировки, смены темпа и т. п.). Пластическая выразительность педагога всегда имеет направленность на передачу целостного музыкального образа, выявляемого путем двигательного переживания, слитого воедино с процессом интонирования. Известно высказывание В. В. Медушевского, который отмечал, что рука может стать особым инструментом «умного анализа музыки» [8, с. 33].

Пластическая выразительность преподавателя музыкально-теоретических дисциплин способствует решению профессиональных задач и может рассматриваться как важная составляющая профессиональной культуры. Она пронизывает все ее структурно-функциональные компоненты (аксиологический, технологический и личностно-творческий), подчиняется индивидуальным психофизиологическим характеристикам преподавателя и синтезирует в себе все аспекты деятельности педагога-музыканта.

В качестве объективных предпосылок для развития пластической выразительности возможно включение в процесс подготовки будущих педагогов курса «Основы дирижирования», направленного на приобретение навыков мануальной техники жестов, освоение своего психофизического аппарата и обретение пластической свободы. Следует включать в учебные дисциплины «Музыкальная психология» и «Музыкальная педагогика» рассмотрение вопросов, раскрывающих специфику пластической выразительности. В курсе «Методика преподавания музыкально-теоретических дисциплин», а также в процессе педагогической практики необходимо направлять внимание обучающихся на поиск оптимальных приемов, способов и форм пластического выражения. Подобный подход к подготовке будущего специалиста поможет осуществить направленность процесса обучения на раскрытие творческого потенциала, развитие индивидуальных качеств будущих преподавателей музыкально-теоретических дисциплин, сформировать интерес к будущей профессиональной деятельности.

Список литературы

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Бреус Т. В. Развитие музыкального слуха у детей младшего школьного возраста с помощью релятивной системы // Педагогика сегодня: проблемы и решения: мат-лы V Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, июль 2019 года). – СПб.: Свое издательство, 2019. – С. 34–36.

3. Булатова О. С. Педагогический артистизм: учеб. пособие для студ. высш. пед. заведений. – М.: Академия, 2001. – 240 с.
4. Бычков Ю. Н. Основы формирования мелодического ладового слуха [Электронный ресурс]: Лекция / РАМ им. Гнесиных. – М., 1993. – URL: <http://yuri317.narod.ru/ofmls/index.html>. – Загл. с экрана.
5. Вейс П. Абсолютная и относительная сольмизация // Вопросы методики воспитания слуха. – М.: Музыка, 1967. – С. 67–134.
6. Власенко Н. А. Пластическое интонирование на уроке // Музыка в школе. – 2014. – № 3. – С. 4–10.
7. Гарипова Г. А. Формирование артистизма личности будущего учителя музыки: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Казан. гос. пед. ун-т. – Казань, 2002. – 22 с.
8. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: исследование. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
9. Педагогическая акмеология [Электронный ресурс]: коллективная монография / под ред. О. Б. Акимовой; ФГАОУ ВПО «Рос. гос. проф.-пед. ун-т». – Екатеринбург, 2012. – 251 с. – URL: https://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/1261/1/akimova_001.pdf. – Загл. с экрана.
10. Романова Е. К. Система Ж.-Далькроза и поликультура [Электронный ресурс]. – URL: <http://rhythmic-marr.ru/articles/sistema-zh-dalkroza-i-polikultura/>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak process. – L.: Muzyka, 1971. – 376 s.
2. Breus T. V. Razvitie muzykal'nogo sluha u detej mladshego shkol'nogo vozrasta s pomoshch'yu relyativnoj sistemy // Pedagogika segodnya: problemy i resheniya: materialy V Mezhdunar. nauch. konf. (g. Sankt-Peterburg, iyul' 2019 goda). – SPb.: Svoe izdatel'stvo, 2019. – S. 34–36.
3. Bulatova O. S. Pedagogicheskij artistizm: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ped. zavedenij. – Moskva: Akademiya, 2001. – 240 s.
4. Bychkov Yu. N. Osnovy formirovaniya melodicheskogo ladovogo sluha [Elektronnyj resurs]: Lekciya / RAM im. Gnesinyh. – M., 1993. – URL: <http://yuri317.narod.ru/ofmls/index.html>. – Zagl. s ekrana.
5. Vejs P. Absolyutnaya i otnositel'naya sol'mizaciya // Voprosy metodiki vospitaniya sluha. – M.: Muzyka, 1967. – S. 67–134.
6. Vlasenko N. A. Plasticheskoe intonirovanie na uroke // Muzyka v shkole. – 2014. – № 3. – S. 4–10.
7. Garipova G. A. Formirovanie artistizma lichnosti budushchego uchitelya muzyki: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.01 / Kazan. gos. ped. un-t. – Kazan', 2002. – 22 s.
8. Medushevskij V. V. Intonacionnaya forma muzyki: issledovanie. – M.: Kompozitor, 1993. – 262 s.
9. Pedagogicheskaya akmeologiya [Elektronnyj resurs]: kollektivnaya monografiya / pod red. O. B. Akimovoj; FGAOU VPO «Ros. gos. prof.-ped. un-t». – Ekaterinburg, 2012. – 251 s. – URL: https://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/1261/1/akimova_001.pdf. – Zagl. s ekrana.
10. Romanova E. K. Sistema Zh.-Dal'kroza i polikul'tura [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://rhythmic-marr.ru/articles/sistema-zh-dalkroza-i-polikultura/> – Zagl. s ekrana.

ИННОВАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ

В. С. Захарченко

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

В статье анализируются инновационные процессы вузовского музыкального образования, направленные на интерактивную деятельность педагога и обучающихся. Автор определяет сущность понятия «интерактивность» и, основываясь на собственном педагогическом опыте в Хабаровском государственном институте культуры, рассматривает основные формы работы, направленные на формирование активного, научного, творческого мышления обучающихся; создание обстановки сотрудничества всех участников образовательного процесса.

Ключевые слова: интерактивность, инновации, синквейн, мозговой штурм, эссе, квест-игра, мышление, качество образования.

INNOVATIVE PROCESSES IN EDUCATION IN HIGHER MUSIC EDUCATIONAL INSTITUTIONS

V. S. Zakharchenko

*Khabarovsk State University of Culture,
Khabarovsk*

The article analyzes the innovative processes of university music education aimed at the interactive activity of the teacher and students. The author defines the essence of the concept of «interactivity» and, based on his own pedagogical experience at the Khabarovsk State Institute of Culture, considers the main forms of work aimed at forming active, scientific, creative thinking of students; creating an environment of cooperation of all participants in the educational process.

Keywords: interactivity, innovation, syncwine, brainstorming, essay, quest game, thinking, quality of education.

Студент, обучающийся в современном музыкальном вузе, отличается, как правило, высокой познавательной активностью, стремлением максимально использовать собственный интеллектуальный и творческий потенциал в процессе профессионального становления. Многие студенты, работая уже в период учёбы в различных концертных и музыкально-педагогических учреждениях, ощущают необходимость приобретения знаний, умений и навыков, позволяющих постигнуть искусство исполнительского, научно-исследовательского, педагогического труда. Поэтому перед педагогом вуза стоит сложная и интересная задача: организовать учебно-воспитательный процесс так, чтобы будущий специалист почувствовал уверенность в «получении востребованной, перспективной, интересной и высокооплачиваемой работы по профилю своего направления подготовки/специальности» [3, с. 10]. Т. Л. Редько, анализируя вопросы: «Кто учит? Как учит? Кого учит?», – пишет о необходимости качества высшего образования, включающего «сотрудничество научно-

педагогического, административно-управленческого, учебно-вспомогательного персонала с обучающимися» [3, с. 9].

В настоящей статье мы анализируем инновационные процессы в вузовском музыкальном образовании, необходимым условием которых является интерактивная деятельность преподавателя и студентов. Интерактивность (*inter* – между, *active* – действие) представляет собой педагогический подход, при котором целью обучения является развитие самостоятельности суждений и действий будущего специалиста. А. В. Торопова отмечает следующие особенности интерактивного обучения: «способность к сотрудничеству в познавательной, научной и творческой деятельности, часто проявляющаяся как социальная креативность и коммуникабельность» [4, с. 107]. Интерактивные формы работы ориентированы на равноправие, партнёрство всех участников образовательного процесса: обучающегося – педагога; обучающихся – педагога; обучающегося – обучающихся; обучающихся – обучающихся.

В современной педагогике можно выделить множество форм интерактивной деятельности. Мы проанализируем следующие:

1. Синквейн.
2. Мозговой штурм (брейнсторминг).
3. Эссе.
4. Квест-игра.

Синквейн – от французского – стихотворение без рифмы, состоящее из 5 строк, написанное по определённым правилам:

1-я строка – одно слово (тема, понятие); 2-я строка – описание темы в двух словах, чаще выраженное прилагательными; 3-я строка – описание действия из трех слов; 4-я строка – фраза из четырех слов, выражающая отношение автора к рассматриваемой теме; 5-я строка – одно слово как синоним первого, обобщение. Используя метод синквейна, мы позволяем некоторые отступления от строгих правил, так как научная музыкальная терминология не всегда укладывается в рамки минимального числа слов. Мы представляем два примера решения синквейна на понятие «сонористика», выполненные студентами ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры» (ХГИК) в курсе истории зарубежной музыки.

1. *Сонористика*
 - а. Звонкий, звучный
 - б. Включение немusикальных звуков
 - в. Контрасты инструментовки, фактуры, тембров
 - г. *Тембровзвучность*
2. *Сонористика*
 - а. Фонический, красочный
 - б. Эмелические, кмелические, кластерные (элементы)
 - в. Значительное расширение тембровой системы
 - г. *Техника композиции*

Мозговой штурм (брейнсторминг) представляет собой форму коллективной работы, нацеленную на оперативный поиск идей и решений проблемы. Мозговой штурм является одним из методов развития критического мышления, направлен на активизацию умственной деятельности обучающихся. Руководящая роль педагога может проявляться в предло-

жении определённой темы для обсуждения. Роль педагога может выполнять и обучающийся. Мозговой штурм включает 3 этапа:

1. Создание банка идей: важно раскрепощение обучающихся, они не должны опасаться высказывать самые смелые, иногда нереальные предположения.
2. Анализ идей – в каждом высказывании необходимо найти положительные моменты. Допускается доброжелательная критика идеи, но не личности обучающегося.
3. Обработка результатов: выбираются самые интересные идеи и высказывания.

Метод мозгового штурма следует проводить после того, как соответствующий раздел учебной дисциплины изучен либо находится в стадии первоначального ознакомления. Важным условием реализации указанной формы работы является отсутствие у обучающихся каких-либо конспектов либо научных источников по теме. Студенты, основываясь на собственных знаниях, активизируют их, вспоминают, высказывают свои предположения. Мы представляем пример мозгового штурма, используемого автором статьи на практическом занятии по истории зарубежной музыки. Педагог предлагает тему «Духовные и светские тенденции творчества И. С. Баха». На первом этапе обучающиеся вспоминают, как церковь была связана с жизнью композитора, какие высказывания он помещал на титульном листе своих сочинений (либо записывал их в дневник), какие произведения создавал и т. д. В числе «невероятных» идей были высказаны следующие: «И. С. Бах – представитель венской классической школы»; «Одним из ведущих светских жанров композитора была симфония» и др. Все высказывания педагог фиксирует; на первом этапе мозгового штурма ничего не анализирует. На втором этапе происходит анализ высказываний обучающихся. Педагог задаёт уточняющие вопросы, корректирует идеи. «Невероятные» идеи необходимо показать так, чтобы в них было обнаружено рациональное зерно, – такую работу могут сделать и сами обучающиеся. Например, «И. С. Бах, не являясь представителем венской классической школы, тем не менее оказал значительное влияние на формирование художественного мышления как венских классиков, так и других композиторов последующих эпох»; «Симфония в классическом понимании слова стала достоянием сначала Мангеймской школы, а затем венских классиков. Однако многие предпосылки сонатно-симфонического цикла сложились у композиторов эпохи барокко, в том числе у И. С. Баха» – те или иные корректировки идей должны быть аргументированы обращением непосредственно к инструментальным, вокальным, хоровым жанрам И. С. Баха.

На третьем этапе важно отметить наиболее ценные идеи. Педагог поощряет активных, творческих обучающихся, ободряет тех, кто пока не смог раскрыть свой потенциал. Мозговой штурм может явиться одной из форм текущего контроля знаний студентов.

Эссе (от фр. «попытка, проба, очерк») – представляет собой литературный жанр, прозаическое сочинение небольшого объёма, свободной композиции, в котором отражаются не только знания автора, но и умение высказать собственное отношение к теме. Как отмечает Л. Г. Кайда, «эссе – жанр спонтанный, неожиданный, а значит, оригинальный, для умеющих думать и обладающих эрудицией» [1, с. 97]. Метод эссе может быть использован на практических и семинарских занятиях. Важным условием проведения эссе является связь собственных идей автора с тем учебным материалом, который он получил в лекциях либо в самостоятельной работе. Так же, как и при проведении мозгового штурма, нежелательно использование конспектов либо научных (учебных) источников. К преподавателю предъявляются определённые требования: лекционный материал, данный студентам, должен содержать оригинальные идеи автора. Темы эссе должны включать проблемные вопросы, активизировать мышление обучающихся. Ниже мы предлагаем некоторые варианты

тем по различным дисциплинам музыкально-исторического, музыкально-теоретического и музыкально-педагогического циклов.

История зарубежной музыки:

Тема духовного возрождения в «Реквиеме» В. А. Моцарта.

Э. Т. А. Гофман – писатель и композитор.

Традиции фаустианства в зарубежной литературе и музыке.

Трагедия и комедия шекспировской поэзии в позднем творчестве Дж. Верди, др.

История отечественной музыки:

«Итальянцы в России»: роль Ф. Арайя, Дж. Сарти, Д. Чимароза в формировании русского музыкального театра.

Гоголевская тема в русской музыке XIX века (XX века).

Роль М. Врубеля и Н. Забелы-Врубель в сценической судьбе опер Н. А. Римского-Корсакова.

«Всенощное бдение» как образец духовной музыки русских композиторов (на примере П. И. Чайковского или С. В. Рахманинова), др.

Отечественная музыкальная культура рубежа XX–XXI веков:

Полистилистика как творческий принцип А. Шнитке.

Философия жизни и смерти в кантате С. Губайдулиной «Ночь в Мемфисе».

«И появилось королевство, но оно было замуровано белизной» (о фортепианной пьесе Э. Денисова «Знаки на белом»), др.

Музыкальная форма:

Влияние искусства барокко на старосонатную и раннеклассическую сонатную форму.

Жанровые и композиционные разновидности канта в русской музыке XVII–XVIII веков, др.

Современные музыкально-педагогические технологии:

Система Д. Кабалевского (К. Орфа, З. Кодая, Ш. Судзуки) в современном музыкальном образовании.

Роль артпедагогики в начальном музыкальном воспитании детей дошкольного и младшего школьного возраста.

Эвритмия как метод начального музыкального развития ребёнка.

Синергетические аспекты в современной музыкальной педагогике, др.

Квест-игра (от англ. quest «искать, находить») – форма коллективной работы, направленная на поиск решения проблемы, предполагающая отношения сотрудничества между участниками. Л. М. Цыренжапова анализирует особенности использования квест-игры в экономическом вузе [5], однако мы считаем приемлемым организацию такой формы интерактивной деятельности в любом учреждении, в том числе в вузах культуры. Возможно любое число этапов проведения квест-игры. Автор настоящей статьи предлагает оптимальное число – 3. Как в онлайн-обучении, так и в контактной работе со студентами квест-игра должна быть мобильной, творческой, не вызывающей утомления участников – весь процесс должен занять 45–50 минут.

Первый этап – постановка проблемы; представление предварительных сведений (ключевых слов).

Второй – активизация участников: поиск афоризмов, «крылатых фраз», научных высказываний.

Третий – практический, в процессе которого обучающиеся делятся своим опытом.

Пример квест-игры по дисциплине «Теория музыкального образования»:

Первый этап – тема «Формирование художественного мышления школьников в процессе музыкальных занятий». Ключевые слова: *восприятие, художественное мышление, музыкальное мышление, ладовый слух, метроритмический слух, интонация, творчество, фантазия.*

Второй этап – обучающиеся приводят высказывания ведущих отечественных и зарубежных педагогов, учёных.

Третий этап – студенты представляют некоторые аспекты собственной деятельности, направленные на развитие музыкального мышления детей и подростков в процессе проведения занятий по производственно-педагогической практике либо в учреждениях общего/дополнительного образования. Возможен анализ различных ситуаций, возникающих в процессе музыкального обучения школьников, обмен мнениями, совместный поиск решения проблемы.

Метод квест-игры, как правило, вызывает живой интерес у обучающихся, так как ориентирован на их будущую либо настоящую профессиональную деятельность.

Важным условием организации интерактивных методов обучения как инновационных тенденций в вузовской музыкальной педагогике является связь учебно-воспитательного процесса с информационно-коммуникационными технологиями. В условиях дистанционной работы со студентами происходит «развитие личности обучаемого; реализация социального заказа, обусловленного потребностями современного общества; интенсификация образовательного потенциала в высшей школе» [2, с. 128].

Инновационные процессы в вузовской музыкальной педагогике, предполагающие интерактивность всех участников обучения, ориентированы на формирование специалиста высокого класса, обладающего критическим, научным, творческим мышлением, предельно ясно понимающего цель обучения и нацеленного на освоение общегуманитарных и профессиональных компетенций, востребованных в его профессиональной деятельности.

Список литературы

1. Кайда Л. Г. Эссе. Стилистический портрет. – М.: Наука, Флинта, 2008. – 184 с.
2. Мандель Б. Р. Современные и традиционные технологии педагогического мастерства. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2019. – 260 с.
3. Редько Т. Л. Система качества образования в вузе культуры // Опыт, проблемы и пути совершенствования качества подготовки специалистов в сфере культуры и искусства: мат-лы XIX Всерос. науч.-метод. конф. – Улан-Удэ: ВСИК, 2020. – С. 5–15.
4. Торопова А. В. Музыкальная психология и психология музыкального образования: учеб. пособие. – М.: Юрайт, 2016. – 246 с.
5. Цыренжапова Л. М. Квест-игра как один из методов проведения итогового контроля в вузе // Опыт, проблемы и пути совершенствования качества подготовки специалистов в сфере культуры и искусства: мат-лы XIX Всерос. науч.-метод. конф. – Улан-Удэ: ВСИК, 2020. – С. 204–211.

List of references

1. Kajda L. G. Esse. Stilisticheskij portret. – M.: Nauka, Flinta, 2008. – 184 s.
2. Mandel' B. R. Sovremennye i tradicionnyye tekhnologii pedagogicheskogo masterstva. – M.; Berlin: Direkt-Media, 2019. – 260 s.

3. Red'ko T. L. Sistema kachestva obrazovaniya v vuze kul'tury // Opyt, problemy i puti sovershenstvovaniya kachestva podgotovki specialistov v sfere kul'tury i iskusstva: mat-ly XIX Vseros. nauch.-metod. konf. – Ulan-Ude: VSIK, 2020. – S. 5–15.
4. Toropova A. V. Muzykal'naya psihologiya i psihologiya muzykal'nogo obrazovaniya: ucheb. posobie. – M.: Yurajt, 2016. – 246 s.
5. Cyrenzhapova L. M. Kvest-igra kak odin iz metodov provedeniya itogovogo kontrolya v vuze // Opyt, problemy i puti sovershenstvovaniya kachestva podgotovki specialistov v sfere kul'tury i iskusstva: mat-ly XIX Vseros. nauch.-metod. konf. – Ulan-Ude: VSIK, 2020. – S. 204–211.

**СЕТЕВОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В ПРОЦЕССЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТА
СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА:
ОПЫТ ФАКУЛЬТЕТА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КЕМГИК**

А. О. Гольская

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

В статье рассматриваются различные подходы к определению понятия «сетевое взаимодействие». Анализируется опыт сетевого взаимодействия факультета музыкального искусства Кемеровского государственного института культуры.

Ключевые слова: современное профессиональное образование, специалист сферы культуры и искусства, сетевое взаимодействие в музыкальном образовании.

**NETWORK INTERACTION IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL
TRAINING OF A SPECIALIST IN THE FIELD OF CULTURE AND ART:
EXPERIENCE OF THE FACULTY OF MUSICAL ARTS
OF KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE**

A. O. Golskaya

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article discusses various approaches to the definition of the concept of «network interaction». The experience of network interaction of the Faculty of Musical Art of the Kemerovo State University of Culture is analyzed.

Keywords: modern professional education, specialist in the sphere of culture and art, networking in Musical education.

Подготовка высококвалифицированного специалиста всегда относилась к разряду важных задач высших учебных заведений, а в свете ужесточения требований к уровню знаний выпускников со стороны работодателей в последние десятилетия эта задача поставлена в разряд краеугольных. В наши дни все явственнее ощущается дисбаланс между полученными теоретическими знаниями выпускника и реалиями практической профессиональной деятельности, которая должна основываться на освоенных в процессе обучения профессиональных компетенциях. Данный факт актуализирует значимость поиска наиболее ре-

зультативных и эффективных путей совершенствования системы профессионального образования, предполагающей тесную взаимосвязь теории с практикой.

В ходе реформаций системы профессионального образования появилась потребность сделать ее более гибкой к новым запросам работодателей и профессиональным интересам студентов, соответствующим современным задачам меняющейся экономики и развивающегося рынка [6]. В данном случае большое значение для формирования у обучающихся ключевых компетенций имеет использование различных инновационных педагогических технологий, которые бы способствовали развитию у будущего специалиста необходимых профессиональных качеств для реализации в современном мире [4]. Следовательно, современное общество нуждается в универсальных специалистах, владеющих и системой научного знания, и профессиональными компетенциями. Для подготовки выпускника, отвечающего данному требованию, значимым является возможность привлечения вузом партнеров-работодателей из профессиональной среды реализуемого направления (профиля), помогающих настроить векторы обучения будущего специалиста. Поэтому экспертным сообществом наиболее благоприятным способом решения вопроса становится сетевое взаимодействие.

Согласно Федеральному закону «Об образовании в Российской Федерации» от 2012 года, под сетевым взаимодействием следует понимать «совместную деятельность образовательных учреждений (организаций), в результате которой формируются группы обучающихся для освоения профессиональных программ определенного уровня и направленности с использованием ресурсов нескольких образовательных учреждений, научных и других организаций, обладающих ресурсами, необходимыми для осуществления иных видов учебной деятельности, предусмотренных соответствующей образовательной программой» [7].

Вопрос о сетевом взаимодействии организаций различного уровня начал возникать еще в 70–80-е годы XX века. Это подтверждает ряд научных трудов, оставленных учеными разных направлений деятельности: «Сетевое планирование в школе» Ю. П. Болтышева (1980), «Сетевые методы планирования и организации учебного плана» А. А. Овчинникова, В. С. Кучинского, Г. Ф. Петрова (1972), «Использование сетевых графиков при планировании учебной деятельности» А. А. Чепцова (1971). Анализ данных источников позволяет сформулировать основные характеристики, свойственные этому процессу. На первый план выходят такие характеристики, как пространство (описание горизонтальных и вертикальных связей в Сети); информация (содержание этих связей); время (логика развития сетевых отношений) и энергия (способы и формы жизнедеятельности в Сети) [2].

В современной отечественной педагогике термин «сетевое взаимодействие» используется в двух основных значениях: широком и узком понимании. В первом случае подразумевается система горизонтальных и вертикальных связей, которая обеспечивает доступность качественного образования, вариативность образования, открытость учреждений образования, повышение профессиональной компетентности педагогов и использование современных ИКТ-технологий [1]. В узком значении сетевое взаимодействие применяется для обозначения явлений, в которых участниками деятельности выступают образовательные организации, получающие возможность посредством сети Интернет совместно использовать свои образовательные электронные ресурсы. При подобном сетевом взаимодействии не только происходит распространение инновационных разработок, но и налаживается диалог между образовательными учреждениями, устанавливается органичный обмен имеющимся опытом и знаниями, необходимыми для успешного развития системы образо-

вания в целом. В данном понимании первичным элементом сетевого объединения выступает прецедент взаимодействия, сетевое событие (проект, семинар, встреча, обмен информацией и т. п.) [9].

Исходя из сказанного, сетевое взаимодействие может рассматриваться как целенаправленно выстроенная модель предметного сотрудничества различных учреждений и организаций. Под вертикальной формой сетевого взаимодействия подразумевают взаимодействие между организациями, реализующими образовательные программы различных уровней, как правило, взаимодействие по линии: школа – среднее профессиональное образовательное учреждение (СПОУ) – высшее учебное заведение (вуз). К горизонтальным формам сетевого взаимодействия специалисты относят сотрудничество между однотипными образовательными организациями, реализующими образовательные программы одного уровня [8].

Особенность подготовки к профессионально-творческой деятельности специалиста сферы культуры заключается в его профессиональном становлении, самореализации посредством вовлечения в общий культурный мир, пространство культурных ценностей, в котором он реализует себя как профессионал [3]. Отметим, что на факультете музыкального искусства Кемеровского государственного института культуры (далее КемГИК) существует положительный опыт сетевого взаимодействия и по горизонтали, и по вертикали.

При реализации образовательных программ профессиональной подготовки в рамках направления 53. 00. 00 «Музыкальное искусство» вертикальная форма сетевого взаимодействия является исторически сложившейся и традиционной для музыкального образования. Профессорско-преподавательский состав факультета сотрудничает с детскими школами искусств, музыкальными школами, средними профессиональными образовательными учреждениями. Кроме того, кадровый потенциал кафедр факультета музыкального искусства используется для создания и реализации программ профессиональной переподготовки и повышения квалификации работников музыкальной сферы, что говорит о их востребованности.

В последнее десятилетие более широко стали применяться и горизонтальные формы сетевого взаимодействия. Поскольку КемГИК является одним из ведущих трансграничных центров Западной Сибири в области образовательной, научно-творческой деятельности и межкультурных коммуникаций, он взаимодействует с 29 вузами-партнерами, расположенными на территориях СНГ, Европы и Азии, в пяти из которых реализуется участие профессорско-преподавательского состава и обучающихся факультета музыкального искусства.

Одним из показательных примеров долгого сотрудничества является заключенный в 2011 году договор о сетевом взаимодействии между КемГИК (ранее университетом культуры и искусств) и Чанчуньским педагогическим университетом (ЧПУ) Китайской Народной Республики (КНР). Согласно договору, образовательный процесс должен осуществляться в формате «2+2» по совместной образовательной программе в области музыкального искусства. Сначала китайские студенты обучаются в течение двух первых курсов на базе ЧПУ, а третий и четвертый курсы – на базе КемГИК. Первая попытка реализации совместной образовательной программы относится к 2013/2014 учебному году, когда был осуществлен первый набор студентов по подготовкам 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады», 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство», 53.03.03 «Вокальное искусство», 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство».

Позднее, в октябре 2019 года, началась реализация международной программы по академической мобильности студентов и преподавателей «Erasmus+», когда КемГИК за-

ключил Межвузовское соглашение с Университетом Моцартеум (Зальцбург, Австрия) и Академией искусств (Щецин, Польша). В данной программе обмена приняли участие И. В. Шорохова, декан факультета музыкального искусства КемГИК, профессор кафедры дирижирования и академического пения, художественный руководитель Хорового театра «Академия», и А. Поваго и В. Карпачев, студенты направления «Вокальное искусство». Алена Поваго обучалась в классе Марио Антонио Диаза Вараза, профессора Университета Моцартеум (г. Вена), художественного руководителя Международной вокальной студии SANTA и почетного профессора КемГИК, Инна Вячеславовна Шорохова и Вячеслав Карпачев участвовали в реализации программы на музыкальном факультете в Академии искусств в Щецине. Благодаря участию в подобных проектах КемГИК осуществляет содействие мобильности студентов, которая предоставляет дополнительную возможность расширить границы международного сотрудничества в области образования, науки и культуры.

Факультет музыкального искусства КемГИК успешно реализует и формы сетевого взаимодействия в направлении творческой деятельности: проведение художественно-творческих проектов (фестивалей и профессиональных конкурсов, мастер-классов). Например, одним из наиболее значимых проектов факультета является организация Международного конкурса-фестиваля «Сибириада», который проводится с целями сохранения и развития художественных традиций, присущих российской культуре, обеспечения возможности реализации культурного и духовного потенциала каждой личности, выявления талантливых исполнителей и самобытных творческих коллективов, поддержки и пропаганды вокального и инструментального исполнительства, а также продвижения в общественном сознании ценностей высокого профессионализма, нацеленности на конкурентоспособность в сфере преподавания музыкально-теоретических дисциплин в Российской Федерации и за рубежом.

Учредителями крупного мероприятия неизменно являются Министерство культуры Российской Федерации, Департамент культуры и национальной политики Кемеровской области (ныне Министерство культуры и национальной политики Кузбасса), Управление культуры, спорта и молодежной политики администрации г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры, Мысковский городской округ, Кемеровская государственная областная филармония имени Б. Т. Штоколова, Губернаторский культурный центр «Юные дарования Кузбасса», «Фонд содействия развитию культуры и искусства им. Дашинымы Намдакова», Кемеровский региональный общественный фонд имени Юрия Арбакова.

В ходе работы «Сибириады» традиционно проходят творческие мероприятия, мастер-классы и практикумы выдающихся профессионалов в области музыкального искусства, а также курсы повышения квалификации работников учреждений в сфере культуры и искусства.

Таким образом, в современных условиях существует необходимость модернизации и развития подходов к профессиональной подготовке специалистов в сфере культуры и искусства. И одной из моделей достижения данной цели является организация и реализация горизонтальных и вертикальных форм сетевого взаимодействия.

Список литературы

1. Андреева О. Ю. Роль сетевого взаимодействия в образовательных учреждениях [Электронный ресурс] // Наука и современность. – 2014. – № 30. – URL: <https://cyberleninka>.

- ru/article/n/rol-setevogo-vzaimodeystviya-v-obrazovatelnyh-uchrezhdeniyah. – Загл. с экрана.
2. Глубокова Е. Н., Кондракова И. Э. Сетевое взаимодействие в сфере образования как развивающийся процесс в теории и практике // Педагогика в современном мире: сб. статей Всерос. науч. конф. к 215-летию Герценовского университета и 90-летию кафедры педагогики РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб., 2011. – С. 123–129.
 3. Горбунова Е. Е. Модель процесса подготовки будущих специалистов сферы культуры к профессионально-творческой самореализации // Известия Волгоградского государственного педагогического университета: научный журнал. – Волгоград, 2010. – № 9. – С. 35–38.
 4. Круподерова К. Р. Роль сетевой проектной деятельности в организации единого информационно-творческого образовательного пространства студентов [Электронный ресурс] // Вестник Мининского университета. – Минск, 2013. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-setevoy-proektnoy-deyatelnosti-v-organizatsii-edinogo-informat-sionno-tvorcheskogo-obrazovatel'nogo-prostranstva-studentov>. – Загл. с экрана.
 5. Куликова С. А., Капитунова А. А. Формирование профессиональных компетенций как компонента профессионального самоопределения будущего учителя изобразительного искусства // Среднее профессиональное образование. – 2013. – № 12. – С. 23–25.
 6. Markova S. M., Sedhyh E. P., Tsyplakova S. A. Upcoming trends of educational systems development in present-day conditions // Life Science Journal. – Zhengzhou, 2014. – С. 489–493.
 7. Об образовании в Российской Федерации: Федеральный закон от 29 декабря 2012 года № 273-ФЗ [Электронный ресурс] // Консультант Плюс. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/. – Загл. с экрана.
 8. Овсиенко Л. В., Зимина И. В., Клинцева Н. Н. Сетевое взаимодействие в рамках социального партнерства, реализуемого научно-образовательным кластером // Высшее образование в России. – М., 2013. – № 12. – С. 55–59.
 9. Швецов М. Ю., Дугаров А. Л. Сетевое взаимодействие образовательных учреждений профессионального образования в регионе // Ученые записки Забайкальского государственного университета: Педагогика и психология. – Чита, 2012. – № 5. – С. 33–38.

List of references

1. Andreeva O. Yu. Rol' setevogo vzaimodeystviya v obrazovatel'nyh uchrezhdeniyah [Elektronnyj resurs] // Nauka i sovremennost'. – 2014. – № 30. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-setevogo-vzaimodeystviya-v-obrazovatelnyh-uchrezhdeniyah>. – Zagl. s ekrana.
2. Glubokova E. N., Kondrakova I. E. Setevoe vzaimodeystvie v sfere obrazovaniya kak razvivayushchijsya process v teorii i praktike // Pedagogika v sovremennom mire: sb. statej Vseros. nauch. konf. k 215-letiyu Gercenovskogo universiteta i 90-letiyu kafedry pedagogiki. RGPU im. A. I. Gercena. – SPb., 2011. – S. 123–129.
3. Gorbunova E. E. Model' processa podgotovki budushchih specialistov sfery kul'tury k professional'no-tvorcheskoj samorealizacii // Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta: nauchnyj zhurnal. – Volgograd, 2010. – № 9. – S. 35–38.
4. Krupoderova K. R. Rol' setevoy proektnoj deyatelnosti v organizacii edinogo informacionno-tvorcheskogo obrazovatel'nogo prostranstva studentov [Elektronnyj resurs] // Vestnik Mininskogo universiteta. – Minsk, 2013. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol->

setevoy-proektnoy-deyatelnosti-v-organizatsii-edinogo-informatsionno-tvorcheskogo-obrazovatel'nogo-prostranstva-studentov. – Zagl. s ekrana.

5. Kulikova S. A., Kapitunova A. A. Formirovanie professional'nyh kompetencij kak komponenta professional'nogo samoopredeleniya budushchego uchitelya izobrazitel'nogo iskusstva // Srednee professional'noe obrazovanie. – 2013. – № 12. – S. 23–25.
6. Markova S. M., Sedhyh E. P., Tsyplakova S. A. Upcoming trends of educational systems development in present-day conditions // Life Science Journal. – Zhengzhou, 2014. – S. 489–493.
7. Ob obrazovanii v Rossijskoj Federacii: Federal'nyj zakon ot 29 dekabrya 2012 goda № 273-FZ [Elektronnyj resurs] // Konsul'tant Plyus. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/. – Zagl. s ekrana.
8. Ovsienko L. V., Zimina I. V., Klincova N. N. Setevoe vzaimodejstvie v ramkah social'nogo partnerstva, realizuemogo nauchno-obrazovatel'nyim klasterom // Vysshee obrazovanie v Rossii. – M., 2013. – № 12. – S. 55–59.
9. Shvecov M. Yu., Dugarov A. L. Setevoe vzaimodejstvie obrazovatel'nyh uchrezhdenij professional'nogo obrazovaniya v regione // Uchenye zapiski Zabajkal'skogo gosudarstvennogo universiteta: Pedagogika i psihologiya. – Chita, 2012. – № 5. – S. 33–38.

ОБ АКТУАЛЬНОСТИ РАЗВИВАЮЩИХ, ВОСПИТАТЕЛЬНЫХ И КОРРЕКЦИОННЫХ РЕСУРСОВ НАЧАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

А. А. Бояринцева

*МБУ ДО «Детская школа искусств» г. Омутнинска Кировской области,
г. Омутнинск*

Статья посвящена обзору ресурсов детского музыкального образования. Автор характеризует новые образовательные реалии, делится опытом работы с детьми 4–12 лет. Особо отмечается важность благотворного влияния музыкального образования на формирование устной и письменной речи.

Ключевые слова: музыкальное образование детей, интонационность, звуковая среда, аммузыкальность, психологическое консультирование, эмпатия, нарушения речи, игра.

THE RELEVANCE OF DEVELOPMENTAL, EDUCATIONAL AND CORRECTIONAL RESOURCES OF PRIMARY MUSIC EDUCATION

A. A. Boyarintzeva

Children's Art school, Kirov region, Omutninsk

The article reviews the resources of children's music education. The author characterizes new educational reality, shares personal experience of working with 4–12 years old children. Moreover, the author notes the importance of the beneficial effect of music education on forming oral and written speech.

Keywords: musical education of children, intonation, sound environment, amusical, psychological consultation, empathy, speech disorders, game.

Опыт работы автора в сфере дополнительного образования показывает: с каждым годом растет количество детей, испытывающих сложности с вовлечением в образовательный процесс. В чем это выражается?

Прежде всего, в несоответствии актуальных возможностей ребенка ожиданиям преподавателя. Зачастую преподаватель, опираясь на общепринятые требования к знаниям и умениям учащегося определенного возраста, на собственную педагогическую практику прошлых лет, делает вывод о неготовности ребенка (детей) к работе по предлагаемой образовательной программе. К примеру, объем материала, который был освоен с группой, пришедшей двумя-тремя годами ранее, оказывается неприемлемым для вновь набранной группы. То, что являлось требованием к начальному (исходному) уровню, становится проблемой, требующей для разрешения активного участия преподавателя. При этом у каждой новой группы имеются положительные качества, отсутствовавшие у предыдущих групп.

Поскольку автор предлагаемой статьи в течение нескольких лет преподает вокал (детям в возрасте от 4), хоровое пение (детям 6–8 лет), ведет комплексные занятия по развитию музыкальных способностей (для детей 3–6 лет), осмысление заявленной темы основывается на опыте преподавания именно этих дисциплин. Стоит отметить, что с выявленными особенностями согласились и педагоги, работающие в других областях: в частности, логопеды-дефектологи, педагоги-психологи, преподаватели по направлению «Изобразительное искусство», учителя начальных классов.

Так, в 2020/2021 учебном году автор столкнулся с ростом количества детей в возрасте от 4 до 8 лет, либо не готовых к быстрой адаптации и работе в коллективе сверстников, либо заинтересованных в вовлечении в коллектив, но не готовых подчиниться определенным правилам. Почти во всех случаях затрудненная адаптация выражалась в демонстративных формах, которые нарушали ход занятия и отвлекали внимание других учащихся. Если в 2019/2020 году на группу из 15 человек приходился 1 ребенок с затрудненной адаптацией, то в этом учебном году – уже 3 ребенка. По результатам совместной с родителями и психологами работы был сделан вывод: основной причиной слабой адаптации стали нарушения эмоционально-волевой сферы, эмоционального интеллекта детей.

Закономерно, что проблемы в развитии эмоционально-волевой сферы ярко проявились именно на музыкальных занятиях. Кроме собственно пения, игры на детских музыкальных инструментах, слушания музыкальных произведений, на них активно используются элементы ритмики, логоритмики, адаптированной нейрогимнастики, сценического движения. Особая роль отводится театрализации песен, с детьми младшего возраста – инсценировке фольклорных потешек, прибауток. Все это создает атмосферу, похожую на игровую, досуговую. От детей не требуется идеальной, «школьной» дисциплины – с правильной посадкой за партой, абсолютной тишиной. Отчасти поэтому приход на «несерьезное» занятие провоцирует у некоторых детей проявление чрезмерной свободы, отказ от базовых дисциплинарных норм. Как правило, через 2–3 занятия поведение у большинства учеников корректируется. Дети начинают различать этапы урока: игровые, фантазийные, направленные на самовыражение, и информативные, требующие внимания к словам и действиям преподавателя.

Тот факт, что ребенку все же не удастся организовать свое поведение на занятиях ни самостоятельно, ни с помощью взрослого, иногда заставляет преподавателя отказаться от работы с «недисциплинированным» учеником. Корректность этого решения должна обсуждаться в каждом конкретном случае, однако анализ собственного опыта и опыта коллег позволяет сформулировать следующие рекомендации.

Во-первых, важно встретиться с родителями «сложного» ребенка до принятия решения об отказе – не для того, чтобы высказать претензии, а чтобы попытаться обсудить возникшие сложности. Иногда устранить причину «сложного» поведения очень просто: к примеру, достаточно пересадить ребенка на другое место (ближе, дальше, к другому соседу, рядом с собой). О некоторых моментах дискомфорта могут рассказать только родители. Нередко взрослые, приводя малыша на занятие, не сообщают заблаговременно о его проблемах со здоровьем. Ребенок своим поведением просто пытается сообщить педагогу, что он не видит, не слышит, не понимает его. Но не всегда даже опытному преподавателю удастся быстро «расшифровать» сигналы маленького ученика. Например, преподаватель, не знавший о том, что у шестилетней девочки ослаблен слух, воспринимал ее поведение как демонстрацию незаинтересованности. А ребенку необходимо было, чтобы педагог проговаривал все замечания громче, активно артикулируя (для считывания речи по губам).

Во-вторых, в доверительном разговоре с родителями можно также высказать просьбу обратиться к специалисту – не для того, чтобы «поставить клеймо» на ребенке (так полагают некоторые родители), а с целью помочь ему. Ведь часто поведенческие «странности» – отражение того, что малыш сам не может справиться с особенностями функционирования своего организма. Бессмысленно и неэтично требовать от слабовидящего человека вглядываться в детали. Так же нелепо требовать от ребенка с повышенной возбудимостью нервной системы сидеть спокойно.

Нередки случаи, когда за «неправильным», деструктивным поведением ученик прячет свои переживания по поводу неудач. Не каждый ребенок, если с какой-то задачей не получается справиться самостоятельно, может обратиться за помощью: ему может мешать стеснительность, боязнь получать резкий отказ педагога, неготовность признать свою «неуспешность». Автор неоднократно замечал, что не только мальчики-подростки, переживающие трудности мутации голоса, но и дети 5–7 лет с нарушенной координацией слуха и голоса («гудошники») могут демонстрировать презрительное, негативное отношение к хоровым занятиям. Иногда бывает достаточно 15-минутного индивидуального занятия с показом правильных вокальных приемов, чтобы ученик понял: у него есть и голос, и слух – нужно только старание и время.

Автор убежден, что каждому ребенку полезна вовлеченность в музыкальную деятельность. Она не только позволит развить собственно креативность, но и будет очень эффективным элементом коррекции поведения, формой развития интеллектуальных, коммуникативных способностей. Нужно при этом осознавать, что от педагога требуется постоянная работа по расширению психолого-педагогических представлений, по изучению опыта коллег (в том числе – в смежных областях). Источником новых знаний, конечно, является и собственное целенаправленное, заинтересованное наблюдение за детьми.

Так, неожиданным открытием стала та легкость, с которой у «непроблемных» детей формируется дружеское отношение к ребятам, имеющим трудности в адаптации. К примеру, на хоровом занятии в подготовительном классе «непроблемный» ученик В. похвалил товарища, который пока не поет со всеми, а просто двигается под музыку. «Ведь внутри себя он уже хорошо поет!» – сказал В.

Вообще, дети набора 2019/2020 и 2020/2021 годов отличаются активностью двигательных реакций, своеобразием двигательного поведения. На хоре юные певцы дружно повторяют все жесты дирижера, не стесняются выходить к хору и пытаются дирижировать. Ученики всех возрастов и групп очень любят пластические игры и сценки, разыгрываемые

под музыку. С большим интересом дети восприняли элементы нейрогимнастики и даже стали сами сочинять сказки с использованием сложного двигательного сценария.

Но самая удивительная черта детей этого поколения – тяга к игровым элементам в разных проявлениях. Они относятся к каждой новой игровой идее педагога с радостным удивлением, как к чему-то необычному. Складывается впечатление, что дети в свободное время не играют в такие игры, которые построены только на общении, фантазии, движении, слове, шутке. Эти незамысловатые игры сейчас почти полностью вытеснены играми на планшетах, смартфонах, не требующими живого контакта, творчества, импровизации. Поэтому, к примеру, даже школьники 11–12 лет с энтузиазмом поют народные игровые песенки, песенки-«дразнилки», которые раньше предлагались только дошкольникам. Невероятно увлекает детей и возможность в песенном, инструктивном материале, крохотных сценках говорить разными голосами, создавать голосовые портреты персонажей. То есть ученики на занятиях в игровой, творческой форме исследуют (или даже впервые замечают!) тембровость, интонационность как выразительные характеристики речи.

Это наблюдение заставляет обратить внимание на то, что у нынешних детей и подростков весьма сильны проявления амузыкальности, интонационного «равнодушия», речевого инфантилизма. И с каждым годом людей с подобными характеристиками будет все больше. В чем проявляются амузыкальность, интонационная индифферентность и речевой инфантилизм? Чем они обусловлены и чем опасны?

Амузыкальность (не путать с амузией – недугом, вызванным поражением височных отделов коры правого полушария мозга) проявляется: а) в неспособности воспринимать музыкальное произведение как значимую информацию – эмоциональную, интеллектуально-смысловую, художественно-эстетическую; б) в цинично-сниженной оценке высоких художественных образцов музыкального искусства; в) в категоричном отказе от музыкального образования.

Есть основание различать амузыкальность ложную и истинную. Ложная амузыкальность чаще проявляется у подростков: понимая классическую музыку, даже имея интерес к музыкальному образованию, ребята иногда намеренно демонстрируют мнимый нигилизм. В этом возрасте подросткам важнее «быть как все», чем реализовывать творческие интересы.

Основными причинами амузыкальности ребенка являются негативная звуковая среда, отсутствие слуховой дисциплины, транслирование старшими членами семьи низкого музыкального вкуса, подмена слушательского опыта (активного, осознанного) опытом потребительским.

Ребенок, который по дороге в школу и обратно слушает маловразумительный грохот, доносящийся из портативной колонки, – обычное явление на наших улицах. В автомобиле родителей, в «маршрутке» дети слышат музыкальные продукты низкого качества. Никого не смущают тексты «актуальных» композиций, попросту вредные для психики детей. (Стоит напомнить, что право ребенка на информацию, имеющую благоприятную нравственную направленность, закреплено российским законодательством.) Зачастую в «хитах» вербальный текст и вовсе заменен чередой квази-междометий и маргинальными репликами. То, что традиционный комплекс средств музыкальной выразительности во многих «топовых» композициях вытеснен однообразной ритмической «отбивкой», не может стимулировать развитие музыкально-эстетических представлений детей.

Опасным следствием подобного звукового окружения является формирование шумозависимости – потребности в динамически, частотно не сбалансированном массивном

ном звуковом воздействии. К сожалению, родители не считают это проблемой. Осознание факта, что с ребенком «что-то не так», приходит уже поздно: когда в школе начинают отмечать девиантное поведение, низкий уровень освоения программы, отсутствие познавательного интереса. И амузыкальность, и шумозависимость проявляются в затрудненности процесса распознавания речевой (и в целом слуховой) информации, ослаблении слухового внимания. Физиологами давно выявлен тот факт, что в коре головного мозга центры, отвечающие за развитие речи и музыкальную деятельность, расположены довольно близко. Проблемное функционирование «музыкально-специализированных» центров может спровоцировать и проблемы в работе речевых центров.

В официальных мониторингах успеваемости школьников с каждым годом фиксируется снижение баллов по русскому языку, чтению, литературе. И это говорит о взаимосвязи таких проблем, как амузыкальность, интонационная глухота (индифферентность) и речевой инфантилизм. Собственно, для выявления взаимосвязи достаточно прислушаться к речи детей на улице, в образовательных, развлекательных учреждениях. В ней скудность словаря соседствует с обилием бранных, нецензурных слов и выражений. Все это дополняется дефектами произношения, крикливостью, неоправданно быстрым темпом речи, интонационным однообразием. Вполне закономерно, что почти так же можно характеризовать сегодня и устную речь взрослых. Удивляет и наличие грубых повторяющихся грамматических ошибок в создаваемых ими письменных текстах (от сообщений в соцсетях до официальных документов). Но еще удивительнее, что большинство не видит в этом ничего особенного.

Чем может быть обусловлено столь резкое снижение речевой культуры?

Основной причиной автор считает именно неблагоприятную музыкально-звуковую среду. Ее характеризует низкое качество создаваемых в контексте массовой культуры текстов (синглов, хитов, композиций) и некорректная, зачастую угрожающая здоровью форма публичной трансляции – чрезмерно громкая, изобилующая низкими частотами. Очень опасно и то, что транслируются эти продукты навязчиво, повсеместно. Кроме того, сам факт публичной передачи заставляет детей думать, что данный продукт и есть образец музыкального искусства, музыкального вкуса.

На одной из встреч с родителями два года назад автор предложил сравнить сингл Александра Реввы «Зацепила меня» (на тот момент это был хит) и песню Евгения Крылатова на слова Юрия Энтина «Прекрасное далеко». Параметрами сравнения были поэтический текст, эмоциональная содержательность, выразительность мелодии, соответствие детскому возрасту. Родители сразу признали, что «Прекрасное далеко» – лучший образец. Комплексом средств музыкально-поэтической выразительности в ней создается уникальное (и всем понятное) интонационное содержание, интонационный смысл.

После этого примера аудитория уже легко восприняла информацию о том, что, развивая музыкальный вкус, музыкальный слух ребенка, взрослые помогают ему развить слуховое внимание, повышают его речевую, коммуникативную культуру. И дело не только в опосредованном благотворном влиянии живой музыки высокого художественного уровня, осознанного музицирования. На музыкальных занятиях огромное внимание уделяется артикуляционной работе, интерпретации структуры вербальных текстов, сравнению вербальной и музыкальной пунктуации, синтаксиса.

Музыка высокого художественного уровня обладает уникальными возможностями: она воспроизводит модели эмоций, сложных переживаний, воссоздает эмоционально окрашенный процесс мышления. Если ребенок научится это «считывать» в музыкальном произведении, он сможет развить в себе способность к эмпатии – мгновенному, безуслов-

ному сопереживанию, сочувствию, пониманию психологического состояния другого человека.

Таким образом, начальное музыкальное образование, имея статус дополнительного, может тем не менее сыграть решающую роль в формировании личности ребенка. Современная ситуация требует от педагогов глубокой научно-методической подготовки, методической мобильности (как умения быстро менять приемы, подходы в зависимости от состава группы или особенностей одного ученика), интереса к новейшим психолого-педагогическим идеям, открытости к диалогу с родителями и специалистами.

Психическое и нравственное здоровье, учебно-образовательные и социальные компетенции, эстетические представления детей – все это возможные зоны воздействия музыкального опыта. Сегодня родителям следует серьезнее задумываться о качестве данного опыта – негативном или позитивном. Педагог-музыкант, работая с ребенком хотя бы 1–2 часа в неделю, может дать многое: познакомить с музыкой высокой традиции, фольклорным наследием, прекрасными образцами детской эстрады, научить слушать и понимать музыкальное произведение, музицировать. Но работа окажется неэффективной, если не получит адекватной поддержки в кругу семьи. Забота о правильном музыкально-звуковом окружении – столь же важная функция родителя, как и забота о здоровье ребенка.

Список литературы

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки: пер. с нем. – 3-е изд. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2015. – 448 с.
2. Дети с нарушениями развития: хрестоматия для студ. и слушателей спецфакультетов / сост. В. М. Астапов. – М.: МПСИ; Воронеж: МОДЭК, 2011. – 384 с.

List of references

1. Adorno T. Izbrannoe: Sociologiya muzyki: per. s nem. – 3-e izd. – M.; SPb.: Centr gumanitarnykh iniciativ, Universitetskaya kniga, 2015. – 448 s.
2. Deti s narusheniyami razvitiya: hrestomatiya dlya stud. i slushatelej specfakul'tetov / sost. V. M. Astapov. – M.: MPSI; Voronezh: MODEK, 2011. – 384 s.

АНСАМБЛЬ СКРИПАЧЕЙ НА ЭТАПЕ СТАНОВЛЕНИЯ (ОСОБЕННОСТИ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ)

А. А. Кирпичникова

*МБУДО «Детская школа искусств города Шарыпово»,
г. Шарыпово, Красноярский край*

Статья посвящена начальному этапу работы с коллективом музыкантов – формированию и развитию навыков ансамблевой игры у учащихся младших классов ДМШ и ДШИ по классу скрипки. Автор статьи исследует основные проблемы работы с ансамблем юных скрипачей в период его становления, акцентируя внимание на деталях репетиционного процесса и подготовке к публичному выступлению.

Ключевые слова: ансамбль скрипачей, репетиционный процесс, репертуар, публичное выступление.

ENSEMBLE OF VIOLINISTS AT THE STAGE OF FORMATION (FEATURES OF REHEARSAL WORK)

A. A. Kirpichnikova

*Children's School of Arts of Sharypovo,
Sharypova, Krasnoyarsk Region*

The article is devoted to the initial stage of work with a team of musicians – the formation and development of ensemble playing skills among junior schoolchildren of children's music school and children's art school in the violin class. The author of the article examines the main problems of working with the ensemble of young violinists during its formation, focusing on the details of the rehearsal process and preparation for a public performance.

Keywords: violin ensemble, rehearsal process, repertoire, public performance.

В современной педагогике преподаватели находятся в постоянном поиске более эффективных способов раскрытия творческого потенциала ребенка в его занятиях музыкой. Время идет, каждый новый набор детей отличается от предыдущего. Постоянно приходится менять репертуар, так как, к сожалению, в класс приходят дети, обладающие менее яркими музыкальными данными или, порой, не выраженным музыкальным слухом, а также не имеющие музыкального слуха. Занятия музыкой не являются приоритетными и престижными для родителей, поэтому конкурс в музыкальную школу становится все меньше и меньше из года в год. Кроме того, родители знают, что любое занятие искусством требует много дополнительного времени. Большая загруженность детей в школе сказывается на занятиях музыкой. Приходится принимать в ДШИ и ДМШ всех желающих. От этого, соответственно, падает и качество обучения, так как необходимо учить детей без достаточных музыкальных данных.

Придя работать в школу искусств, педагог не сразу понимает, что методические рекомендации и указания не диктуют точного способа обучения, и как минимум, пару лет он будет экспериментировать и набираться опыта. Ведь многие методические рекомендации, которыми руководствуются методические кабинеты ДМШ и ДШИ, писались много лет назад – тогда и дети были другие, и росли они в другое время. Единственное, что работает во все времена – это индивидуальный подход к каждому ученику.

Начиная работу с маленькими детьми, учитель учится и растет вместе с ними. И как бы он ни запланировал свой урок, очень часто занятие идет не по плану. Сегодня у ребенка может быть плохое настроение, его обидели в школе, или, наоборот, случилось много хорошего, и он не может сосредоточиться половину урока. Немного набравшись опыта, педагог понимает, как вести себя в этих ситуациях.

Каждый преподаватель, придя работать в школу искусств, мечтает создать свой ансамбль или оркестр. Поэтому с первых уроков он старается приучать ученика к игре вдвоем. Сначала достаточно уделять этому 5–10 минут от урока по специальности. Можно даже проводить совместные короткие уроки с двумя или тремя учениками, начиная с небольших групп, знакомить со своими одноклассниками по музыке. «Значение ансамбля для ребёнка трудно переоценить. Ансамбль – это наполненное профессиональным содержанием регулярное общение со сверстниками», – комментирует С. О. Мильтонян [2].

Очень распространенный случай, когда на один инструмент приходят учиться братья и сестры. Например, поступил один очень интересный и способный мальчик. На мо-

мент поступления в школу искусств ему было 7 лет. Стеснительный мальчик на уроке не говорил ни одного слова, только иногда кивал. На уроках присутствовала мама – как она ни пыталась заставить его отвечать, он молчал и смотрел в потолок. И как же с ним заниматься дальше? Как не потерять ученика? Как-то раз на уроке произошел смешной случай, и он улыбнулся впервые! Как же это мило! Неужели вот оно, то самое решение? Но уже через секунду – снова серьезный взгляд в потолок. И как ни пыталась привлечь его внимание, все бесполезно.

В ближайшее время пришла учиться на скрипке сестра мальчика. Разница у них небольшая, 3 года, и они стали ходить вдвоем. Для удобства было принято решение поставить ей урок после брата. И как вариант, был проведен совместный урок, чтобы они вместе работали, вместе отвечали и вместе играли на скрипке. И результат оказался неожиданным: мальчик изменился, стал вовлекаться в урок. Они стали соревноваться друг с другом. Преподавателя он так и не замечал по-прежнему, но процесс общения был стимулирован: его сестра стала «переводчиком». Постепенно ребенок начал раскрываться, стал говорить и отвечать на вопросы. Однако все это происходило только на уроках с сестрой. Когда он приходил один, занятие становилось непродуктивным: ребенок оставался таким же хмурым. Данный пример из практики еще раз доказывает, что работа с детьми в коллективе педагогически весьма перспективна.

Создавая ансамбль скрипачей из первоклассников, можно не сомневаться, что в процессе совместного музицирования дети будут учиться лучше. Все дети разные, несмотря на то что они пришли учиться в одно время. Ведь способности у всех отличаются: у кого-то лучше ритм, слух или память, а у кого-то хуже. Очевидно одно: «ансамблевое музицирование развивает музыкальный слух и способствует полифоническому мышлению, учит слышать и понимать содержание музыки» [4].

Порой бывают ситуации, когда даже педагог не может полно и доходчиво объяснить свою мысль, но если один ребенок понял быстрее, то он растолкует своему товарищу. Кроме этого, на уроках ансамбля или оркестра большое значение имеет соревновательный характер занятия. Отдельные ученики пытаются сделать задание лучше и быстрее других. Всегда в коллективе есть дети, которые отлично знают партию. На них все и стараются равняться.

Начинать занятия лучше с несложных унисонных ансамблей уже с 1 класса. Об этом говорит Т. Е. Платонова в своем методическом пособии «Работа с ансамблем скрипачей» [3]. Ученикам нравится играть в ансамбле с педагогом, именно ансамблевая игра способствует повышению внимания, стимулированию концентрации и развитию умения слушать других. Гармоничное звучание разных партий есть основа ансамблевой игры. Критерии правильной коллективной игры известны: единый характер исполнения, сбалансированность звучания всех партий, единые штрихи во всех партиях. Большое значение в учебной практике имеет репертуар, который продумывается с учётом индивидуальных способностей и музыкально-технических возможностей учащихся. Детям должен нравиться процесс игры. Несомненно, эффективным методом обучения в ансамбле будет исполнение более легкого репертуара на более высоком профессиональном уровне, нежели разучивание сложных произведений, которое может надолго затянуться.

Для того чтобы у каждого ученика была возможность реализоваться в коллективе, необходимо подбирать и писать партии самостоятельно. Делать это нужно, чтобы прове-

рять, сможет ли ребенок играть в ансамбле. Даже если это будет игра пиццикато, играть в ансамблях с начинающими детьми всегда очень увлекательно.

Внося какие-то изменения в ансамбль, нужно наблюдать за реакцией учеников: нравятся или не нравятся им эти новшества. Нужно дать им возможность попробовать. Обычно дети любят, когда преподаватель идет в ногу со временем. Это касается и репертуара, и разных экспериментов при проведении занятия. Например, введение фонограммы вместо партии концертмейстера. Необычное совмещение классических инструментов и электронных звуков не оставит равнодушным даже самого неактивного участника коллектива. Огромный плюс в том, что репетировать дома с фонограммой намного интересней, чем когда ученику приходится представлять остальные партии. Соответственно, повышается эффективность домашних репетиций: фонограмма помогает не колебаться в темпе и ритме.

В каждом коллективе есть ученик, который показывает поднятие и опускание инструментов. И на концертах чаще всего это один и тот же участник ансамбля. Но почему бы не отрепетировать с кем-то другим и дать другому ребенку шанс проявить себя перед своими товарищами? Это будет полезно для воспитания чувства ответственности перед всем ансамблем. Конечно, не все хотят брать на себя такую ответственность, но перед этим нужно всегда узнать желание ребенка. По такому же принципу вход на сцену и выход могут вести разные участники. Обычно каждый хочет попробовать себя в такой важной роли на выступлении, особенно когда на эту роль много претендентов.

Переводить в разные партии учеников тоже полезно, так как они стремятся показать себя в коллективе с разных сторон. Благодаря таким маленьким корректировкам ребенок пробует себя на разных местах. Конечно, при этом, нужно учитывать возможности ребенка, чтобы не было неловких ситуаций. Например, ребенок переоценил свои возможности, не смог сыграть сложную партию, у него может не получаться. В итоге он почувствует себя неловко перед товарищами и, возможно, не будет проявлять инициативу в дальнейшем, после неудачи потеряет интерес к ансамблю.

В коллективе улучшается слух: несмотря на то что дети пока играют в унисон, все же они прислушиваются друг к другу. Если ученик ошибся, сыграл не ту ноту, то сразу начнет исправляться. Так же и в плане ритма: в следующий раз ученик посчитает и подумает, как сыграть правильно, чтобы не выбиваться из коллектива. Даже если ребенок перепутал смычки, он тут же остановится и подстроится к коллективу. На занятиях в ансамбле у детей лучше начинает работать внимание, они прислушиваются к своим партнерам и к аккомпанементу.

Очень важна роль переложений – ведь многие произведения были бы безвозвратно забыты, если бы композиторы и аранжировщики не восстанавливали память о них. Современное переложение может вдохнуть новую жизнь в скучно звучащее произведение. Преподаватель обладает правом вносить свою редакцию, если существующая чем-либо его не устраивает. При этом нужно понять целесообразность и точно определить все плюсы и минусы редакции. Разумеется, это кропотливая и долгая работа, в ней нет ненужных мелочей. Существенное значение имеет работа над штрихами в произведениях. Все, что не было отмечено в нотной редакции, должно проставляться в нотах и запоминаться на репетициях. Различные украшения, мелизмы должны исполняться разными инструментами одинаково. Для этого многие мелизмы следует подробно расшифровать, чтобы каждый участник ансамбля понимал скорость и протяженность той или иной группы украшений.

Как говорил Д. Ф. Ойстрах, «участие в ансамблях играет огромную положительную роль в формировании музыканта» (см. [1]). Каждый из участников коллектива должен не только быть превосходным солистом, но и уметь выдержать баланс совместного звучания. Синхронность игры достигается лишь в результате понимания учениками единого темпа, метра и ритма. Чистота интонирования, единообразие штрихов и динамики, баланс выразительности являются важнейшими аспектами репетиции. Единое общее мышление и понимание способствуют слаженной игре.

Синхронное начало произведения тоже очень важно (как и начало после длинных пауз или фермат). Кивнув головой вместе с поднятым инструментом, один из учеников показывает начало всему коллективу, так называемый ауфтакт. Получается это не сразу и требует длительных тренировок, практики. Очень помогает счет про себя заранее.

Работа с ритмом является одной из главных проблем в коллективном музицировании. Расхождения темпа могут возникать в зависимости от сложности нотного текста, а также от динамики. Где *f* – там есть тенденция к ускорению, или наоборот, где *p* – там ученики начинают замедлять. Аналогично происходит при смене характера музыки: оживленные места часто играют быстрее, когда звучат лирические, то темп затягивается. Часто при переходе от более крупных длительностей к мелким ученики начинают ускорять игру, а от мелких длительностей к более крупным – замедлять. Также изменения темпа возможны, когда дети недодерживают длинную ноту или паузу.

Часто трудности возникают при исполнении пунктирного ритма, потому что его сложно сыграть синхронно. При одинаковых ритмических фрагментах, которые звучат в разных партиях по очереди, трудно сохранить единое исполнение, тут требуется особое внимание. При разном ритмическом рисунке в целях устойчивости метроритма следует ориентироваться на партию с мелкими длительностями. Благодаря этому появляется возможность сыграть их ровнее. Кроме того, это поможет и другой партии сыграть ритмичнее. При одновременном вступлении разных партий также возможны отклонения в ритме. Поэтому очень важно, чтобы ученик, играющий во время пауз, исполнял мелодию ритмично и ровно, не теряя ее движения.

Большую роль играет и грамотное владение динамическими оттенками. Динамический диапазон у струнных инструментов довольно большой, поэтому профессионализм коллектива во многом определяется умением выразительно исполнять самые тихие и самые громкие динамические оттенки. Если ансамбль может добиться тончайшего звука на *pp*, то ему не составит труда сыграть мощное *ff*. Особое внимание на силу звука следует обращать уже на первых занятиях, добиваясь хорошей слышимости от каждой отдельно взятой партии.

Каждая партия занимает свое важное место в общей музыкальной картине, и ученики должны четко понимать отведенную им роль. В зависимости от значения каждой партии возникают и различные определенные действия. Первые скрипки – основная ведущая мелодия (рельеф). Вторые скрипки – фон (подчиненный), сопровождающий материал, иногда с подголосками. А третьи – как надежный фундамент с постоянными длительностями и хорошей поддержкой для остальных. Основная мелодия должна быть, конечно же, яркой, а второй голос – более сдержанным. Распространенным недостатком является вывод вторых партий на первый план там, где это не задумывалось, – чаще всего при игре на *f*. Следует помнить, что звучание всех партий ансамбля связано и требует баланса и гармонии звука. В процессе игры необходимо находить наиболее выразительное переплетение голо-

сов и по вертикали, и по горизонтали. В любом ансамбле существует два способа разделения ролей голосов: указание индивидуальных динамических оттенков для каждого голоса и единых оттенков для всех голосов.

В ансамблевой игре младших учеников следует уделять повышенное внимание единству фразировки. В начале познания основ ансамблевого музицирования ребенок может по-разному исполнять один и тот же мотив. Особенно часто это проявляется в окончании нот, фраз, лиг. Одними из самых важных критериев успешности ансамбля должны быть единство ритма и фразировки, динамический баланс в партиях. Это те основные моменты, без которых не состоится полноценный ансамбль.

Любое сочинение нужно разучивать последовательно: сначала проигрывание, затем детальная проработка и снова проигрывание. После ознакомления с произведением нужно его проиграть, желательно без остановок, чтобы не нарушать целостность мелодии. Трудные места поначалу можно пропустить и работу над ними начать после полного проигрывания. В ходе репетиции следует обратить внимание на следующие важные моменты:

- объяснение сути поставленной задачи и способа ее решения,
- практическое освоение данного эпизода,
- разбор ошибок и удачных моментов исполнения,
- рассмотрение задач для самостоятельных занятий.

Когда время, отведенное на пьесу, подходит к концу, нужно проиграть произведение целиком или раздел, над которым велась работа, обратить внимание детей на успехи и ошибки в исполнении, поставить задачи на будущее. Обычно интонационное сыгрывание является довольно длительным процессом, и полезным оно становится лишь тогда, когда способствует появлению и закреплению новых навыков.

Можно сформулировать несколько важных правил проведения репетиций с ансамблем скрипачей, состоящим из младших школьников:

1. Дисциплина – это основа занятий: когда все сосредоточены, не перебивают преподавателя и не мешают во время настройки инструментов, работа идет продуктивной.
2. Проводить ансамбль следует спокойно, без повышения голоса.
3. Необходимо настойчиво добиваться цели, но, вместе с тем, не требовать невозможного от учеников, учитывать их возраст и уровень способностей каждого.
4. Отдельное внимание на каждой репетиции необходимо уделять чистоте строя, одинаковой подаче звука и точному прекращению звука, выравниванию силы звучания в аккордах и унисонах, правильному дыханию.
5. Не стоит проигрывать долго отдельный эпизод с одним исполнителем или с группой – это расслабляет других и рассеивает внимание.
6. Прерывать игру нужно только в самых редких случаях, обязательно объясняя детям причину остановки. Постоянные остановки нарушают рабочую атмосферу репетиции, утомляют ребят и ослабляют внимание. Сложные места лучше проучивать не на репетиции, а на индивидуальном уроке.

Итог всего процесса подготовки – публичное выступление. Это и праздник для всех исполнителей, и проверка их творческой самостоятельности. Преподаватель должен подготовить коллектив не только исполнительски, но и психологически. Поэтому заранее нужно показать детям сцену и обязательно прорепетировать на ней. Перед выступлением не рекомендуется утомлять учеников долгой репетицией, потому что много сил и эмоций будет

уходить на само выступление. Учащимся понадобится сила воли, чтобы преодолеть сценическое волнение. Суета неприемлема, когда речь заходит о концертном выступлении.

Конечно, большое внимание нужно уделить внешнему виду коллектива, его поведению на сцене. Если необходимо начать играть одновременно, то один из участников должен показать начало еле заметным, но точным и быстрым движением головы. Также важно закончить вместе и одновременно снять последний звук, этот момент снятия тоже показывает один из учеников. Приветствуются и даже необходимы визуальные контакты между участниками ансамбля, тем самым дети во время игры «общаются», а их исполнение звучит как диалог. Техничен тот коллектив, который способен в звуке воплотить свои творческие намерения.

Удачное выступление играет исключительно огромную роль в исполнительском росте юных музыкантов. Учеников радует зрительская симпатия, они гордятся собой и становятся уверенными в своих силах, они стремятся больше учиться и развивать свое мастерство. На первом уроке после выступления следует дать ему оценку, проговорить основные моменты, а также предложить ученикам высказать свое мнение педагогу.

Современные преподаватели обращают внимание на проблему психологического раскрепощения детей в коллективе. Учителя все время ищут новые способы развития умения слушать других при игре. Важно, чтобы участники ансамбля чувствовали себя комфортно в коллективе, поэтому иногда необходимо отвлечься от музыки и поиграть в игры для объединения ансамбля. Уделять этому нужно 5–10 минут от урока. Это помогает ребятам выглянуть, наконец, из-за своих нот и свободно пообщаться при помощи взглядов или жестов. Также перед игрой общение можно укрепить при помощи нетрудных упражнений на дыхание и зрительные контакты. Дыхание является основой ансамблевого исполнительства, переоценить его ценность сложно. Одновременный выдох и вдох позволяет достичь целостности звучания, синхронно вступать и замирать, стать, в конце концов, единым музыкальным организмом. Это помогает регулировать смену характера и эмоциональной составляющей произведения, достигать всеобщей целостной выразительности.

Одним из способов эмоционально раскрепостить учащихся является игра в ансамбле, когда все участники образуют круг, глядя друг на друга. Они взаимодействуют друг с другом невербально, общаясь при помощи жестов, дыхания, передавая друг другу звуки и мотивы. Это не только помогает достичь общности коллектива, но и положительно воспринимается публикой на выступлениях. Ведь всегда приятно смотреть на музыкантов, которые не просто играют музыкальный текст, но и проявляют «живость» в игре, общаются и взаимодействуют друг с другом.

Таким образом, в коллективе проходит огромная работа. Существует очень много тонкостей, которые нужно учесть и успеть сделать на репетиции. Успех развития профессионализма детского учебного коллектива зависит от каждого участника ансамбля, от того, насколько он ответственно и сосредоточено будет работать. От преподавателя требуется правильно поставить и понятно сформулировать задачи, донося их до каждого ребенка, не допускать серьезных ошибок в репетиционной деятельности. При этом начальный этап формирования и становления ансамбля скрипачей очень важен. От правильной его организации во многом зависит дальнейшее совершенствование исполнительского мастерства учащихся в процессе обучения по классу скрипки в ДМШ и ДШИ.

Ансамблевая игра, несомненно, связана с постоянной поддержкой живого общения между участниками, которое является важным качеством ансамблевого исполнительства.

Каждый ученик должен пройти через коллективное музицирование. Ведь благодаря этим урокам ребенок получит полноценное образование. Именно на занятиях ансамбля он нарабатывает тот бесценный опыт, который не приобретет на индивидуальных уроках в классе специального инструмента, и это доказывает эффективность коллективного музицирования. Игра в ансамбле прививает много полезных качеств, которые юному музыканту понадобятся в дальнейшей профессиональной жизни. Не важно, будет ли он солистом или участником оркестра, или захочет стать преподавателем и продолжит воспитывать новые таланты и, возможно, создаст свою методику обучения работы в ансамбле.

Отсюда следует, что дети, которые играют в коллективе, несомненно, лучше развивают слух и чувство ритма. Ученики быстрее и правильнее находят пути исправления ошибок по специальности. «Боязни сцены» у участников ансамбля нет, или она почти отсутствует, так как постоянные выступления на концертах – это приятное мероприятие, где ученик получает положительные эмоции. Такие дети более дисциплинированы, так как жизнь в коллективе не стоит на месте и все время держит в тонусе.

Конечно, коллективное исполнительство не будет стоять на месте, и в дальнейшем будет меняться программа, подходы и методы обучения для воспитания лучших качеств у ученика. Ансамбль будет востребован всегда как педагогами, так и учащимися, ибо только вместе можно быстрее и лучше научиться новому и интересному делу.

Список литературы

1. Гришина Ю. Работа с ансамблем скрипачей [Электронный ресурс] / МБУДО «Жостовская СДШИ», 2016. – URL: <http://жостовскаясдши.рф/media/2019/10/09/1263174033/grishina2016.pdf>. – Загл. с экрана.
2. Мильтоныя С. Педагогика гармоничного развития скрипача. – Тверь, 1996. – 248 с.
3. Платонова Т. Работа с ансамблем скрипачей [Электронный ресурс]. – URL: <https://infourok.ru/metodicheskoe-posobie-na-temu-rabota-s-ansamblem-skripachey-565862.html>. – Загл. с экрана.
4. Потапова Т. Ансамблевое исполнительство как одна из важных форм развития музыкального образования в классе скрипки: методическое пособие по работе с ансамблем [Электронный ресурс]. – URL: <https://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2018/09/21/ansamblevoe-ispolnitelstvo-kak-odna-iz-vazhnyh-form-razvitiya>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Grishina Yu. Rabota s ansamblem skripachej [Elektronnyj resurs] / MBUDO «Zhostovskaya SDShI», 2016. – URL : <http://zhostovskayasdshi.rf/media/2019/10/09/1263174033/grishina2016.pdf>. – Zagl. s ekrana.
2. Mil'tonyan S. Pedagogika garmonichnogo razvitiya skripacha. – Tver', 1996. – 248 s.
3. Platonova T. Rabota s ansamblem skripachej [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://infourok.ru/metodicheskoe-posobie-na-temu-rabota-s-ansamblem-skripachey565862.html>. – Zagl. s ekrana.
4. Potapova T. Ansamblevoe ispolnitel'stvo, kak odna iz vazhnyh form razvitiya muzykal'nogo obrazovaniya v klasse skripki: metodicheskoe posobie po rabote s ansamblem [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2018/09/21/ansamblevoe-ispolnitelstvo-kak-odna-iz-vazhnyh-form-razvitiya>. – Zagl. s ekrana.

ВЛИЯНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА ФОРМИРОВАНИЕ ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА

О. И. Иванова

*Духовный учебно-музыкальный центр «Давир»,
г. Норильск*

Автор статьи доказывает важность музыкального образования в формировании личности ребенка. Приводятся примеры из педагогического опыта преподавателей эстрадно-джазового отделения духовного учебно-музыкального центра «Давир» г. Норильска, направленные на раскрытие творческого потенциала и развитие личностных особенностей учащихся.

Ключевые слова: внутреннее содержание, учитель, музыкальное образование, развитие личности, джаз, ритмичность, многоканальное мышление, самодисциплина, свобода.

INFLUENCE OF MUSICAL EDUCATION ON FORMING PERSONALITY OF A CHILD

O. I. Ivanova

Spiritual educational and music center "Davir", Norilsk

The author proves the importance of music education for forming personality of a child. Moreover, the author describes the examples of teachers' pedagogical experience at spiritual educational and music center "Davir", Norilsk, aimed at discovering creative potential and developing the personal characteristics of students.

Keywords: inner content, teacher, music education, personal development, jazz, rhythmicity, multichannel thinking, self-discipline, freedom.

Тенденции последнего времени говорят о том, что человечество всё меньше заботится о своем духовном содержании, а больше концентрирует внимание на внешней форме «обложки». Дети – это тоже человечество, но не будущее, а настоящее. Поэтому любого мыслящего учителя должно заботить внутреннее содержание ребёнка. Великий музыкальный педагог Э. Жак-Далькроз говорил своим ученикам: «В тот день, когда каждый из вас поймет, какое место он занимает в истории человечества, в этот день он поймет всю необходимость и ценность воспитания» (цит. по [6]).

Известно, что музыкальное образование теряет своё значение в глазах родителей, и определенная доля ответственности за это лежит на педагогах-музыкантах. Необходимо завлечь детей в мир музыки и заинтересовать их, осознать ее влияние на умы подрастающего поколения. Например, известный музыкальный психолог Д. К. Кирнарская в своей статье «10 причин отдать ребенка в музыкальную школу» в доступной форме рассказывает родителям о воздействии музыки на ум ребенка, его душу, о ее влиянии на его будущую профессиональную деятельность [2]. И здесь стоит согласиться с мыслью Дины Константиновны, что основной задачей учителя музыкальной школы является не обучение ребенка правильно и технично играть на музыкальном инструменте, а возвращение в ученике любви к музыке, раскрытие его скрытой музыкальности. Профессиональным музыкантом ста-

нет не каждый выпускник школы, но каждый из них может стать преданным поклонником музыкального искусства, личностью, способной выразить себя через музыку. А для этого нужно воспитать в детях музыкальные первоосновы.

Мелодия и ритм являются основными составляющими музыки. И умение воспринимать их – основное условие воспитания музыкальности. Карл Бюхер, выдающийся немецкий экономист, называет ритм воспитателем человечества (см. [6]). Развитие чувства ритма у ребенка способствует развитию его психомоторных свойств – способностей, помогающих точно различать свои движения во времени и пространстве. Раннее развитие этих свойств – это залог успеха в развитии двигательных, речевых и умственных способностей [3; 5].

Ученые давно заметили, что проблемы с послушанием, дисциплиной, самообладанием ребенка всегда выражаются в проблеме с темпоритмом. Но именно его развитие с помощью музыки и ритмических упражнений влияет на решение этой проблемы. «Каждый ритм, – как говорил Жак-Далькроз, – содержит нечто таинственно оживляющее. Он ничем незаменим. Он оживляет и дисциплинирует; он властвует над массами и все же дает каждому в общей массе почувствовать “себя”. Он никогда не бывает шаблонным, в нем всегда присутствует жизнь. И чем глубже ритмическое воспитание захватывает человека, чем послушнее тело следует за всяким изменением ритма, тем оно становится свободнее и увереннее, покоренным и покорителем одновременно, господином своего “я”, которое растворяется в чем-то большом, возвышенном, – почти сверхъестественном» (цит. по [6]).

Всем известно, что греки явились основоположниками европейской культуры. Они единственные, кому удалось осуществить идеал гармонического сочетания души и тела. Потому что они думали так, как сказал Гете в «Вильгельме Майстере»: «Из всего мыслимого мы выбрали музыку за основу нашего воспитания, так как от нее идут пути по всем направлениям» (см. [6]). Положив в основу воспитания эту идею и воплотив ее, греки достигали того, к чему пришли физиологи нашего времени путем изысканий и экспериментов. Дюбуа-Реймон установил, что каждое движение тела является в большей степени упражнением ума, нежели движением мускул.

Ритмическая структура мелодии, воплощаемая руками, заставляет ребенка думать, чтобы организовать себя и достичь результата. Когда ребенок учится подчинять себя метру, в нем воспитывается дисциплинированность. Следовательно, он будет способен подчинить себя чему-то в жизни ради своего блага, ради единства, ради гармонии с обществом. Джон Максвелл в книге «Воспитавай в себе лидера» написал потрясающие слова: «Дисциплина – это решение делать то, чего не хочется, чтобы достичь того, чего очень хочется достичь» [4].

В духовном учебно-музыкальном центре «Давир» очень активно используется ритмичная музыка, позволяющая нравственно и духовно воспитывать личность ребенка. Эстрадно-джазовые произведения, особенно джазовые этюды О. Питерсона, помогают расширению границ музыкального и ритмического опыта ребенка, а значит, и его мышления.

Известно, что джаз передает мысли композитора иначе, чем другие направления музыки. Но, к сожалению, современные дети о нем практически ничего не знают, поскольку это направление искусства, как и классика, требует подготовки. И если классика – королева мелодии, то джаз – это король ритма. Именно ритм оказывает на слушателей мощное физиологическое, можно сказать «магическое» воздействие. Основная причина этого – ритмика джазовой музыки, во многом обусловленной свингом.

В начале работы над эстрадно-джазовой пьесой с ребенком проводится большая работа не просто над овладением ритмическим рисунком, но и над осознанием ритма в ней. Если ученик не слышит ритм – организацию нот в определенном порядке, – он не запоминает мелодии. Для осознания ритма постоянно используются упражнения, при которых ноги отстукивают метр произведения, а руки – ритм мелодии или аккомпанемента. Такое незатейливое упражнение очень хорошо формирует координацию аппарата, многоканальное мышление и способность управлять всеми процессами в теле и разуме. Все это развивается даже на занятиях классической музыкой, с ее чаще всего простой ритмической организацией. В джазе же эти способности формируются эффективней и быстрее.

Джаз, как и классика, – это музыка для интеллектуалов, это искусство, наполненное внутренней свободой, поскольку зародилось в сердцах, жаждущих её. Поэтому, включая в репертуар детей джазовые композиции, преследуется цель не просто раскрепостить аппарат ребенка, но и научить его красиво и правильно играть. Наша цель – расширить его мышление, его эмоциональный опыт и показать, что для него нет ничего невозможного.

Список литературы

1. Александрова Н. Г. Ритмическое воспитание. Революция – искусство – дети. – М.: Просвещение, 1968. – С. 216–262.
2. Кирнарская Д. К. 10 причин отдать ребенка в музыкальную школу [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/10-reasons-to-teach-music/>. – Загл. с экрана.
3. Кольцова М. М. О формировании высшей нервной деятельности ребенка. – М., 1958. – 143 с.
4. Максвелл Дж. Воспитаю в себе лидера [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=175547&p=1>. – Загл. с экрана.
5. Уханева Е. В. Организация физического воспитания детей раннего возраста на основе развития функции равновесия: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 2003. – 24 с.
6. Шторк К. Система Далькроза [Электронный ресурс] / пер. с нем. Р. Варшавской и Н. Левинской; под ред. и с предисл. П. П. Гайдебурова. – Л., М.: Петроград, 1924. – 134 с. – URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Shtork/Dalcroze/>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Aleksandrova N. G. Ritmicheskoe vospitanie. Revolyuciya – iskusstvo – deti. – M.: Prosveshchenie, 1968. – S. 216–262.
2. Kirnarskaya D. K. 10 prichin otdat' rebenka v muzykal'nuyu shkolu [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/10-reasons-to-teach-music/>. – Zagl. s ekrana.
3. Kol'cova M. M. O formirovanii vysshej nervnoj deyatel'nosti rebenka. – M., 1958. – 143 s.
4. Maksvell Dzh. Vospitaj v sebe lidera [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=175547&p=1>. – Zagl. s ekrana.
5. Uhaneva E. V. Organizaciya fizicheskogo vospitaniya detej rannego vozrasta na osnove razvitiya funkcii ravnovesiya: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk. – M., 2003. – 24 s.
6. Shtork K. Sistema Dal'kroza [Elektronnyj resurs] / per. s nem. R. Varshavskoj i N. Levinskoj; pod red. i s predisl. P. P. Gajdeburova. – L.; M.: Petrograd, 1924. – 134 s. – URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Shtork/Dalcroze/>. – Zagl. s ekrana.

АЛГОРИТМЫ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ЭСТРАДНОГО ПЕНИЯ КАК ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ ГОТОВНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ К САМОРАЗВИТИЮ

*И. В. Азьмукова, К. А. Цуканова,
МАОУДО «Детская школа искусств № 46», г. Кемерово*

Авторы статьи рассматривают алгоритмы работы в процессе обучения в классе эстрадного пения, а также условия формирования готовности обучающихся к саморазвитию в рамках реализации национального проекта «Культура».

Ключевые слова: культура, эстрадное пение, алгоритмы, чек-лист, самостоятельная работа.

LEARNING ALGORITHMS IN THE CLASS OF VARIETY SINGING AS A PROCESS OF FORMING THE PREPAREDNESS OF STUDENTS FOR SELF-DEVELOPMENT

*I. V. Azmukova, K. A. Tsukanova,
Children's School of Art No. 46, Kemerovo*

The authors of the article consider the algorithms of work in the process of learning in the class of pop singing. They consider the conditions for the formation of readiness of students for self-development within the framework of the implementation of the national project «Culture».

Keywords: culture, pop singing, algorithms, checklist, independent work.

Нормативно-правовые документы национального проекта «Культура» задают ориентир на формирование свободной, саморазвивающейся личности.

В Российской Федерации культура возведена в ранг национальных приоритетов и признана важнейшим фактором роста качества жизни и гармонизации общественных отношений, залогом динамичного социально-экономического развития, гарантом сохранения единого культурного пространства и территориальной целостности России.

При разработке национального проекта «Культура» особое внимание было обращено на необходимость укрепления российской гражданской идентичности на основе духовно-нравственных ценностей народов России. Данная задача раскрывается в комплексе мер по созданию широкого доступа к культурным благам и повышению качества жизни каждого человека [3]

Дополнительному образованию в области искусства и культуры доверена особая функция в раскрытии и дальнейшем развитии способностей и интересов детей, профессионального самоопределения подрастающего поколения, его готовность к социальной адаптации в современном обществе, продолжению профессионального образования.

Дополнительное образование детей направлено на формирование и развитие творческих способностей юных граждан, созревание их персональных потребностей в области интеллектуального совершенствования, создание ориентира здорового и безопасного образа жизни, организацию досуга.

Педагогические аспекты дополнительного образования определяют возможность ключевого функционирования системы как модели, определяющей способность учащихся к саморазвитию. Ведущими характеристиками дополнительного образования являются ориентация системы на свободу выбора и предоставление различных направлений в области художественного воспитания, что предполагает индивидуализацию образовательного процесса, обеспечивает определенную степень свободы при разработке образовательных программ с учетом индивидуальных особенностей учащихся и сфер их интересов.

Одним из факторов успешной самореализации детей и подростков является наличие мотивации, которую в связи с психологическими и физиологическими особенностями развития учащихся необходимо активно поддерживать и развивать.

Преподавателями МАОУДО «Детская школа искусств № 46» (ДШИ № 46) была разработана специальная система по обучению юных музыкантов в классе эстрадного пения. Данная разработка может быть применена и в других областях художественного образования, при условии адаптации к нюансам обучения других направлений творческой деятельности и индивидуального подхода к обучающимся в классе.

Процесс работы над вокальным произведением в классе эстрадного пения традиционно занимает 7–8 занятий и включает в себя несколько этапов:

- 1) знакомство с музыкальным сочинением;
- 2) разучивание текста и мелодии песни;
- 3) проработка технических и художественных проблем;
- 4) закрепление музыкального материала;
- 5) концертное исполнение.

Предлагаемая нами система состоит из трех этапов. На каждом этапе дан определенный алгоритм действий для организации самостоятельной подготовки обучающихся к исполнительской деятельности при разучивании вокального произведения.

I этап: «Начальный: техническое освоение» (изучение нового материала, «набросок»)

1. Ознакомление: прослушивание новой песни в различных исполнениях, сбор сведений об авторах.

2. Анализ нового произведения:

- характер (настроение);
- содержание текста (какова главная мысль);
- строение песни (сколько частей);
- средства музыкальной выразительности: лад, ритм, аккомпанемент.

3. Разучивание мелодии:

- фразировка, вытекающая из музыкального и текстового содержания;
- цезуры – расстановка дыхания во фразах;
- специфические мелодические трудности: скачки в мелодии, повторяющиеся звуки, долгие звуки, структура мелодии (плавно или скачкообразно развивается мелодия);
- чистота интонации (в ансамблевых песнях: работа над унисоном и многоголосием);
- темпоритмическая ровность;
- своевременное вступление;
- сольфеджирование;
- пение со словами.

II этап: «Работа над деталями: закрепление вокально-технических навыков при помощи выразительных средств музыки» («работа цветом, набор красок»)

1. Работа над интонацией и фразировкой:

- тщательная работа над интонацией, выразительное осмысленное интонирование каждого интервала;

- выявление главных смысловых интонаций стихотворного текста и музыки.

2. Работа над единой манерой звукообразования:

- опорное дыхание;
- правильное оформление гласных;
- выравнивание гласных (пение вокальной партии только на гласных звуках по предложениям, фразам);

- формирование согласных с сохранением оформления гласных звуков;

- атака звука (твердая, мягкая, предыхательная);

- дикция и артикуляция;

- высокая певческая позиция и направление звука в резонаторы;

- орфоэпия (правильность произношения слов в пении).

3. Динамика: f, p mf, mp, крещендо, диминуэндо и др.

4. Штрихи: стаккато, легато, акцент и др.

5. Аккомпанемент: подбор аккомпанемента к мелодии, проигрывание вокальной партии совместно с фонограммой.

III этап: «Завершающий: творчество» (эмоционально-образная и концертно-исполнительская работа)

1. Интонационно-драматургическое (общее) развитие песни:

- кульминационное (нахождение смысловой и динамической кульминации);

- контрастное;

- повторное.

2. Формирование качества звука, обусловленного музыкальным образом, жанром и стилем произведения, дополнительными средствами выразительности:

- с помощью пластического интонирования;

- использование игровых актерских моментов.

3. Работа с техническими оборудованием:

- микрофон;

- фонограмма;

- звукозапись.

4. Репетиции (повторения):

- закрепление полученных знаний и умений;

- доведение изучаемого материала до качественного исполнительского уровня.

Использование данной системы позволяет наметить этапы работы, которые в том или ином виде всегда присутствуют в учебном процессе, однако их содержание, масштаб и эмоциональное наполнение каждый раз видоизменяются в зависимости от технических трудностей и художественных задач музыкального сочинения, индивидуальных особенностей юного певца. В данном случае надо понимать, что творческий процесс сложно подчинить жесткому алгоритму, всегда присутствует элемент импровизации. Поэтому разработанная система может быть использована преподавателем как полностью, так и фрагментарно. При реализации данной системы обучающийся также приучается к самостоятельности: он может сориентироваться в планировании своей работы при знакомстве

с музыкальным произведением, разучивании нотного текста, может определить степень своей готовности к концертному выступлению.

Такой подход в работе с юным исполнителем содействует его более глубокому пониманию процесса разучивания вокального произведения как постепенного постижения всех выразительных средств, необходимых для создания музыкального образа, дает осмысленность и эмоциональную наполненность всей технологической работы по разучиванию нотного материала.

В процессе ознакомления с произведением ученик знакомится с информацией об авторах песни и поэтических строк, вариантами интерпретации в исполнении другими певцами через Интернет, что активизирует работу с ИКТ, мотивирует к поисковой деятельности и развивает самостоятельность в расширении музыкального кругозора. Особенно ценно, когда в ходе такой деятельности обучающийся прослушивает другие сочинения композитора, знакомится с другими стихами автора поэтического текста.

Разработанные чек-листы, направленные на отдельные этапы работы (алгоритмы самостоятельной работы над мелодией, самостоятельной работы в подборе мелодии по слуху, гармонизации мелодии), способствуют овладению навыком сольфеджирования, развитию вокального слуха и, как следствие, приобретению навыка чистого интонирования.

Обучающийся, чувствующий структурные особенности музыкальной формы сочинения, знает его смысловые и кульминационные зоны, сможет более качественно работать над своим исполнением и более точно передать музыкальный образ и авторский замысел.

Перечисленные выше положительные стороны использования разработанной системы способствует эффективному решению образовательных задач, совершенствованию качества обучения в классе эстрадного пения, мотивирует обучающихся к саморазвитию, оттачиванию вокально-технических навыков и поднятию уровня исполнительского мастерства.

Действенность данной системы доказана результатами педагогической деятельности И. В. Азьмуковой, преподавателя эстрадного пения ДШИ № 46. Ее ученики – постоянные участники конкурсов и мероприятий всех уровней, являются победителями и неоднократными обладателями Гран-при конкурсов и фестивалей эстрадного пения, стипендиатами ЮДК. Из последних ярких достижений стоит отметить участие обучающихся И. В. Азьмуковой в школьном фильме-концерте «У войны не детское лицо», посвященном Году памяти и славы, где они, помимо исполнения вокальных номеров, выступили и как актеры, чтецы.

Таким образом, система дополнительного образования предоставляет богатый выбор форм и методов саморазвития для всех участников образовательного процесса, строящихся по принципу добровольности и свободы. Чуткое следование за индивидуальными особенностями развития учеников позволяет преподавателю создавать психологически комфортную атмосферу на уроке, выбирать удобный темп освоения образовательной программы и помогать ребенку в его саморазвитии и самореализации.

Идейные представления национального проекта «Культура», получившие претворение в области дополнительного образования, логично мотивируют педагогов на формирование готовности к саморазвитию и гармоничному воспитанию нового поколения детей, чутких к восприятию культурных ценностей, осознающих смысл своего предназначения.

Список литературы

1. Арутюнова А. Б. Профессиональные аспекты подготовки эстрадных исполнителей (вокалистов) // Известия ВГПУ. – М., 2011. – № 8 (62). – С. 94–98.

2. Богданов И. А. Художественная структура эстрадного номера и основные методологические принципы его создания: дис. ... д-ра искусствоведения. – СПб., 2005. – 398 с.
3. Паспорт национального проекта «Культура» (утв. президиумом Совета при Президенте РФ по стратегическому развитию и национальным проектам, протокол от 24.12.2018 № 16) [Электронный ресурс]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_319207. – Загл. с экрана.

List of references

1. Arutyunova A. B. Professional'nye aspekty podgotovki estradnyh ispolnitelej (vokalistov) // Izvestiya VGPU. – M., 2011. – № 8 (62). – S. 94–98.
2. Bogdanov I. A. Hudozhestvennaya struktura estradnogo nomera i osnovnye metodologicheskie principy ego sozdaniya: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. – SPb., 2005. – 398 s.
3. Pasport nacional'nogo proekta «Kul'tura» (utv. prezidiumom Soveta pri Prezidente RF po strategicheskomu razvitiyu i nacional'nyim proektam, protokol ot 24.12.2018 № 16). [Elektronnyj resurs]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_319207. – Zagl. s ekrana.

РАЗВИТИЕ МЕТОДИЧЕСКОЙ БАЗЫ ДЛЯ ОСВОЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ В ОБЛАСТИ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ПЕНИЯ

Н. А. Казак

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

В статье рассматриваются основные методы, приемы обучения искусству джазового исполнительства, предложена структура занятий, определяется роль развития методической базы для освоения исполнительских навыков.

Ключевые слова: детская музыкальная школа, методическая база, исполнительские навыки, джазовая артикуляция, джазовая гармония, джазовая ритмика, импровизация.

DEVELOPING METHODOLOGICAL BASE FOR MASTERING PERFORMING SKILLS FOR POP AND JAZZ SINGING

N. A. Kazak

*M. A. Matrenin Children's music School № 20,
Osinniki*

This article discusses the main methods and techniques of teaching jazz performance art. The author suggests the structure of training; and the role of developing the methodological base for mastering performing skills is determined.

Keywords: children's music school, methodological base, performing skills, jazz articulation, jazz harmony, jazz rhythm, improvisation.

В развитии современного музыкального искусства наряду с академической и народной музыкой довольно значительное место занимает джаз. Стремительно растет интерес к джазовой музыке как среди профессионалов, так и начинающих исполнителей, что убедительно демонстрирует ежегодный Региональный детский фестиваль-конкурс джазовой музыки «Блюз под снегом». Отрадно видеть и слышать, что учащиеся музыкальных школ разучивают и исполняют эстрадно-джазовые произведения мэтров джазовой зарубежной и отечественной музыки. Наряду с этим фактом, нельзя не замечать, что среди молодежи происходит засилье «низкопробной» попсовой музыки, в которой невозможно выявить ни художественного текста, ни яркой развивающейся мелодии, ни гармонического разнообразия.

Задачи преподавателей детских музыкальных школ – знакомить молодежь с произведениями и исполнителями эстрадно-джазовой музыки, обучать ритмике, гармонии, мелодии и особенностям исполнительства, воспитать музыканта, ориентирующегося в музыке различных джазовых направлений. Педагогический опыт позволяет рассуждать о том, что преподаватели встречаются с определенными трудностями, связанными, прежде всего, с отсутствием необходимых учебных программ и пособий.

Изучение методических материалов и рекомендаций ведущих преподавателей, а также многолетний педагогический опыт позволил автору статьи разработать программу профессиональной ориентации «Открой мир джаза» для учащихся детских музыкальных школ, которая поможет решить проблемы, связанные с обучением искусству джазового исполнительства, и подготовит выпускников к поступлению в высшие и средние учебные образовательные учреждения культуры и искусства.

За основу в программе взяты упражнения, пояснения, теоретические сведения следующих методических пособий:

- Учебники по джазовому пению «Blues Scatitudes», «Scat – Vocal improvisation techniques» Боба Столофа, профессора колледжа Беркли;
- «Скэт импровизация» – учебник импровизации для вокалистов, где описана работа Джонни Митчелл (би-боп и латино), метод «Scat Drams» Боба Столова, представлены соло на джазовые стандарты Олега Степурко – известного джазового композитора и педагога;
- «Практический курс джазовой импровизации» – первое в нашей стране джазовое учебное пособие Игоря Бриля – российского джазового пианиста, композитора, профессора Российской академии музыки им. Гнесиных.
- «Джаз. Введение в стилистику» Романа Столяра – преподавателя эстрадно-джазового факультета Новосибирского музыкального колледжа. С 2018 года Роман Соломонович живет и работает в Санкт-Петербурге, преподает в Музыкально-просветительском колледже им. Б. И. Тищенко.

Все упражнения переработаны с учетом детских возрастных особенностей, успешно апробируются в течение уже пяти лет с учащимися класса эстрадного пения детской музыкальной школы.

Программа получила положительную оценку Новокузнецкого областного колледжа искусств и право использовать ее в образовательном процессе.

В программе использованы следующие методы обучения:

- исполнительский, с применением освоения навыка джазовой артикуляции, мелодических оборотов в джазовой гармонии;
- поисковый, исследовательский с применением информационно-коммуникационных технологий, обеспечивающих использование разнообразных источников и способов получения видео- и аудиоинформации;
- эвристический метод – помогает открывать новое, организовать творчество, создавать свою мелодию, импровизацию, основанную на джазовой ритмике;
- проблемный, с применением активного развития музыкального слуха – подбор по слуху мелодии и гармонии.

Весь процесс обучения построен на анализе реального материала, то есть видео- и аудиозаписей джазовой музыки.

Учащимся предоставляется соответствующий методический материал: ноты джазовых стандартов и упражнений, записи «плюс 1», «минус 1» для практических занятий.

Необходимость и возможность применения методов проблемного обучения, частично-поискового, исследовательского применительно к джазовому исполнительству обеспечивается следующей структурой занятий, включающей три основные подсистемы:

- информационно-теоретическую;
- музыкально-практическую;
- организационно-дидактическую.

Основные темы информационно-теоретической части:

1. История джазового исполнительства. Крупнейшие исполнители.
2. 5 основных видов септаккордов.
3. Гармония джаза. Общепринятое обозначение аккордов в джазовой музыке.
4. Джазовая ритмика. Джазовый бит.
5. Синкопы down-beat, up-beat. Сущность «триольного тайминга». Свинг.
6. Понятие о секвенциях: диатонических, хроматических и т. д.
7. Разновидности джазовых форм. Понятие «джазовый стандарт». Блюз и блюзовый

звукоряд.

8. Основные музыкально-выразительные средства. Джазовая артикуляция.

Музыкально-практическая часть включает в себя следующие виды деятельности:

- 1) просмотр и прослушивание видео- и аудиозаписей с образцами искусства джазовой импровизации и исполнительства;
- 2) ритмические упражнения, упражнения на координацию;
- 3) пение интонационных упражнений а cappella. Пение и игра пяти видов септаккордов и арпеджио в разных тональностях;
- 4) пение джазовых стандартов;
- 5) анализ средств выразительности: ритма, гармонии и артикуляции;
- 6) элементарное музицирование в ансамбле, импровизация на заданную гармоническую модель.

Задания организационно-дидактической части:

- 1) подбор по слуху мелодий, транспонирование, чтение гармонического сопровождения, записанного буквенно-цифровыми обозначениями джазовой цифровки;
- 2) создание новой музыкальной ткани, сочинение несложных джазовых мотивов, варьирование мотивов, интуитивная и осмысленная импровизация;

3) показ собственной творческой работы на итоговых занятиях и публичных выступлениях.

Данные методы и формы обучения используются в образовательном процессе, в том числе и дистанционно. Успешное овладение основами импровизации во многом зависит от компетенции преподавателя, поэтому все практические и теоретические задания следует предварительно изучить и отработать.

В результате прохождения программного материала учащиеся смогут овладеть основными понятиями джазового стиля как важнейшего направления современной музыки, являющегося самостоятельным и конкурентоспособным видом музыкального творчества.

Изучение основ джазовой импровизации по данной программе позволит:

- овладеть музицированием в джазовом стиле;
- научиться создавать новую музыкальную ткань.

Доминирование проблемного типа обучения с применением методов проблемного изложения знаний, частично-поискового и исследовательского обусловлено природой процесса обучения музыкальной импровизации, в котором невозможно дать обучающимся готовую к усвоению информацию.

Практическая реализация разработанной программы обучения джазовой импровизации и джазовому музицированию, пению даст возможность для формирования необходимых навыков и умений, подготовит учащихся к поступлению в высшие музыкальные учебные учреждения на отделения «Музыкальное искусство эстрады», «Эстрадное пение».

Изучение и практическое применение существующей методической базы позволит значительно повысить уровень освоения исполнительских навыков начинающих музыкантов и увеличит интерес молодежи к высокохудожественному мировому и отечественному искусству.

Список литературы

1. Бриль И. М. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано: учеб. пособие. – М.: Советский композитор, 1985. – 111 с.
2. Корякина А. В. Джазовый вокал: практическое пособие для начинающих. – СПб.: Планета музыки, 2008. – 44 с.
3. Степурко О. М. Скет-импровизация. Орнаментика стиля соул. – М.: Камертон, 2006. – 78 с.
4. Stoloff B. Scat. Vocal Improvisation Techniques. – New York: The Margo Feiden Galleries, 1996. – 130 p.

List of references

1. Bril' I. M. Prakticheskij kurs dzhazovoj improvizacii dlya fortepiano: ucheb. posobie. – M.: Sovetskij kompozitor, 1985. – 111 s.
2. Koryakina A. V. Dzhazovyj vokal: prakticheskoe posobie dlya nachinayushchih. – SPb.: Planeta muzyki, 2008. – 44 s.
3. Stepurko O. M. Sket-improvizaciya. Ornamentika stilya soul. – M.: Kamerton, 2006. – 78 s.
4. Stoloff B. Scat. Vocal Improvisation Techniques. – New York: The Margo Feiden Galleries, 1996. – 130 p.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ РЕПЕРТУАР И РАБОТА С НИМ

В. М. Третенков, П. В. Лыченков

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

Статья посвящена осмыслению разработанной на основе педагогического опыта методики, позволяющей тренировать память учащихся в освоении музыкально-исполнительского репертуара. Объясняется значимость основных положений методики, основанных на постепенном накоплении и расширении исполнительского тезауруса, берущего свое начало с младшего школьного возраста.

Ключевые слова: преподаватель, учащийся, исполнительский репертуар.

PERFORMING REPERTOIRE AND WORKING WITH IT

V. M. Tretenkov, P. V. Lychenkov

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article is dedicated to understanding the method developed on the basis of pedagogical experience, which allows to train the memory of students in the mastery of the musical-performing repertoire. The importance of the basic provisions of the methodology, based on the gradual accumulation and expansion of the performing thesaurus, which originated from primary school age, is explained.

Keywords: teacher, student, performing repertoire.

Одной из главных задач курса обучения учащихся игре на духовом инструменте является музыкально-исполнительский репертуар. Репертуар определяется преподавателем, исходя из поставленных проблем преодоления определенных исполнительских трудностей, и должен быть, связан с перспективой профессионального роста как основой творческой деятельности исполнителя. Отобранные произведения должны сочетать в себе оригинальные изобразительные и выразительные средства, способные раскрыть дарование исполнителя. В основу отбора репертуара должно быть положено несколько принципов:

- 1) художественная ценность произведения;
- 2) актуальность и перспективность решения исполнительских (технических и художественных) задач;
- 3) интерес учащегося, мотивирующий его для изучения данного произведения;
- 4) разнообразие музыкальных жанров (этюды, кантиленные пьесы, сонаты, концерты) и форм (малые и крупные формы).

Репертуар должен учитывать:

- соответствие возрасту и способностям ученика,
- доступность произведения для понимания и исполнения.

Д. Б. Кабалевский писал, что произведение «...должно быть художественным и увлекательным... оно должно учить чему-то нужному и полезному, должно выполнять определенную воспитательную роль» [5, с. 16].

Исходя из этого, можно выделить несколько групп произведений:

- 1) сочинения зарубежных композиторов-классиков;
- 2) сочинения русских композиторов классической школы;
- 3) песни и гимны народов мира;
- 4) произведения композиторов XX – начала XXI века.

Задача репертуара – развивать и совершенствовать музыкальное мышление учеников, их творческую активность, формировать художественный вкус, чувство музыкально-исторического и композиторского стиля, знакомить с лучшими образцами отечественной и зарубежной музыки, произведениями современных композиторов, народно-песенным творчеством.

Особенно актуальными все перечисленные положения становятся при занятиях с учащимися младших классов ДМШ и ДШИ, когда дети находятся на начальном этапе владения духовыми инструментами.

От преподавателя требуется видение репертуарной политики как гармоничной, целостной системы, определяющей решение магистральных художественных и воспитательных задач. Исходя из этого возможно выстраивание процесса подбора произведений. Музыкальные произведения с точки зрения технических, звуковых и фактурных трудностей, объема и образного содержания не должны быть сложными – репертуар должен соответствовать возрасту учащегося и уровню его владения инструментом. В репертуар необходимо включать произведения различных классических жанров, стилей разных исторических эпох, содержащих в себе все штриховые элементы и приемы звукоизвлечения. Условием отбора исполнительского репертуара должна быть и целесообразность его изучения для реализации конкретных учебно-воспитательных задач на различных этапах музыкально-исполнительской подготовки. Главный принцип в подборе репертуара – высокая художественность и духовность произведения, которая определяет наличие в программе, в первую очередь, базовых сочинений классико-романтической эпохи.

Подбирая репертуар, педагогу необходимо иметь полное представление о музыкальных данных, умениях и навыках ученика на данный момент времени. Этот комплекс складывается, как известно, из нескольких компонентов: музыкальный слух, особенности исполнительского аппарата, темперамент и психоэмоциональный склад, техническая подготовка, навыки чтения нотного текста, художественный вкус, общий уровень интеллектуального развития, музыкально-исторические и музыкально-теоретические знания.

Все учащиеся имеют разные способности, и развиваются они по-разному. Поэтому, включая в репертуар того или иного юного исполнителя произведение, не всегда можно быть заранее уверенным, что он сможет хорошо прочувствовать и исполнить эту музыку как с технической, так и с музыкальной стороны. Несмотря на разные способности учеников, они должны играть полифонию, крупную форму, кантилену, виртуозные пьесы, народные обработки и современную музыку. Г. Г. Нейгауз писал: «...Я в своей педагогической практике никогда не приспособливал произведения к ученику, а всегда лишь старался приспособить ученика к произведению, чего бы ему, да и мне, это ни стоило» [7, с. 101]. От грамотного подбора репертуара зависит рост мастерства ученика и перспективы его развития. При выборе музыкальных произведений важно учитывать желание ученика, его индивидуальность и уровень подготовки. Преподавателю необходимо не только привить учени-

ку технические навыки, верный подход к разучиванию произведения, развить его музыкальные и исполнительские данные, но и приобщить его к высокой музыкально-исполнительской культуре, в первую очередь, к навыкам звуковедения.

Педагог может поддерживать интерес к исполняемым произведениям путем постановки перед учащимся все более сложных технических задач, которые будут втягивать его в работу по преодолению той или иной трудности. Важное значение при подборе репертуара имеет степень его усложнения, которая постепенно и последовательно приводит к росту исполнительского уровня учащегося. Педагогу необходимо учитывать все обстоятельства и факторы в его развитии. Если ученику дать произведение «по его силам», то это вряд ли будет способствовать развитию его индивидуальности (см. [10, с. 21]), но, если дать ему слишком трудный нотный текст, ученик сыграет некачественно и потеряет интерес к музыке из-за невозможности решить технические задачи на данном этапе обучения.

Поэтому роль педагога заключается в учете всех особенностей учащегося в подборе того или иного произведения. Это можно сделать, не форсируя техническое развитие ребенка, через постепенное обновление и расширение музыкального материала. Классическо-романтическая и русская музыка выдающихся композиторов может стать главным источником формирования репертуара – она обогащает художественный вкус, повышает заинтересованность учеников, дает возможность воспитывать их музыкальную грамотность, чувство стиля и формы, чувство метро-ритмической пульсации, желание вслушиваться и слышать красоту мелодии и гармонии. Отобранные для репертуара произведения должны отличаться выразительностью и музыкальностью, обострять восприятие разной музыки и интерес к ней, пробуждать фантазию и творческие способности.

Одним из требований, предъявляемых к исполнительскому репертуару, является его доступность для исполнения ребенком. Для этого необходимо учитывать его возраст, развитие, круг знаний, уровень навыков восприятия музыки, понимание средств музыкального языка, музыкально-теоретическую подготовку. Не надо увлекаться большим количеством произведений для учащихся младших классов музыкальной школы, которые еще не готовы понимать и осваивать разнообразную музыку, – вполне достаточно двух в полугодие. Это могут быть такие музыкальные произведения, как «Менуэт» И. С. Баха, «Старинная французская песня» П. И. Чайковского, «Зайка» И. Чудова. Отобранный репертуар обязательно должен проигрываться на классных часах и концертах.

Начиная работу над репертуаром, при разучивании произведения, необходимо определить правила, на которые следует обратить внимание ученика.

1. Нужно выяснить, знакомо ли ребенку это произведение или эту музыку он никогда не слышал. Даже если музыка учащемуся известна, то надо подойти к ней, как к абсолютно незнакомой в смысле изучения нотного материала. Если же произведение новое, то необходимо начать с его прослушивания, для того чтобы составить о нем представление в целом.

2. Очень важно, чтобы ученик понял главную мысль произведения, его стиль и характер, знал, в какую эпоху оно создано, и познакомился кратко с биографией композитора.

3. Приступая к работе над произведением, необходимо приучить ученика запоминать тональность, в которой оно написано, и точно определять темп.

4. В процессе разбора произведения необходимо обратить внимание ученика на фрагменты, в которых есть ритмические сложности, и отработать их отдельно путем выстукивания ритма со счетов вслух.

5. Следует обратить внимание на динамические оттенки, штрихи и указания автора о характере исполнения.

6. Для хорошего усвоения произведения лучше разучивать его в медленном темпе.

При разборе произведения надо приучить ученика анализировать – определять тональность и запоминать ключевые знаки, усваивать размер и необычные ритмические фигуры, находить ладовые особенности, понимать штрихи, определять структуру и уметь делить мелодическую линию на фразы. Такой анализ эффективен, так как помогает грамотно разбирать нотный текст. Анализируя ритмические особенности произведения, необходимо точно выдерживать длительность нот, паузы, уточнять пунктирный ритм. В особенно трудных местах необходимо останавливаться отдельно. Здесь используются различные приемы: тактирование, счет вслух, проигрывание на инструменте небольших фрагментов и т. д. Все это прочно внедряется в сознание ребенка, образуя некий слуховой стереотип (см. [4, с. 171]).

Внимательно разбираем штрихи, так как они помогают воплощению художественного образа. С первых проигрываний ставим дыхание, определяем игровые движения, контролируем пластичность игрового аппарата. Эта работа требует большого и постоянного внимания и терпения. Для того чтобы произведение звучало, очень важно тщательно проработать все этапы разучивания, стремиться к максимальному раскрытию образной стороны и достижению яркости исполнения.

Далеко не все дети обладают от природы хорошей музыкальной памятью, а феноменальная слуховая память, которой были одарены композиторы Моцарт, Бетховен, Глазунов, пианисты Фейнберг и Оборин, встречается крайне редко. Они запоминали музыкальное произведение с одного прослушивания и могли перенести его на нотный текст. Во взглядах на музыкальную память мнения ученых разделяются. Среди многих мнений выявляются две основные концепции:

1) первая – определяет музыкальную память как отдельную специфическую структуру в психике;

2) вторая – трактует музыкальную память как комплекс нескольких категорий памяти, соединяющихся в мышлении человека.

При этом большинство исследователей, педагогов и концертирующих исполнителей полагают, что музыкальную память возможно и необходимо развивать, особенно если этим заниматься с раннего детского возраста, поскольку до 10 лет психика и мышление ребенка являются более гибкими и восприимчивыми, а усваивание материала происходит гораздо быстрее.

Многие музыканты и преподаватели на основе собственного опыта предлагают различные упражнения для развития музыкальной памяти: повторение ритмических рисунков, разработка смысловой группировки фрагментов произведения и принципов связи между ними, применение ассоциативно-образного компонента, проигрывание произведения в медленном темпе, сосредоточение в процессе проигрывания на отдельных элементах музыкального языка – мелодическом рельефе, выдерживании метрической пульсации, ритмических фигурах, тонально-гармоническом плане. Можно привлекать методы синестезии, пытаясь активизировать цветовые, красочные ощущения музыки. Многие преподаватели

часто задают детям фиксировать свои образные представления об изучаемой музыке в рисунках.

Хорошим упражнением для тренировки музыкальной памяти и внутреннего слуха является работа с нотным текстом без инструмента. Преподаватель дает ученику задание запомнить небольшой фрагмент произведения (например, восьмитактовый период), глядя несколько минут в нотный текст, а затем просит его проиграть данный отрывок наизусть. В момент запоминания включается логическая память учащегося, задействуются его аналитические способности, работа внутреннего слуха и образно-эмоциональное восприятие музыки.

До тех пор, пока не появится уверенность в том, что произведение улеглось в памяти, надо его учить по нотам. Разучивая произведение, необходимо следить за точностью исполнения музыкального текста, за звукоизвлечением и звуковедением. Исполнение музыкального произведения наизусть во многих случаях сопровождается текстовыми ошибками, неточностями в аппликатуре и нюансировке. Поэтому даже когда произведение выучено ребенком на память, необходимо продолжить работать над ним с нотным текстом, обсуждать с учеником композиционные и смысловые связи, акцентировать формообразующие моменты, направлять его внимание на возможные тематические контрасты, повторения тем, тональный план, правильную фразировку и артикуляцию [9, с. 149]. Исполнение произведения наизусть требует от учащихся сосредоточенности и слухового контроля. Только если работа с нотным текстом проведена достаточно грамотно, и преподаватель не позволяет учащемуся раньше времени проигрывать наизусть, это не приводит к «заигрыванию», и разучиваемое произведение ложится в правильные исполнительские рамки. В таком случае произведение можно рекомендовать для концертного исполнения. Исполнение произведения становится законченным, когда оно сыграно на эстраде [8, с. 133].

Для творческого развития учащихся, повышения их активности и эффективности усвоения материала преподаватель может использовать вспомогательные средства и приемы, которые способствуют появлению интереса к занятиям. Просмотр аудио- и видеозаписей выдающихся исполнителей прошлого и настоящего помогает учащимся сформировать свое отношение к музыке. Полезно и целесообразно прослушивание одного и того же произведения в разных интерпретациях для сравнительного анализа исполнительских трактовок. Рекомендуются также различные формы проведения занятий: открытые уроки, мастер-классы, посещение концертов с их последующим подробным обсуждением.

Для более крепкого и надежного запоминания музыки можно использовать тренировку разных видов памяти – слуховой, зрительной, эмоциональной, логической, тактильной, двигательной или мышечной, – предлагая учащемуся упражнения, в каждом из которых акцентируются не все, а какая-либо одна или несколько из них. Например, можно предложить ученику, глядя в ноты, но не играя, продирижировать произведение от начала до конца, соблюдая динамику, артикуляцию. Тем самым активизируется зрительная память и внутренний слух. При этом музыкальное мышление юного исполнителя охватывает форму целостно, от начала до конца, что способствует пониманию драматургии и препятствует дроблению композиции на мелкие фрагменты в процессе игры, как это часто происходит: ведь после долгого разучивания и технической отработки трудных мест в сознании маленького ученика и даже взрослого студента сохраняется такая детализация и мозаичный подход.

Другое, более сложное упражнение можно проделывать уже когда произведение, казалось бы, хорошо выучено на память. Преподаватель может попросить учащегося сыграть на уроке данное сочинение наизусть, одновременно читая (не вслух, а про себя) не нотный, а прозаический текст. Можно поставить на пульт какую-нибудь сказку, если речь идет о ребенке, или рассказ, роман, если занятия идут со студентом. Для последнего особенно хорошо подходят произведения русской классической литературы. Учащийся играет, но отключается от нотного текста, не будучи к нему «привязан», тренирует мышечную память до автоматизма, одновременно читая книгу. Данное упражнение описывается в романе М. Павича «Семь смертных грехов», где его герой – скрипач исполнял подобным образом концерт М. Бруха, параллельно читая роман Тургенева (см. [8]). В результате отделения техники от сознания срабатывает бессознательное запоминание (мышечная память), а в исполнении достигается желаемая легкость без концентрации на сложных виртуозных местах.

Под руководством преподавателя у детей постепенно формируется образное мышление, техническое мастерство, художественный вкус. В юном возрасте развиваются и закрепляются основные характеристики познавательных процессов – внимание, восприятие, память, воображение, речь (см. [2, с. 155]). А. Б. Гольденвейзер писал: «Педагог должен быть не только мастером своего дела, но и психологом. Он должен проникать в самую природу своих учеников и чувствовать, что им свойственно, чего им не хватает, и репертуар ставить в зависимости от того пути, по которому их надо вести» (цит. по [3, с. 148]). Планомерный контроль со стороны педагога позволяет грамотно организовать учебный процесс.

Необходимо, наряду с новыми произведениями, работать и над ранее отобранными, сохранять выученные произведения в репертуаре в течение долгого времени. При исполнении пьес необходимо добиваться легкости, выразительности. Это позволит ученикам быстрее увидеть результаты своего труда. Как показывают наблюдения музыкантов-исполнителей, повторение выученного материала оказывается эффективным тогда, когда оно включает в себя не просто восстановление пройденной ранее пьесы или концерта, а переосмысление произведения с точки зрения обновленного восприятия повзрослевшего (пусть всего на несколько месяцев) ребенка, лучше владеющего разными исполнительскими приемами. В каждое повторение необходимо вносить элемент новизны (см. [9, с. 144]). В. Х. Разумовская говорила: «Как ни глубока проезжая колея, но она может зарости, если долгое время по ней не будет движения» (цит. по [1, с. 98]). Она же советует: «Не надо играть произведения подолгу, лучше немного, но чаще, чтобы не приходилось проделанную работу начинать заново» (цит. по [1, с. 98]). Как показывают исследования, наилучшие запоминания оказываются при повторении материала через день.

Преподаватель должен создать ученику определенные условия для работы над репертуаром, иначе сами они не справляются. Ведь у них еще не выработались необходимые умения и навыки. Им может мешать недостаточная самостоятельность, неумение работать над произведением в процессе домашних занятий, отсутствие терпения для многократного повторения какого-либо виртуозного пассажа или фигурации (см. [6, с. 6]). В наши дни не потеряла своего значения теория повторения К. Д. Ушинского. Повторение только тогда рационально, говорил он, «когда оно является предупреждением забывания, а не возобновлением забытого» (цит. по [10, с. 194]). В результате повторения учащийся закрепляет и надолго сохраняет полученные знания, которые создают основу для сознательного овладе-

ния новыми знаниями (см. [9, с. 144]). А. Б. Гольденвейзер писал, что «важным условием в развитии ученика является длительность исполнения одних и тех же произведений в разном возрасте», полагая, что это имеет огромное воспитательное значение, так как ученик открывает в себе творческие силы, видит свой успех, стремится работать еще лучше (см. [3, с. 127]).

В заключение отметим, что подбор репертуара всегда был основополагающим в музыкальном исполнительстве и педагогике. Репертуар способствует развитию творческой активности, влияет на весь учебно-воспитательный процесс, на его базе накапливаются знания, нарабатываются навыки. Репертуар всегда должен быть нацелен на перспективу профессионального роста и совершенствования исполнительских навыков. Если внедрять положения описанной методики в занятия с учащимися с первого года обучения, то можно достигнуть хороших результатов. Данная методика способствует тренировке памяти и в перспективе допускает расширение репертуарного поля юного исполнителя.

Список литературы

1. Бейлина С. Уроки Разумовской. – М.: Изд. дом «Классика», 2007. – 144 с.
2. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М., 1970. – 235 с.
3. Грохотов С. В. Уроки Гольденвейзера. – М.: Изд. дом «Классика», 2009. – 248 с.
4. Грохотов С. В. Как научить играть на рояле. – М.: Изд. дом «Классика», 2009. – 220 с.
5. Кабалевский Д. Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы: программа. – М., 1980. – С. 16.
6. Кошаровская Н. И. Некоторые аспекты педагогики, методики и психологии в деятельности преподавателя детской музыкальной школы. – Ф.: Мектеп, 1989. – 54 с.
7. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
8. Павич М. Семь смертных грехов. – М.: Пальмира, 2017. – 186 с.
9. Петрушин В. И. Артистизм – это и тренировка. – М.: Советская музыка, 1971. – 203 с.
10. Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М.: ТОО «Пассим», 1994. – 304 с.
11. Харламов И. Ф. Педагогика: учебник. – 7-е изд. – Минск: Университетское, 2002. – 560 с.

List of references

1. Bejlina S. Uroki Razumovskoj. – M.: Izd. dom «Klassika», 2007. – 144 s.
2. Vygotskij L. S. Voobrazhenie i tvorchestvo v detskom vozraste. – M., 1970. – 235 s.
3. Grohotov S. V. Uroki Gol'denvejzera. – M.: Izd. dom «Klassika», 2009. – 248 s.
4. Grohotov S. V. Kak nauchit' igrat' na royale. – M.: Izd. dom «Klassika», 2009. – 220 s.
5. Kabalevskij D. B. Osnovnye principy i metody programmy po muzyke dlya obshcheobrazovatel'noj shkoly: programma. – M., 1980. – S. 16.
6. Kosharovskaya N. I. Nekotorye aspekty pedagogiki, metodiki i psihologii v deyatel'nosti prepodavatela detskoj muzykal'noj shkoly. – F.: Mektep, 1989. – 54 s.
7. Nejgauz G. G. Ob iskusstve fortepiannoj igry. – M.: Muzyka, 1988. – 240 s.
8. Pavich M. Sem' smertnyh grekhov. – M.: Pal'mira, 2017. – 186 s.
9. Petrushin V. I. Artistizm – eto i trenirovka. – M.: Sovetskaya muzyka, 1971. – 203 s.
10. Petrushin V. I. Muzykal'naya psihologiya. – M.: TOO «Passim», 1994. – 304 s.
11. Harlamov I. F. Pedagogika: uchebnik. – 7-e izd. – Minsk: Universitetskoe, 2002. – 560 s.

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НА ДУХОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ СЕМЕЙСТВА САКСОФОНОВ

А. А. Шешуков

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

В данной статье рассматриваются основные компоненты современного инструментального исполнительства на саксофоне. Предлагаются практические рекомендации по освоению определенных штрихов, приемов и современных звуковых эффектов.

Ключевые слова: амбушюр, цепное дыхание, артикуляционная техника, исполнительский прием, атака звука.

MODERN TECHNOLOGIES OF INSTRUMENTAL PERFORMANCE ON WIND INSTRUMENTS OF THE SAXOPHONE FAMILY

A. A. Sheshukov

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article examines the main components of modern instrumental performance on the saxophone. The author suggests practical recommendations for mastering certain strokes, techniques and modern sound effects.

Keywords: embouchure, circular breathing, articulation technique, performing technique, sound attack.

Современный исторический период определяет необходимость значительного повышения профессиональных качеств специалистов как в области современных методических разработок, так и в сфере инструментального исполнительства за счет появления новых современных методик, а также совершенствования музыкальных инструментов, мундштуков, тростей и прочих к ним аксессуаров. Это напрямую связано с научным прогрессом, результат которого распространяется практически во все сферы трудовой деятельности человека. Огромное значение имеет и то, что современный период предъявляет новые требования как к самому человеку, так и к системе профессионального обучения в целом. В связи с этим возникают некоторые противоречия между постоянно растущим объемом информации и кризисом дидактических методов.

Сложившаяся ситуация требует перехода к новым, современным технологиям профессионального музыкального обучения. Очевидной становится необходимость изменения приоритетов при подготовке специалистов в направлении развития творческого мышления, в формировании личности как субъекта саморазвития и овладения им современными методами управления собственной образовательной деятельностью. Это приводит к смещению акцента на самостоятельную работу, что должно способствовать формированию определенного уровня знаний, умений и навыков исполнителя, а также выступить в качестве основы для профессионального развития, где на первый план выдвигаются определенные творческие способности и профессиональные навыки специалиста, умение самостоятельно принимать решения и реализовывать их. В связи с ориентацией системы образования на инновационную деятельность это становится важным инструментом в обеспечении конку-

рентоспособности специалистов на рынке труда. Кроме того, инвестиционный климат вузов обуславливается характером повышения эффективности развития научной, образовательной и практической деятельности.

Основная цель данной статьи – предложить рекомендации, следуя которым обучающийся при желании смог бы овладеть определенными знаниями и практическими умениями игры на современном саксофоне.

Прежде всего, следует сказать несколько слов о истории создания и развития саксофона. Саксофон, по сравнению с другими духовыми инструментами, относительно молодой инструмент, который был изобретен в 1840-х годах и запатентован в 1846 году Адольфом Саксом, профессиональным бельгийским мастером духовых инструментов. Во время учебы в консерватории он стал наблюдать за балансом медных и деревянных духовых инструментов, в результате чего пришел к выводу, что существует недостающий диапазон средней тесситуры. Эксперименты с бас-кларнетом привели к определенному дизайну, который сочетал в себе проекцию медного духового инструмента в сочетании с деревянным духовым инструментом. Таким образом и появился саксофон. Первым его прототипом был бас-саксофон, который назывался офиклеид, но в дальнейшем французский композитор Гектор Берлиоз предложил новое название данному инструменту, которое используется и по сей день. Саксофоны обычно изготавливаются из латуни, и играют на них с помощью специальной трости (одинарного язычка), которая прижимается специальной машинкой к мундштуку (как у кларнета), поэтому саксофон относится к группе деревянных духовых инструментов.

Семейство саксофонов состоит не только из наиболее популярных четырёх разновидностей. В патенте А. Сакса от 1846 года описано 14 различных версий саксофона от контрабаса до сопранино. Исторически сложилось так, что саксофоны, которые со временем вышли на концертную эстраду, относятся к строям *in Bb* и *in Es*. Эти саксофоны набрали наибольшую популярность среди других видов саксофонов. Это, в первую очередь, связано с увеличением диапазона инструмента в две с половиной октавы. В настоящее время эти инструменты представляют семейство саксофонов.

В 1936 году компания Selmer произвела революцию в механике саксофона за счет использования правильного, удобного расположения клапанов на правой стороне инструмента. В 1948 году компания Selmer представила свои модели Super Action с правыми и левыми клапанами, размещенными под углом в 30 градусов друг от друга, что позволило создать более свободную, удобную постановку.

Саксофоны Selmer Mark VI, выпускавшиеся с 1954 по 1974 годы, стали легендарными. Эти инструменты своим видом, превосходной механикой и звучанием покоряют саксофонистов во всём мире.

В XX веке в ведущих вузах страны выросла плеяда талантливых педагогов и исполнителей в области как академического, так и джазового направления: С. Колесов, Н. Зимин, В. Ватуля, А. Осейчук, И. Бутман и др. Эти исполнители способствовали повышенному интересу к саксофону, а также к современному репертуару для него. Есть основания полагать, что за последние 20 лет наша отечественная исполнительская школа поднялась на более высокий уровень, получив свое признание как в России, так и во всем мире, где уже существовали зарубежные национальные школы, а также джазовые традиции. В связи с этим наметилась тенденция обновления исполнительской техники за счет введения современных приемов игры и особых игровых эффектов. В этот период стали появляться сочинения для саксофона таких авторов, как Л. Берио, Э. Денисова, Е. Подгайца, Д. Лигети, Р. Ноды, ко-

торые использовали все исполнительские возможности инструмента. Эти специфические приемы и звуковые эффекты получили свои графические нотные обозначения и специальные терминологические названия.

Известно, что основную и главную роль в исполнении современных приемов, штрихов и различных звуковых эффектов играют современная исполнительская постановка саксофониста, исполнительский аппарат, соответствующий мундштук, трость (язычок) и сам инструмент.

Трости бывают трех видов: легкие, средние и тяжелые. Делаются они из камыша или пластика и являются расходным материалом саксофониста, поскольку со временем «салятся» и выходят из строя. От качества трости зависит звук, более того, она имеет основное влияние на профессиональный исполнительский рост саксофониста. Особое значение в овладении современной игрой на саксофоне имеют постановка и формирование исполнительского дыхания. Известно, что воздух является основной звуковой энергией любого духового инструмента. Это значит, что природа звучания духовых инструментов непосредственно связана с дыханием человека. Безусловно, техника дыхания в профессиональной деятельности музыкантов-духовиков является фундаментом всего исполнительского процесса и мастерства саксофониста. От постановки исполнительского дыхания зависит качество звука, громкость, продолжительность, ровность и другие аспекты звучания инструмента. Формирование «опоры» исполнительского дыхания является первостепенной задачей начинающего музыканта-духовика. Опора дыхания формирует навык управления выдыхаемой струей воздуха, которая контролируется определенными мышцами грудной клетки, мышцами брюшного пресса и губным аппаратом.

Основная сложность в процессе игры на инструменте, особенно на начальном этапе обучения, заключается в необходимости объединить два момента: быстрый, короткий вдох и продолжительный, равномерный выдох. Скорость необходимого вдоха всегда должна соответствовать тому времени, которое отводится для смены дыхания, другими словами, чем меньше пауза, тем быстрее вдох. Вторая фаза дыхания, а именно выдох, представляет собой не менее сложную задачу для начинающего музыканта-духовика. Необходимо добиться того, чтобы выдох происходил ровной струей, очень плавно, без толчков. Кроме того, сам выдох должен обладать гибкостью, способностью к различной скорости выдыхаемой струи воздуха. Игра на опоре в процессе дыхания осуществляется сознательно сжатыми мышцами брюшного пресса, которые воздействуют на диафрагму и удерживают ее при выдохе воздуха.

Таким образом, правильная рациональная методика формирования исполнительского дыхания непосредственно влияет на профессиональный рост музыканта. Теоретические знания основ физиологии дыхания должны умело сочетаться с практическими занятиями, прежде всего, выполнением специальных технических упражнений, которые способствуют формированию исполнительского дыхания и развитию всех выразительных средств игры на саксофоне. Тренировка дыхательных мышц на первых занятиях проходит без инструмента, таким образом начинающему музыканту-духовику значительно легче освоить все технические приемы поочередно.

Существует еще один непростой вид исполнительского дыхания – это цепное дыхание, которое также называют непрерывным или перманентным. Это самый сложный тип дыхания, но при этом он получил большое распространение в XXI веке. Перманентное дыхание представляет собой непрерывную подачу воздуха в инструмент, при котором вдох носом происходит при одновременном выдохе через полость рта. Достичь непрерывности

выдыхаемого потока воздуха можно только при формировании дополнительного резервуара для воздуха и этим являются щеки музыканта-духовика.

Таким образом, понятие «исполнительская постановка» состоит из следующих ключевых элементов: рациональное положение мундштука во рту исполнителя, оптимально сформированный амбушюр, поставленное на опору исполнительское дыхание, координация движения языка с движениями пальцев, легкое, удобное положение корпуса, ног, рук, головы.

С течением времени «постановка» претерпевает незначительные изменения, и это связано с тем, что на подсознательном уровне у музыкантов-духовиков происходит постоянный поиск зоны «относительного комфорта». Исполнитель сам или с помощью педагога приспосабливается к своему инструменту, находит наиболее удобное рабочее положение. Таким образом, постепенно происходит переход от стандартной постановки к рациональной, которая в дальнейшем будет способствовать творческому росту и профессиональному исполнительскому мастерству.

В общее понятие исполнительской постановки также входит один из компонентов исполнительского аппарата – «целесообразно сформированный амбушюр». Термин «амбушюр» – научно-теоретическое понятие, точно выражающее его смысловое значение и сущность. Это так называемый определенный уровень упругости губных и лицевых мышц, их взаимосвязь и взаимодействие, выносливость, гибкость и подвижность. Особое внимание уделяется работе языка, так как в процессе занятий это способствует правильному формированию как губного аппарата, так и исполнительского дыхания. Функции языка можно сравнить со смычком музыканта скрипичных инструментов. Техника языка при игре на духовых инструментах должна обладать особой гибкостью и подвижностью для выполнения различных артикуляционных штрихов и приемов, а также для формирования выдыхаемой струи воздуха. Следующее важное условие современной исполнительской постановки – это свободные и эластичные движения пальцев. В идеальной ситуации пальцы должны работать синхронно с дыханием, амбушюром, языком и внутренним чувством точного интонационного строя музыки.

В данной статье рассматриваются специфические задачи современного исполнительского процесса при игре на саксофоне. Современная инструментальная музыка с более точным интонационным строем, более сложным гармоническим языком, тембровым многообразием и изощренным ритмом ставит перед исполнителем ряд новых сложных задач. Одной из них является необходимость дальнейшего расширения и обогащения технических и художественно-выразительных возможностей инструмента путем широкого внедрения в исполнительскую практику новых специальных приемов извлечения звука. Надо отметить, что ведущие французские академические музыканты для исполнения специальных эффектов и приемов предпочитают играть на тяжелых тростях и мундштуках маленьких размеров.

В последнее время можно уверенно говорить о прогрессе академической исполнительской технологии в рамках исполнительской культуры игры на саксофоне. Трудно представить, чтобы в современном концертном репертуаре саксофониста не использовались современные приемы игры на саксофоне и определенные эффекты. Далее нам следует обратить внимание на практическую сторону исполнительского процесса, а именно на атаку звука или артикуляционную технику саксофониста, без которой в освоении современных приемов и эффектов не обойтись. Овладение артикуляционной техникой – это сложный процесс, в результате которого можно приобрести определенный навык исполнения

всех необходимых эффектов. Все штрихи и приемы делятся на группы, которые связаны с началом извлечения звука на саксофоне или атакой звука.

Наиболее четкая атака звука достигается за счет мысленного фонетически ясного произнесения музыкантом-саксофонистом слогов «ту», «та», «ти». Это по своей сути является твердой, форсированной атакой. Другая, также достаточно твердая, но не форсированная атака происходит при произнесении слогов «ду», «да», «ди», и при этом дыхание должно быть более сдержанным. Затем идет мягкая атака, которая станет более четкой, если фонетически ясно произносить такие слоги, как «ку», «ка», «ки». С начала извлечения и до своего полного окончания звук может изменяться в динамических характеристиках, а фаза затухания создает необходимые условия для начальной атаки следующего звука. Атака звука, его развитие, окончание и соединение с другим звуком определяется в своей совокупности понятием «штрих» или прием. Все основные штрихи и приемы имеют свои обозначения в нотном тексте.

Кроме того, на саксофоне можно играть без помощи языка при произнесении слогов «фуу» или «шээ». Данный прием игры называется субтон, и применяется он чаще всего в балладах джазовой музыки.

Marcato (подчеркивая) – это очень резкое, акцентированное звукоизвлечение с последующим легким ослаблением его звучания. Обозначается в нотном тексте акцентами в виде «вилки», которая пишется над нотой или под ней.

Staccato (отрывисто) – исполнение отрывистых нот отдельно друг от друга. В нотной записи обозначается точками, стоящими над или под нотой. Точка укорачивает ноту ровно на половину звучания.

Martele (отбивать, ударять) – исполнение с помощью четкой акцентированной атаки; при этом все звуки выдерживаются до конца. Данный штрих в нотах обозначается клином, обращенным острием вверх.

Non legato (не связно) – очень мягкое исполнение звуков при незначительном сокращении их протяженности. Обозначается в нотном тексте точками под нотами и лигой.

Legato (связно) – обозначение линией, которая имеет свое название «лига» и находится над или под нотами. Связанный переход от звука к звуку без атаки является выразительным певучим средством, плавным переходом в различные интервалы.

Portato (выражать) – штрих, который исполняется на саксофоне динамически предельно ровно, звук выдерживается до самого конца и звучит в тихих нюансах. Начало звука мягкое, кончик языка слегка касается трости.

Detache (отделять) – специального нотного обозначения не имеет. Для этого штриха характерно ослабление звука к окончанию длительности самой ноты. Важно для этого штриха то, что между нотами должны слышаться паузы. Атака звука зависит от темпа и динамики.

Staccato (отделять) – это легкий штрих, который исполняется четко, отрывисто и коротко. Между нотами должен быть «просвет», имеет нотное обозначение в виде точек над нотами или под ними. Точка укорачивает длительность ноты ровно в половину своей длительности.

Frullato (вращаться) – особый исполнительский прием, который способен очень быстро осуществлять чередование звуков, напоминающее тремоло на одной ноте или в пассажах. Выполняется кончиком языка, при помощи тремоло произносятся звуки «тр», «фр», напоминающие полоскание горла. Прием обозначается словом frullato или нотой с трижды перечеркнутым штилем.

Двойное staccato – выполняется двойным, достаточно сложным ударом языка. При двойном стаккато должны работать как кончик, так и спинка языка. Необходимо научиться чередовать артикуляцию «ту-ка» или «та-ка», но при этом звуки должны быть равны по силе звучания. Двойное staccato не имеет графического обозначения.

Перед современной педагогикой и практикой современного исполнительства как одной из многообразных форм музыкальной культуры стоит важнейшая задача методологического совершенствования теории инструментального искусства, углубления ее научного потенциала. Естественно, что овладение современной технологией игры на духовых инструментах следует начинать с изучения и освоения диапазона. Современный диапазон охватывает три с половиной октавы, что на октаву выше классического репертуара XX века. Такой регистр появился за счет специальной аппликации, которая теперь звучит стройно и полноценно.

Глиссандо – музыкальный прием, основанный на эффекте «скольжения» с верхнего звука вниз или вверх. На саксофоне может исполняться с помощью постепенного открывания клапанов или их закрывания. В нотном тексте обозначается восходящей или нисходящей чертой в различных нотных интервалах.

Вибрато – основной звуковой прием вокализации мелодии. Он напоминает звучание человеческого голоса. После того, как исполнителем приобретен устойчивый навык извлечения объемного звука на саксофоне, можно приступать к работе над приемом вибрато.

Мультифоники – особый прием исполнения на саксофоне, при котором несколько нот звучат одновременно. Исполнение интервалов, аккордов – это всегда очень сложный игровой момент. Он требует от исполнителя усердной работы над амбушюром, а также умения владеть особым типом артикуляции. На начальном этапе лучше использовать дополнительную аппликацию, чтобы облегчить извлечение флажолета исходного звука.

Четвертитоновая альтернация – особый вид звучания, который может быть на четверть выше или ниже основного тона. Здесь нет особых сложностей в исполнении. При необходимости можно использовать дополнительную аппликацию.

Slap-tongue (щелчок) – прием, который достигается за счет атаки средней частью языка. Саксофонист «посылает» сильную струю воздуха в саксофон, при этом воздушный напор с акцентом дает ощущение звукового щелчка, который обозначается в нотах словом «slap».

Субтон – также относится к специальным эффектам, в среднем и нижнем регистре представляет собой «бархатное» звучание. Этот эффект чаще всего используется на тенор-саксофоне. Здесь, как правило, используется горячее дыхание и правильное положение мундштука во рту исполнителя.

Кроме того, существует прием «смеха», который по своему исполнению намного проще предыдущего. Он достигается за счет толчкового придыхания на слоге «pif» и чаще всего обозначается в нотах буквами латинского алфавита.

После освоения всех перечисленных приемов можно переходить к изучению различных шумовых и ударных эффектов. Современная акустическая аппаратура за счет использования мощных микрофонов дает определенные возможности включать шумовые и ударные эффекты во время исполнения. Например, воспроизведение звука за счет ударов пальцами по клапанам инструмента.

В этой статье были рассмотрены наиболее сложные задачи исполнительского процесса, которые современный репертуар ставит перед инструменталистом. Все вышеописанные приемы и эффекты в настоящее время являются составной частью системы му-

зыкальной выразительности. Технология исполнительского процесса предусматривает необходимые координационные действия, точное положение прижима трости, разнообразные формы подачи дыхания. Выполнение описанных приемов исполнительской техники способствует развитию необходимых навыков исполнительской профессиональной игры на саксофоне.

В заключение стоит отметить, что в настоящее время не существует до конца изученной единой концепции исполнения данных звуковых приемов, в результате чего требуется научно-теоретическое осмысление этой методологии. Одна из проблем состоит в том, что на сегодняшний день ощущается нехватка специалистов, владеющих современными методиками обучения игре на саксофоне.

В ежедневных занятиях над штрихами, приемами и звуковыми эффектами необходимо придерживаться следующих требований:

1. Занятия на саксофоне должны быть регулярными, в работе необходимо использовать различные сложные метроритмические упражнения в разных динамических вариантах.

2. При работе над штрихами необходимо следить за артикуляцией и выполнением начальной атаки звука, при этом контролируя интонацию, динамику, качество и тембр звука.

3. Следует уделять особое внимание выразительности звука, добиваясь художественного звучания инструмента.

4. Наряду с изучением академических штрихов необходимо работать над их завершенностью.

5. Нужно добиваться синхронного взаимодействия каждого штрихового приема с координацией пальцев, амбушюром, дыханием.

6. Штриховые особенности мелодии в художественных произведениях следует сочетать с необходимыми выразительными средствами на саксофоне.

7. Следует добиваться правильной артикуляции при овладении современными штрихами, приемами и исполнительскими эффектами.

Выполнение вышеуказанных рекомендаций способствует постепенному и последовательному развитию профессиональных исполнительских навыков штриховой академической и современной джазовой исполнительской культуры на саксофоне.

Список литературы

1. Абдуллин Э. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004. – 333 с.
2. Алиев Ю. Настольная книга школьного учителя-музыканта. – М.: Владос, 2003. – 334 с.
3. Безбородова Л. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях: учеб. пособие. – М.: Академия, 2002. – 413 с.
4. Усов Ю. Вопросы музыкальной педагогики. – М.: Музыка, 1991. – Вып. 10. – 129 с.

List of references

1. Abdullin E. Teoriya muzykal'nogo obrazovaniya. – M.: Akademiya, 2004. – 333 s.
2. Aliev Yu. Nastol'naya kniga shkol'nogo uchitelya-muzykanta. – M.: Vlados, 2003. – 334 s.
3. Bezborodova L. Metodika prepodavaniya muzyki v obshcheobrazovatel'nyh uchrezhdeniyah: ucheb. posobie. – M.: Akademiya, 2002. – 413 s.
4. Usov Yu. Voprosy muzykal'noj pedagogiki. – M.: Muzyka, 1991. – Vyp. 10. – 129 s.

РЕПЕРТУАР ОРКЕСТРОВОГО КЛАССА И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

А. Н. Чебурашкин

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

В статье рассматривается влияние репертуара оркестрового класса на формирование будущего музыканта-исполнителя, его личностных качеств. Обозначаются принципы подбора эстрадно-джазового репертуара, рассматривается роль психофизиологических аспектов в работе над ним в условиях оркестрового класса.

Ключевые слова: репертуар, эстрадно-джазовая музыка, оркестровый класс, оркестр.

REPERTOIRE OF THE ORCHESTRA CLASS AND ITS ROLE IN ESTABLISHING MUSICIAN-PERFORMER

A. N. Cheburashkin

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the influence of the repertoire of the orchestral class on establishing the future musician-performer and his personal qualities. Also, the author defines the principles of choosing pop-jazz repertoire, and considers the role of psychophysiological aspects of work in the orchestral class.

Keywords: repertoire, pop-jazz music, orchestra class, orchestra.

В наше время был и остается актуальным вопрос подбора репертуара для эстрадно-джазовых инструментальных коллективов. Репертуар, который не только будет интересен для музыканта-исполнителя в плане совершенствования его мастерства и виртуозности владения инструментом, но и будет способствовать развитию его как личности, формировать нравственные качества, делать духовно богаче. Поэтому на руководителе творческого коллектива лежит ответственность за решение перечисленных задач. В первую очередь, это формирование будущего музыканта-исполнителя как продолжателя культуры, как носителя информации, приобретенной за время своего обучения для дальнейшей передачи ее последующим поколениям.

Существование множества стилей и направлений в эстрадно-джазовой музыке привело к появлению разных подстилей, и это дало возможность каждому исполнителю определить свое предпочтение в выборе того или иного стиля. Кто-то предпочитает исполнять «Свинг», «Бибоп», «Кул» («прохладный джаз»), «Прогрессивный джаз», «джаз-рок» и т. д. Руководитель оркестра должен это учитывать и использовать данные ветви столь большого, богатого направления в своей педагогической деятельности.

Но самая первая и важная особенность направления эстрадно-джазовой музыки – это импровизация. Музыкант должен уметь импровизировать как в оркестре, так и соло. При этом необходимо соблюдать все законы полиритмии и не забывать про ритмическую свободу, которая вызывает чувство невесомости и движения вперед, где нет никаких рамок в ограничении своего исполнительского мастерства и непрерывного полета мысли по бесконечной гармонии.

На начальном этапе работы в данном направлении мы обращаемся к произведениям «традиционного джаза» (классического), включая в репертуар такие произведения, как:

«Queen Bee» («Королева пчелка») Каунта Бейси, «Take the a train» («Садись в поезд А») Дюка Эллингтона, «In the Mood» («В настроение») Гленна Миллера и др. Можно смело начинать работу в оркестровом классе с этих произведений, учитывая опыт начала 1930-х годов, когда возникло два Биг-Бенда: под управлением Каунта Бейси и Дюка Эллингтона. Они надолго определили дальнейшее развитие данного стилевого направления для Биг-Бендов и на данный момент являются классикой, темой для подражания и образцом «горячего» афроамериканского свинга. Включение в репертуар этих произведений позволяет на первом этапе обучения сформировать в музыканте-исполнителе вкус к Канзас-Сити, то есть интерпретации «Блюза» и «Буги-Вуги», помогает определить исполнительскую интерпретацию музыкально-художественных ценностей данной стилистики, что способствует внутреннему духовному росту исполнителя и его становлению как личности и музыканта.

Помимо всего вышесказанного, руководителю оркестра необходимо уделять внимание штрихам, так как «штрих» в джазовой музыке и есть манера исполнения, определяющая характер, звук и тембр звучания коллектива или музыканта как солиста. Это все является важной составляющей артикуляции. При этом нельзя забывать, что ансамбль в оркестре зависит не только от характера звучания в плане раздельности или слитности групп нот. Сюда также относятся изменение темпа, агогика (отклонение от темпа), орнамента (характер исполнения самой ноты или их малых групп), что в понимании музыканта часто называется «фразой».

Исполнителям на духовых инструментах надо помнить об атаке языка, которая чаще всего делится на твердую и мягкую атаку. Стоит уделять не меньшее внимание ритму – секции оркестра, где также есть свои специфические штрихи, например, у ударных инструментов – downstroke (движение руки или ноги вниз) и upstroke (вверх). Эти приемы непосредственно влияют на тембр и характер звучания. Здесь можно привести в пример легендарного джазового барабанщика Арт Блейки, который известен публике своими стремительными рисунками на малом барабане, ярко звучащими тарелками и необычными ритмами в коллективе, чаще всего он применял приемы upstroke.

Существуют отдельные специфические штрихи и для ритм-гитары с одновременным прижатием струн ладонью (palm mute).

При игре на бас-гитаре применяют ударный стиль игры (слеп), здесь можно вспомнить исполнителя Жако Посториуса.

Таким образом, можно сделать вывод, что разучивание традиционных джазовых музыкальных произведений, а затем и их концертное исполнение требуют от музыканта ряда необходимых качеств, без которых нельзя раскрыть содержание и художественный образ данного произведения, а также замысел композитора или аранжировщика. Поэтому руководителем оркестра продлевается большая работа по подбору исполняемого репертуара, его осмыслению, проработке, что далее позволит донести до обучающихся понимание музыки, стиля, манеры исполнения, ее формы и содержания, техники фразировки, исполнения коллективного штриха и техники звукоизвлечения.

Особое внимание в работе над репертуаром руководитель оркестра обращает на психологический аспект, который включает в себя очень обширный круг явлений. Сюда непосредственно относятся память, воображение, восприятие, мышление, эмоциональная сфера, которая служит для создания художественного образа и является индивидуальным носителем как коллектива – одного общего целого, так и отдельно каждого музыканта.

Наряду с психологическим аспектом необходимо учитывать и физиологический. Он выражается в таких качествах каждого отдельного музыканта-исполнителя, как моторно-двигательные умения и навыки, что непосредственно позволяет коллективу в целом пере-

ходить на более сложные и трудноисполняемые произведения. После этого приобретается единый стиль и образ данного коллектива, то есть складывается своя манера исполнения данных произведений, прослеживается неповторимая стилистика исполнения, свое индивидуальное звучание. Это и характеризует коллектив как единый, слаженно работающий организм, как один инструмент под руководством дирижера.

Подбор репертуара – дело отнюдь не простое, несмотря на то, что существуют единые принципы и критерии его подбора и оценки. Всем известно, что его пополнение включает все лучшее, что имеется в сокровищнице музыкальной культуры общества, всего достояния планеты за историю существования данных стилей и их направлений. Но существуют и сложности по выбору композиций, которые опираются, в первую очередь, на технические и художественные возможности того или иного коллектива, психологический климат и взаимоотношения участников оркестра, что необходимо учитывать руководителю коллектива при составлении репертуарного плана для оркестра.

При подборе репертуара руководитель обязательно учитывает наличие определенной сложности исполняемых произведений. Если взять произведения сложнее, чем исполнительский уровень коллектива, то долгая и утомительная репетиционная работа может не дать положительного эффекта. Так же, если произведение будет легким для музыкантов, они потеряют интерес к работе. Это никак не приведет к росту коллектива, а только повысит самооценку и затормозит как развитие каждого музыканта-исполнителя, так и коллектива в целом.

Таким образом, опираясь на все вышеперечисленное, можно подчеркнуть, что подбор репертуара в коллективе предсказывает будущее оркестра, рассказывает о его прошлом, показывает всю проделанную работу. По репертуару можно судить о развитии общества: в каком культурном направлении оно движется, что предпочитает, каковы его вкусы и т. д. Репертуар показывает, занимают ли ценности, созданные в прошлом, почетное место, и думают ли в оркестре о будущем. Руководитель должен отдавать себе отчет в том, каким должен быть репертуар и сам творческий коллектив, а также каким он хочет показать коллектив и каким его хотят видеть слушатели. При этом репертуар должен подчеркивать оригинальность коллектива, его самобытность, и в нем всегда должна быть изюминка.

Репертуар – это лицо коллектива. Можно наблюдать, как на хорошем репертуаре «растут» оркестры, музыканты (солисты), дирижеры, композиторы, аранжировщики, а вместе с ними – и музыкальная культура общества.

Наряду с практическим обучением коллектива, а также отдельных музыкантов, в задачи репертуара входят воспитание творческой воли, дисциплины, стремления к самосовершенствованию; формирование художественного вкуса, чувства стиля и широкого кругозора, охватывающего все направления данной стилистики.

Итак, мы пришли к выводу, что исполнители в работе над репертуаром дополняют друг друга, и это позволяет добиться выполнения единых творческих задач. Репертуар является лицом коллектива, и можно видеть, как каждый музыкант по отдельности и все вместе в оркестре работают слаженно, как единый организм, чувствуя тонкости исполнения. При этом каждый заряжает своей энергией не только сидящего рядом исполнителя-оркестранта, но и публику, зрителя, передавая эмоциональное настроение, неся исполнительскую культуру того или иного времени исполняемого произведения.

Список литературы

1. Мохонько А. П. Драйв над Томью: монография. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2018. – С. 255–267.

2. Нил Леонард. Джаз и белые Американцы // Барри МакРэй. Джазовый катаклизм. – Новосибирск, 2017. – 257 с.
3. Студия ударных инструментов [Электронный ресурс]. – URL: <http://dennisdrums.com/2013/05/art-blakey/>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Mohon'ko A. P. *Drajv nad Tom'yu: monografiya*. – Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, 2018. – S. 255–267.
2. Nil Leonard. *Dzhaz i belye Amerikancy // Barri MakRej. Dzhazovyj kataklizm*. – Novosibirsk, 2017. – 257 s.
3. *Studiya udarnyh instrumentov [Elektronnyj resurs]*. – URL: <http://dennisdrums.com/2013/05/art-blakey/> – Zagl. s ekrana.

ПРЕДРЕПЕТИЦИОННАЯ РАБОТА ДИРИЖЕРОВ В ХОРОВЫХ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВАХ КАК ВАЖНЫЙ ЭТАП ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТОВ К УСПЕШНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

С. Костич

Университет в Нише, г. Ниш (Сербия);

Э. Р. Шабает

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

Статья посвящена рассмотрению упражнений, направленных на развитие и совершенствование психофизиологических особенностей музыкантов – вокалистов и инструменталистов. Производится анализ некоторых дирижерских проблем, возникающих в процессе работы с хоровыми и инструментальными коллективами, и предлагаются пути их преодоления.

Ключевые слова: дирижер, хор, оркестр, вокалист, инструменталист, концерт, жанр, репертуар, дыхание, упражнение.

PRE-REHEARSAL WORK OF CONDUCTORS IN CHOIRS AND INSTRUMENTAL GROUPS AS AN IMPORTANT STAGE IN THE PSYCHOPHYSIOLOGICAL PREPARATION OF MUSICIANS FOR SUCCESSFUL ACTIVITIES

S. Kostić

University of Niš, Niš (Serbia);

E. R. Shabaev

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article is dedicated to reviewing exercises aimed at developing and improving the psychophysiological features of vocalists and instrumentalists. Some of the conductor's problems arising in the process of working with choral and instrumental groups are analyzed, and ways to overcome them are proposed.

Keywords: conductor, choir, orchestra, vocalist, instrumentalist, concert, genre, repertoire, breathing, exercise.

В повседневной репетиционной и воспитательной работе с творческим коллективом немаловажную, а иногда и решающую роль играет организационно-педагогическое мастерство руководителя хора или оркестра. Стремление стать дирижером хора или оркестра привлекательно для многих молодых музыкантов, но в начале пути управления учебным коллективом большинство из них сталкивается с рядом трудностей.

Дирижирование – это сложный интеллектуальный труд, включающий в себя огромное количество взаимосвязанных элементов: собственно технику дирижирования, все виды музыкального слуха, навык чтения партитур, знание специфики звучания голосов певцов или инструментов, техники игры на них или вокального исполнения, понимание закономерностей темпо-, метроритма, агогических и динамических оттенков, глубокие познания в области прочтения художественного текста и понимания его стилевых признаков. Отсутствие или «недошлифованность» одного из перечисленных элементов впоследствии может привести к фиаско начинающего руководителя. Поэтому перед начинающим дирижером встает широкий круг проблем, требующих специального изучения и практики, однако умению вдохновлять и мотивировать коллектив к успешному выступлению научить нельзя.

Социокультурные изменения в обществе влияют и на происходящие метаморфозы в искусстве. В этом свете перед руководителями творческих коллективов и их участниками возникает ряд задач, которые являются показателем уровня профессионализма и мобильности исполнителей в общих тенденциях развития музыкального искусства, в специфике интерпретации музыкального языка современных композиций. Выполнение данных требований, несомненно, ведет к эмоциональному перенапряжению и чрезмерной взволнованности. Поэтому использование определенных предрепетиционных упражнений может способствовать освобождению музыкантов от психологического давления, нежелательных мыслей, чрезмерной нервозности и стрессового состояния, сопровождающих их в процессе концертного выступления. Цель упражнений – раскрепостить участников музыкального коллектива, раскрыть все возможности их творческого потенциала и использовать их исполнительское мастерство по максимуму.

Дирижер, работающий с коллективом, должен хорошо разбираться в психологии, физиологии и неврологии исполнителя, влияющих на исполнительскую технику и результаты. Неслучайно существует сравнение хора или оркестра с «музыкальным организмом». Это выражение передает всю сложность работы с творческим коллективом и акцентирует внимание на том, что психофизическое состояние и состояние нервной системы каждого человека существенно влияют на звучание хора и оркестра.

Следовательно, перед тем, как исполнить музыкальное сочинение, дирижеру необходимо привести всех участников к единому эмоциональному состоянию, настроить идеальный унисон коллектива с помощью определенных упражнений до распевания и разыгрывания.

Часто можно встретить дисбаланс между технической составляющей исполнения и эмоциональным выражением, что особенно явственно чувствует слушатель. Это связано с чрезмерной нервозностью и психологической зажатостью музыкантов в процессе исполнения сложных фрагментов музыкальных сочинений. Особенно остро эта проблема встает в процессе концертного выступления, во время которого исполнители чувствуют чрезмерную ответственность и эмоциональное давление от осознания невозможности исправить ошибку. В данном случае дирижеру следует понимать симптоматику такого феномена, связанного с деятельностью двух больших групп нервной системы – симпатической и парасимпатической.

Обе эти группы тесно взаимодействуют и физиологически направлены на адаптацию человека к любой жизненной ситуации. С утра и в течение дня активна симпатическая система, отвечающая за внимание, слух, движение и контролирующая любую возможную угрозу. Это своеобразная реакция на любой раздражитель или стресс. При реакции симпатической системы у человека происходит расширение зрачков, учащается сердцебиение, происходит замедление пищеварения и перистальтики. Все это необходимо человеку для концентрации внимания и готовности среагировать на внешний раздражитель.

Парасимпатическая система, наоборот, оказывает расслабляющее действие на человека и наиболее активна в вечернее и ночное время, когда внешняя угроза миновала и человек может успокоиться. В этом случае зрачки сужаются, успокаивается сердцебиение и так далее. Зная эту особенность организма, можно понять, почему вечерний концерт, в сравнении с дневным, проходит более вдохновенно.

Еще К. Станиславский в своих трудах отмечал, каким злом для творческого процесса становятся мышечные зажимы и физическое перенапряжение. При таких зажимах в голосовом аппарате люди с врожденными красивыми голосами начинают звучать хрипло, сипеть, иногда теряют способность издать звук, у инструменталистов при зажатии игрового аппарата страдают ритмическая организация, артикуляция, штрихи. Перенапряжение со всеми своими последствиями отмечается в спине, шее, плечах, диафрагме и других мышцах, участвующих в дыхательном и двигательном процессах.

Следовательно, перед выходом на сцену дирижеру необходимо применить ряд упражнений на уравнивание двух групп нервной системы, способных снять физиологическое напряжение у музыкантов. Приведем некоторые из них.

Упражнение № 1

Общеизвестно, что зевота очень важна для нормального функционирования организма, поскольку позволяет нормализовать кровяное давление и температурный режим в головном мозге. Доказано, что физические движения, сопровождающие зевоту, уменьшают напряжение во всем организме и способствуют нормализации кровообращения. При этом тело сохраняет контроль над всеми остальными функциями.

Упражнение № 2

Область шейно-плечевого отдела представляет собой одно из основных мест накопления стресса, поскольку уже в первые 2–3 секунды ощущения эмоционального стресса у человека происходит зажим мускулатуры. Для расслабления мышц этого отдела необходимо перед распеванием или репетиций поделить коллектив на две-четыре шеренги, где каждый участник стоит спиной к другому ряду. Исполнители должны несколько раз мягко сжать шейную, плечевую и предплечную области тому, кто стоит перед ним, чтобы вызвать расслабление.

Упражнение № 3

Необходимо сблизить с силой напряженные ладони друг к другу (но при этом они не должны соприкасаться) так, чтобы чувствовались теплота и покалывание в кончиках пальцев. При достаточном накоплении энергии между руками следует их расслабить и почувствовать собственное энергетическое излучение, возникшее между ладонями, постепенно отодвигая их друг от друга, насколько в данный момент позволяет ощущение энергетической связи между ними. Необходимо достичь ощущения чего-то тягучего и осознать поток энергии из руки в руку.

Упражнение № 4

Музыканты садятся, слегка опираясь спиной о спинку стула, закрывают глаза, стараются замедлить дыхание, делать медленные и глубокие вдохи и выдохи. При этом дири-

жер наблюдает за исполнителями, может говорить тихим голосом слова, вводящие в состояние релакса.

Исходя из всего сказанного, приходим к выводу, что инструментальное и вокальное исполнительство – это сложный комплекс взаимодействия различных видов музыкальной деятельности. Поскольку единый «музыкальный организм» хора или оркестра имеет живые чувства, подчинен психофизиологическим факторам, то дирижеру необходимо уметь настроить свой коллектив на нужную эмоциональную волну, которая позволит ему выступить вдохновенно и успешно. Учитывая всю специфику исполнительской деятельности, руководитель может применять некоторые предрепетиционные упражнения, помогающие расслабить музыкантов и уравновесить взаимосвязь симпатической и парасимпатической систем. Применение приведенных выше эффективных упражнений по снятию психофизиологических зажимов должно способствовать полноценной подготовке музыкального коллектива к его успешной концертной деятельности.

Список литературы

1. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр «ВЛАДОС», 2018. – 289 с.
2. Мусин И. А. Язык дирижёрского жеста. – М.: Музыка, 2007. – 231 с.
3. Сугаков И. Г. Оркестр русских народных инструментов: история и современность: учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – 222 с.
4. Стулова Г. П. Теория и методика обучения пению: учеб. пособие. – 3-е изд., стер. – СПб., 2018. – 196 с.

List of references

1. Zhivov V. L. Horovoe ispolnitel'stvo: Teoriya. Metodika. Praktika: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedenij. – M.: Gumanit. izd. centr «VLADOS», 2018. – 289 s.
2. Musin I. A. Yazyk dirizhyorskogo zhesta. – M.: Muzyka, 2007. – 231 s.
3. Sugakov I. G. Orkestr russkih narodnyh instrumentov: istoriya i sovre-mennost': ucheb. posobie dlya studentov vuzov kul'tury i iskusstv. – Kemerovo: KemGUKI, 2009. – 222 s.
4. Stulova G. P. Teoriya i metodika obucheniya peniyu: ucheb. posobie. – 3-e izd., ster. – SPb., 2018. – 196 s.

НАГЛЯДНОСТЬ И АССОЦИАТИВНЫЙ МЕТОД КАК СОСТАВЛЯЮЩИЕ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ ДИРИЖИРОВАНИЮ

А. А. Афанасьева

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

Статья посвящена проблеме противоречия между индивидуальным началом получения дирижерских навыков в классе дирижирования и реальными возможностями студентов на начальных этапах обучения. Рассматриваются значимость и эффективность принципа наглядности и ассоциативного метода в процессе обучения дирижирования.

Ключевые слова: выразительность дирижерского жеста, обратная связь, принцип наглядности, ассоциации, педагогическое воздействие.

THE VISUALIZATION AND ASSOCIATION METHOD AS COMPONENTS OF THE CONDUCTING TRAINING PROCESS

A. A. Afanasieva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article is devoted to the problem of the contradiction between the individual beginning of the conductor's skills in the conducting class and the real abilities of students in the initial stages of study. The importance and effectiveness of the principle of visibility and associative method in the process of conducting training is considered.

Keywords: expressiveness of the conductor's gesture, feedback, principle of visibility, association, pedagogical influence.

В современном мире требования к качеству обучения в области теории и практики преподавания музыкальных дисциплин диктуют необходимость систематизации и обобщения опыта выдающихся педагогов, переосмысления традиционных и разработки новых подходов к преподаванию ряда дисциплин. Это связано с тем, что для практической реализации художественной интерпретации будущему дирижеру далеко не всегда удастся избежать разрыва между художественными замыслами и профессиональными возможностями их воплощения [1]. Актуальность данной статьи определяется попыткой минимизировать этот разрыв, наметив для этого способы и пути развития методики преподавания дирижирования с учетом применения ее в условиях очного и дистанционного обучения.

Учитывая педагогический опыт, можно констатировать, что студентам, окончившим музыкальную школу, колледж, на начальном этапе обучения зачастую довольно сложно понять специфику постижения искусства управления оркестровым исполнением [8]. Предполагается, что общедидактический принцип наглядности и ассоциативный метод будут способствовать формированию мотивации к успешному обучению дирижированию.

Английский дирижер Г. Вуд писал: «Я говорю обычно, что концом палочки рисую целые картины... Этому тоже нельзя научить и вряд ли легко подражать, ибо это – естественное выражение эмоций жестом, происходящее из твердого и ясного понимания содержания музыки» [3, с. 56]. Следовательно, только талант, чувство, вдохновение способны подсказать выразительность жеста; никакие правила, законы здесь не властны, поскольку музыка может быть постигнута и воплощена только интуитивно. Возникает необходимость более детально разобраться с вопросами природы дирижерского жеста, его выразительности, а также выяснить источники и причины его образности.

Отметим, что жест и музыка взаимосвязаны, поскольку именно дирижерский жест раскрывает смысл музыки, конкретизирует ее сущность. Элементами движения выражаются метр, темп, динамика, агогика, характер звуковедения. Например, динамику звука можно выразить уменьшением или увеличением амплитуды жеста, его объема; темповые изменения – с помощью замедления или ускорения скорости движения рук.

Через средства музыкальной выразительности композитор передает эмоциональный строй музыкального сочинения. Так, динамический подъем, увеличивающаяся скорость движения могут характеризовать эмоциональное нарастание, а уменьшение скорости, ослабление энергии движения, сокращение его величины – эмоциональный спад. Музыка в своем эмоциональном воплощении является источником пластической выразительности, при этом нельзя недооценивать важность технических моментов [7].

В дирижировании часто применяются жесты, характерные для жизненной практики человека и выражающие его определенное эмоциональное состояние, независимо от темперамента и возраста. Несмотря на индивидуальную окраску, в большей степени эти эмоциональные движения схожи. Подобно актерскому мастерству, где пластика рук и тела играют значительную роль в создании определенного образа, жест дирижера является не иллюстрацией к музыке, а способом воссоздания художественного образа через воздействие на исполнителей.

В связи с этим положением отметим важную особенность обучения дирижированию на начальном этапе. Когда студент приобретает первые навыки руководства коллективом, он учится взаимодействовать с концертмейстером. Отсутствие в классе конкретной исполнительской ситуации вызывает затруднения в формировании понятия и представления о дирижировании как исполнительском процессе у обучающегося, происходит искажение слуховых представлений, теряется ощущение функционального назначения дирижерского жеста. Немаловажно, что в подобной ситуации осуществление самоконтроля и саморегуляции учебной деятельности становится весьма проблематичным в силу невозможности для студента объективной оценки своих дирижерских двигательных действий. Оценка исполнения преподавателем в данных условиях является практически единственной и решающей. Однако отразить полностью все характеристики дирижерского жеста словесная оценка не в состоянии, поэтому не может служить в полной мере ориентировочной основой для обучающегося. Таким образом, развитие познавательной самостоятельности при отсутствии канала обратной связи ведет к замедлению формирования определенных дирижерских навыков.

Одной из причин возникающих трудностей является недостаточность оснащенности и применения наглядных средств обучения в классе дирижирования. В этой связи применительно к специфике обучения дирижированию интересной представляется работа Р. В. Панкевича [6], в которой рассмотрена проблема реализации общедидактического принципа наглядности. В настоящее время показ преподавателем тех или иных приемов дирижирования в процессе обучения исчерпывает моменты наглядности, что в итоге значительно обедняет занятия в предметном содержании. Современные аудиовизуальные средства в полной мере расширяют возможности реализации принципа наглядности в учебном процессе. В наибольшей степени это относится к видеозаписи, которая позволяет при фиксации определенных учебных моментов и их хранении, а также многократном воспроизведении осуществлять анализ дирижерских действий и педагогу, и студенту. Это, в свою очередь, может способствовать не только улучшению управления учебной деятельностью обучающегося, но и самоконтролю студента, целям его самопознания и самосовершенствования, что в конечном итоге оптимизирует процесс обучения.

Дополнительным источником наглядных средств и музыкальной информации могут служить широкие возможности сети Интернет. Прежде всего, это изучение и анализ высокохудожественного исполнения оркестровой музыки, методов работы с оркестром выдающихся дирижеров прошлого и настоящего, знакомство с учебным и концертным репертуаром. В современном мире назрела необходимость широкого внедрения в структуру индивидуальных занятий обучающей техники с укреплением организационной и материальной базы и разработки наглядных пособий с выявлением их педагогических возможностей и методов работы с ними.

В процессе освоения техники дирижирования, помимо принципа наглядности, одним из эффективных компонентов в современных технологиях обучения представляется

ассоциативный метод. Ассоциация – это связь, возникающая при определенных условиях между двумя или более психическими образованиями (ощущениями, двигательными актами, восприятиями, идеями). Метод ассоциаций при обучении дирижированию может выступать эффективным способом творческого решения проблем и поиска выразительности дирижерского жеста, пробуждения воображения и фантазии путем нахождения как можно большего числа неожиданных и отдаленных ассоциаций к рассматриваемому художественному образу. Средством нахождения его аналогий, которые содержат в себе творческую идею, является поиск смысловых связей между ним и различными способами найденным ассоциативным объектом в виде определенного понятия, ощущения, чувства, двигательного акта. Ассоциативные связи могут возникать между объектами, которые имеют общие признаки, поэтому любой образ или слово способны порождать в сознании широкую систему соотношений и представлений. Если на внутреннем, психическом уровне ассоциации понимаются как связи между отдельными представлениями, то на психофизиологическом – как условный рефлекс. Следовательно, содержание информации дирижерского жеста составляет личностно-значимый смысл художественного образа, соответствующего внутри-слуховому представлению дирижера. Иначе, это мышечная реакция на импульсы головного мозга, которая проявляется на реализующем этапе дирижерских действий. Таким образом, жесты дирижера создают мануально-пластическую модель, в которой отражены эмоционально-образное содержание и звуковая насыщенность, ассоциативно связанные со сформированным музыкальным образом и выразительными характеристиками звучания.

На начальном этапе обучения ограниченность опыта дирижирования у студента компенсируется внемузыкальным опытом невербального общения, поэтому пониманию ощущения звука в руке помогает именно активизация ассоциативных механизмов мышления. Естественно, что ассоциативный багаж дирижера зависит от жизненного опыта, богатства внутреннего мира, его индивидуальных особенностей. На практике при изучении конкретного музыкального произведения студентам можно предложить ряд вопросов для установления ассоциативных связей между содержанием и образами с другими явлениями культуры и жизни – литературой, изобразительным искусством. Оценка ассоциативных ответов – довольно сложное занятие, но она позволяет, наряду с уровнем знаний студента, выявить некоторые свойства личности, такие как направленность мышления, уровень ассоциативности, творческий потенциал, самостоятельность [2].

Интересна в этом отношении позиция Б. Л. Яворского, который размышлял: «Я всё думаю над тем, как бы найти больше аналогий между различными искусствами. <...> Нельзя мыслить в области музыки, не обладая хотя бы схематичным мышлением в области архитектуры, скульптуры, живописи, мозаики, поэзии, прозы, балета и танцев» (цит. по [9]). По мнению Г. Г. Нейгауза, «чем глубже интеллект, чем шире эмоциональные связи и ассоциации, тем ярче индивидуальность художника, тем большую радость приносит он людям и тем легче свершается его техника, потому что он твердо знает, чего хочет» (цит. по [9]). Как и психологи, великие педагоги и музыканты считают ассоциации «пусковым механизмом эмоций» (цит. по [9]), так как, благодаря ассоциациям, музыкант «испытывает не только так называемые эстетические (художественные) эмоции и чувства, но и жизненные – выходящие за рамки эстетически направленной музыкально-слуховой деятельности» (цит. по [9]).

Таким образом, приходим к выводу, что использование средств наглядности и ассоциативного метода обучения дирижированию расширяет педагогические возможности преподавателя, приводит к эффекту роста вариативности педагогических воздействий, со-

действует положительной перестройке внутренней структуры практической деятельности, а также становится гибким средством управления познавательной мотивацией студента и значительно повышает уровень обучения будущего дирижёра.

Список литературы

1. Галушка В. Н. Современные подходы к формированию музыкально-исполнительской техники в процессе обучения: на материале учебной работы в фортепианном классе музыкального вуза [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dslib.net/teoriya-vospitania/sovremennye-podhody-k-formirovaniyumuzikalnoispolnitelskojtehnikiivprocesse.html>. – Загл. с экрана.
2. Войтюлевич Л. А. Ассоциативный метод обучения студентов с кратковременной памятью [Электронный ресурс]. – URL: <http://yamal-obr.ru/articles/assotsiativniy-metod-obucheniya-studento/>. – Загл. с экрана.
3. Вуд Г. О дирижировании. – М., 1958. – 104 с.
4. Мусин. Техника дирижирования [Электронный ресурс]. – URL: https://bgmuz.brest.by/biblio/dirig/teh_dirig_musin.pdf. – Загл. с экрана.
5. Марков С. Метод ассоциативного поиска и генерации творческих идей [Электронный ресурс]. – URL: <https://geniusrevive.com/metod-assotsiats>
6. Панкевич Р. В. Реализация дидактического принципа наглядности в обучении дирижированию учителя музыки [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.disscat.com/content/realizatsiya-didakticheskogo-printsipa-naglyadnosti-v-uchenii-dirizhoaniyuuchilya-mu>. – Загл. с экрана.
7. Средства дирижерской выразительности [Электронный ресурс]. – URL: https://studme.org/179871/kulturologiya/sredstva_dirizherskoj_vyrazitelnosti. – Загл. с экрана.
8. Формирование дирижерского жеста в классе хорового дирижирования [Электронный ресурс]. – URL: <https://infourok.ru/formirovanie-dirizherskogo-zhesta-v-klasse-horovogo-dirizhirovaniya-4618867.html>. – Загл. с экрана.
9. Цовьянова И. А. Ассоциативный подход в процессе обучения дирижированию: на материале учебной работы в дирижерско-хоровом классе [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dslib.net/teoriya-vospitania/associativnyj-podhod-vprocesseobucheniadirizhirovaniju-na-materiale-uchebnoj.html#rsl010045872431>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Galushka V. N. Sovremennye podhody k formirovaniyu muzykal'no-ispolnitel'skoj tekhniki v processe obucheniya: na materiale uchebnoj raboty v fortepiannom klasse muzykal'nogo vuza [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.dslib.net/teoriya-vospitania/sovremennye-podhody-k-formirovaniyu-muzikalno-ispolnitelskoj-tehniki-v-processe.html>. – Zagl. s ekrana.
2. Vojtyulevich L. A. Associativnyj metod obucheniya studentov s kratkovremennoj pamyat'yu [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://yamal-obr.ru/articles/assotsiativniy-metod-obucheniya-studento/>. – Zagl. s ekrana.
3. Vud G. O dirizhirovanii. – M., 1958. – 104 s.
4. Musin. Tekhnika dirizhirovaniya [Elektronnyj resurs]. – URL: https://bgmuz.brest.by/biblio/dirig/teh_dirig_musin.pdf. – Zagl. s ekrana.

5. Markov S. Metod asociativnogo poiska i generacii tvorcheskikh idej [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://geniusrevive.com/metod-assotsiats>.
6. Pankevich R. V. Realizaciya didakticheskogo principa naglyadnosti v obuchenii dirizhirovaniyu uchitelya muzyki [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.dissercat.com/content/realizatsiya-didakticheskogo-printsipa-naglyadnosti-v-obuchenii-dirizhirovaniyu-uchitelya-mu>. – Zagl. s ekrana.
7. Sredstva dirizherskoj vyrazitel'nosti [Elektronnyj resurs]. – URL: https://studme.org/179871/kulturologiya/sredstva_dirizherskoj_vyrazitelnosti. – Zagl. s ekrana.
8. Formirovanie dirizherskogo zhesta v klasse horovogo dirizhirovaniya [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://infourok.ru/formirovanie-dirizherskogo-zhesta-v-klasse-horovogo-dirizhirovaniya-4618867.html>. – Zagl. s ekrana.
9. Cov'yanova I. A. Asociativnyj podhod v processe obucheniya dirizhirovaniyu: na materiale uchebnoj raboty v dirizhersko-horovom klasse [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.dslib.net/teoria-vozpitanija/asociativnyj-podhod-v-processe-obucheniya-dirizhirovaniyu-namaterialieu-uchebnoj.html#rsl010045872431>. – Zagl. s ekrana.

МИМИКА КАК КОМПОНЕНТ ДИРИЖЕРСКОГО АППАРАТА И ХОРОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

Се Сяоцао

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

В статье рассматривается значимость мимики в практической деятельности хормейстера. Исследуется взаимосвязь дирижерского жеста с выразительной мимикой в процессе управления хоровым коллективом.

Ключевые слова: дирижирование, мимика, дирижерский жест, хормейстер, хоровой коллектив.

FACIAL EXPRESSIONS AS A COMPONENT OF THE CONDUCTOR'S APPARATUS AND CHORAL COMMUNICATION

Se Syaocao

*Russian State Teachers' University named after A. I. Herzen,
St. Petersburg*

The article examines the importance of the facial expressions in the practical activities of the choirmaster. The relationship of the conductor's gesture with expressive facial expressions in the process of management of the choir is considered.

Keywords: conducting, mpm, conductor gesture, choirmaster, choral group.

О роли мимики в искусстве дирижирования существует огромное количество высказываний известных музыкантов (В. Л. Живова, В. Н. Минина, И. А. Мусина, К. А. Ольхова, К. Б. Птица и др.). Однако в российской научной и методической литературе мимика,

в сравнении с дирижерской техникой, практически не исследована. Например, К. А. Ольхов говорит о приоритетном значении мимики в дирижерской практике, но все свое внимание сосредотачивает на дирижерской жестикуляции [8, с. 23–24]. В то время как С. А. Казачков мимику хорового дирижера впервые связывает с физиологическими процессами, но не раскрывает степень ее влияния на исполнительскую деятельность коллектива в полной мере [3; 4]. Между тем мимика, являясь важным компонентом дирижерского аппарата хормейстера, наряду с мануальной техникой, оказывает значительное влияние на все стороны исполнительского процесса. Осуществляя коммуникативную и эстетическую функции, она обеспечивает информационное пространство хорового исполнения (репетиционного и концертного) двусторонней невербальной связью (от дирижера к хору и обратно), в результате которой рождаются и единый коллективный замысел, и единый эмоциональный настрой хорового коллектива, и единые средства реализации.

Дирижирование хором представляет собой динамический информационный процесс, в результате которого происходит перекодирование невербальной информации в вербальную. При этом для некоторых компонентов вокального исполнения (передачи сообщения), таких как взятие дыхания, характер и качество произнесения слов, одних дирижерских жестов (в качестве проводников информации) совершенно недостаточно. Для полноты сообщения необходима так называемая избыточность в виде дополнительных знаков и символов о характере, чувствительности, качестве вокального произнесения, которыми и выступают мимические и артикуляционные движения мышц лица дирижера. Мимика дополняет взмах руки, «досказывает» его внутреннее содержание, создает жестовый подтекст.

Физиологический аппарат дирижера выражает музыкально-исполнительский замысел и художественную волю дирижера понятно зримым образом. В процессе управления коллективом дирижер устанавливает и поддерживает контакт с исполнителями, пластично воплощает характер музыки, ее идею и настроение, заряжает музыкантов своим артистическим энтузиазмом, управляет звучностью и создает свое понимание драматургии произведения. Для осуществления этих целей нет других средств, кроме физического аппарата, руководимого мыслью, волей, чувством и слухом дирижера.

Дирижерский аппарат составляют руки, голова (лицо, глаза), корпус (грудь, плечи), ноги. Руки принято считать главной частью аппарата, поскольку с помощью их многообразных движений дирижер управляет коллективом. Однако мимика, как и руки, занимает не менее важное положение в дирижерской практике.

Под мимикой традиционно понимают движения мышц лица, внешнее выражение психических и эмоциональных состояний, «лицевую экспрессию» [10, с. 109]. В дирижерском искусстве она представляет собой сложную целостную, комплексную структуру. Каждый из компонентов мимики имеет свои приоритеты в системе хоровой коммуникации (репетиционной и концертной). Так, мимические реакции дирижера, в первую очередь, должны рассматриваться как поддерживающие или заменяющие управленческие функции мануального дирижерского аппарата, а лицевая экспрессия – в большей степени отражать процессы регулирования художественно-исполнительского взаимодействия.

Безусловными показателями эмоционального отношения дирижера к музыкальному произведению служат его пантомимические и особенно мимические движения. Мускулатура лица является совершенным аппаратом, благодаря которому малейшие изменения эмоционального отношения дирижера могут быть тотчас же переданы исполнителям. На-

пример, выражение лица дирижера, отражающее его отношение к художественному тексту, вызывает подобные чувства у исполнителей, влияя на их эмоции и на реальное звучание. Также мимика, сливаясь с управленческими функциями, помогает певцам увидеть знаковые сигналы, как, например, вступление партии: объединение движения аутфакта и взгляда дирижера в сторону конкретной партии исполнителей. В данном случае внимание коллектива в большей степени сосредоточено на взгляде дирижера, чем на руке.

Мимика является зеркальным отражением образного мышления дирижера, выступая неизменным спутником выразительного жеста. Выражение лица дирижера помогает передать исполнителям образно-эмоциональный смысл музыкальной фразы, интонации или слова. Неслучайно в отдельных случаях мимика способна затмить собой жестикуляцию, поскольку многие дирижерские жесты, при всей их отточенности, не способны передать смысловую нагрузку хору, если они не дополнены выразительным взглядом.

Здесь особенно следует подчеркнуть значимость взгляда дирижера, который играет большую роль в общении с коллективом, бессловесно передавая ему определенную информацию. Взгляд помогает руководителю установить контакт с исполнителями, добиться тонкого и глубокого понимания его намерений. Взгляд – это «живой контакт между дирижером и исполнителями», который «способствует верному пониманию жеста и исполняемой музыки, укрепляет их уверенность, помогает предотвратить и даже иногда исправить ошибки» [5, с. 36]. Особенно важен дружелюбный, ободряющий или успокаивающий взгляд дирижера во время ответственных вступлений или сольных фрагментов.

В 1920-е годы в Московской консерватории были проведены эксперименты по обучению незрячих молодых людей дирижерскому искусству. Результаты исследований доказали, что отсутствие выразительности лица и выключенность взгляда дирижера в процессе управления хором неприемлемы в профессии хормейстера. Это заключается в особой активной функции взгляда дирижера, который можно описать как «взятие в плен» глазами. Взгляд дирижера является эпицентром, сгустком энергии, которая побуждает певцов, совершенно добровольно и осознанно, подчиниться художественной воле руководителя. Как показывает хоровая практика, практически все выдающиеся дирижеры обладали таким взглядом, с природной волевой импульсивностью и гипнотической силой (Н. Данилин, М. Климов, А. Свешников, В. Соколов, В. Минин и др.).

Взгляд дирижера во многом определяется художественными задачами музыкального произведения. Например, в драматических фрагментах он становится более цепким, призывающим исполнителей подчеркнуть заложенный в драматургии конфликт; в лирических – наполнен нежностью и теплотой; в трагических – болью; при подходе к кульминации предвосхищает ее появление. Агогические и динамические изменения в партитуре также подкрепляются настойчивостью во взоре. Например, дирижер может прикрыть глаза, наслаждаясь звучанием, или широко открыть их, помогая хористам достигнуть кульминационной точки. Кроме художественных задач, глаза могут выполнять и управленческую функцию: выразить негодование дирижера от плохого звучания хора или его радость от удачного выступления хористов. В процессе зрительного контакта хормейстера с певцами возникает коллективное переживание художественного образа, осуществляется единение руководителя и хора. При этом коллектив осознанно, а в ряде случаев и неосознанно, копирует мимику дирижера, его эмоциональный настрой.

Помимо взгляда, в мимический комплекс лица человека, составляющий содержательную сторону невербального общения, входят лоб, брови, рот и губы.

Брови, вместе с глазами и другими выразительными дирижерскими средствами, способны показать напряжение, решительность, чувство печали, требование сосредоточиться и т. п.

Рот и губы ученые относят к самой подвижной части головы. Мимика рта дирижера имеет свои профессиональные особенности, обусловленные, с одной стороны, взаимодействием речевой и певческой деятельности в процессе руководства хоровым коллективом, с другой – условиями, в которых оно осуществляется. Имеется в виду репетиционная работа или концертное выступление. Рот хормейстера чаще всего пропевает, как бы «проживает» словесный и музыкальный текст сочинения. На репетиции дирижер обычно поясняет речью свои требования, показывает голосом, как нужно спеть, на концерте же ртом он лишь беззвучно помогает исполнителям. Закрывая рот, дирижер предупреждает о пении с закрытым ртом; прикладывая указательный палец к губам, просит тихую звучность; широко и энергично открывая рот, помогает петь экспрессивно и темброво насыщенно.

Обратим внимание на тот факт, что выражение лица никогда не воспринимается дифференцированно. Как в процессе репетиционной работы дирижера, так и в концертном выступлении хорового коллектива малейшие изменения в мимике руководителя имеют для певцов не менее важное информационное значение, чем дирижерский жест.

Необходимо также подчеркнуть, что, являясь нервно-мышечным инструментом выражения эмоциональной сущности субъекта, его чувств и мыслей, мимика выполняет не только информативную, но и коммуникативную и языковую функции. Таким образом, происходит объединение процессов познания и общения, что является весьма значимым для профессиональной деятельности хормейстера, в которой данные процессы неотделимы друг от друга.

Язык жестов и мимики имеет богатейшую жизненную основу, опирается на жизненные ассоциации и поэтому естествен. Исторически жестикуляция и мимика составляют единый комплекс, связанный с житейскими событиями. Поэтому его использование для управления коллективным музыкальным исполнением не менее естественно. Известно, что музыка активизирует моторно-мышечные ощущения, воздействует на нервные рецепторы, управляющие двигательными реакциями. Например, наиболее наглядна неразрывная связь музыки и телодвижений в танце: отражение «потока звуков» в «потоке движений», то есть своеобразный перевод языка музыки на язык жестов. На этой внутренней взаимосвязи и основано дирижерское управление: хормейстер перекладывает свое внутреннее слышание на жест и мимику, превращая внутреннее звучание музыки в реальное. Однако специфика дирижерского отражения музыки в движениях заключается в том, что оно имеет опережающее значение. Это не двигательная иллюстрация музыки, а информация о предстоящем звучании, ставящая своей целью добиться необходимого качества звучания.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что во всем своем разнообразии дирижерские выразительные движения имеют громадное значение. Все богатство музыки дирижер отражает путем придания выразительным жестам различных функций, путем усиления или ослабления тех или иных элементов жеста, путем изменения соотношений амплитуды жеста и самих жестов. Овладение этими основами дает дирижеру большую свободу в выборе того или иного приема для показа соответствующей исполнительской задачи.

Практика хорового исполнительства свидетельствует о двух типах дирижеров: есть импульсивные натуры, с яркой и подвижной лицевой мимикой, и есть дирижеры со сдер-

жанным выражением эмоций, но большой внутренней экспрессией. Отсутствие темперамента и выразительности в дирижерском искусстве исключено, а значит, мимическая сторона является важнейшим показателем полноценного общения между руководителем и певцами хора.

Список литературы

1. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования: Психология. Теория. Практика. – СПб.: Изд-во ПКП «Деан», 1993. – 261 с.
2. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.
3. Казачков С. А. Дирижер хора – артист и педагог. – Казань: Изд-во Казан. гос. консерв., 1998. – 404 с.
4. Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967. – 111 с.
5. Маталаев Л. Н. Основы дирижерской техники. – М.: Советский композитор, 1986. – 208 с.
6. Мусин И. А. О воспитании дирижера: очерки. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
7. Мусин И. А. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – 353 с.
8. Ольхов К. А. Теоретические основы дирижерской техники. – Л.: Музыка, 1984. – 160 с.
9. Равенский Н. Н. Как читать человека (черты лица, жесты, позы, мимика). – М.: Рипол-Классик, 2012. – 665 с.
10. Словарь-справочник практического психолога. – Воронеж: Изд-во НПО «Модэк», 1996. – 326 с.
11. Трусов В. П. Выражение эмоций на лице // Вопросы психологии. – 1982. – № 5. – С. 144–147.

List of references

1. Erzhemskij G. L. Zakonomernosti i paradoksy dirizhirovaniya: Psihologiya. Teoriya. Praktika. – SPb.: Izd-vo PKP “Dean”, 1993. – 261 s.
2. Erzhemskij G. L. Psihologiya dirizhirovaniya: nekotorye voprosy ispolnitel'stva i tvorcheskogo vzaimodejstviya dirizhera s muzykal'nym kollektivom. – M.: Muzyka, 1988. – 80 s.
3. Kazachkov S. A. Dirizher hora – artist i pedagog. – Kazan': Izd-vo Kazan. gos. konserv., 1998. – 404 s.
4. Kazachkov S. A. Dirizherskij apparat i ego postanovka. – M.: Muzyka, 1967. – 111 s.
5. Matalaev L. N. Osnovy dirizherskoj tekhniki. – M.: Sovetskij kompozitor, 1986. – 208 s.
6. Musin I. A. O vospitanii dirizhera: ocherki. – L.: Muzyka, 1987. – 248 s.
7. Musin I. A. Tekhnika dirizhirovaniya. – L.: Muzyka, 1967. – 353 s.
8. Ol'hov K. A. Teoreticheskie osnovy dirizherskoj tekhniki. – L.: Muzyka, 1984. – 160 s.
9. Ravenskij N. N. Kak chitat' cheloveka (cherty lica, zhesty, pozy, mimika). – M.: Ripol-Klassik, 2012. – 665 s.
10. Slovar'-spravochnik prakticheskogo psihologa. – Voronezh: Izd-vo NPO «Modek», 1996. – 326 s.
11. Trusov V. P. Vyrazhenie emocij na lice // Voprosy psihologii. – 1982. – № 5. – S. 144–147.

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ДИРИЖИРОВАНИЕ» В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ ХОРМЕЙСТЕРА ПО НАПРАВЛЕНИЮ «ИСКУССТВО НАРОДНОГО ПЕНИЯ»

Т. З. Демина

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

Статья посвящена теме взаимодействия музыкального воспитания и дисциплины «Дирижирование» в вузе, их общего воздействия в учебной деятельности на личность и становление будущих дирижеров – хормейстеров, руководителей творческого коллектива.

Ключевые слова: музыкальное воспитание, учебная дисциплина, дирижирование, техника дирижирования, личность, хормейстер, дирижер, хоровая партитура, репертуар.

PRACTICAL SIGNIFICANCE OF THE EDUCATIONAL SUBJECT “CONDUCTING” IN THE MUSICAL EDUCATION OF THE CHOIRMASTER ON THE TRAINING FIELD “THE ART OF FOLK SINGING”

T. Z. Demina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The author considers the communication issues between musical education and discipline “Conducting” at Kemerovo State Institute of Culture. Moreover, the author studies their overall impact on the personality while educational activity and training of future conductors-choirmasters and leaders of the creative team.

Keywords: musical education, training subject, conducting, conducting technique, personality, choirmaster, conductor, choral score, repertoire.

В профессиональной подготовке музыкантов, в том числе будущих дирижеров-хормейстеров, музыкальное воспитание есть процесс комплексного характера, направленный на решение следующих задач:

- вызвать интерес и увлечение музыкой, умение эмоционально отзываться на нее;
- научить через музыку видеть красоту и ценить ее;
- сформировать навык мыслить музыкальными образами, воспринимать музыку;
- развить в личности обучаемого музыкальные идеалы и вкус, а также способность сопереживания и размышления о музыке в соответствии с жизненными ситуациями и различными видами исполнительства;
- обучить усвоению и развитию музыкальных знаний, умений и навыков, направленных на созидание творческих музыкальных способностей, стремление формирования музыкальных пристрастий, вдохновляющих личность на музыкально-художественную, эстетическую практику [2, с. 18].

В музыкальной педагогике сформировано много подходов к определению понятия «музыкальное воспитание». Термин «музыкальное воспитание» употребляется в двух значениях. В узком смысле – воспитание определенных качеств личности учащихся (то есть в психологическом аспекте). В широком смысле – это нравственное, эстетическое, художественное воспитание» [1, с. 7].

По мнению М. С. Осенневой, «музыкальное воспитание – это целенаправленный процесс эмоционально-когнитивного и деятельностно-практического освоения детьми музыкального искусства, или, иными словами, превращение богатства музыкальной культуры в богатство внутреннего мира личности» (цит. по [3, с. 8]).

Приведем пример из высказывания В. А. Сухомлинского, что «музыкальное воспитание – это не воспитание музыканта, а прежде всего Человека, воспитание доброго ума и сердца» (цит. по [3, с. 8]). В своей педагогической деятельности В. А. Сухомлинский превыше всего отмечал задачу познания мира музыки, языка чувств и считал музыку мощным средством воспитания, призывал учиться слушать и понимать музыку, формировать музыкальную культуру (см. [3, с. 8]).

Одним из актуальных вопросов музыкального образования высших учебных заведений является улучшение учебного процесса. Поскольку обучение и воспитание – две главные составляющие в формировании высокоразвитой, духовной, образованной и культурной личности, образовательный процесс соединяет в себе эти функции. Поэтому музыкальное воспитание – это обязательная воспитательная деятельность в современной образовательной структуре.

В процессе обучения студентов-хормейстеров, обучающихся на направлении «Искусство народного пения», дирижирование становится одним из важных и самых сложных видов музыкально-исполнительской деятельности. Включенный в процесс обучения управления хором начинающий профессионал успешно формирует целый комплекс музыкальных возможностей, заложенных в основу музыкального воспитания. Будущему хормейстеру следует владеть как музыкально-теоретическими наработками и практическими навыками в получении профессии, так и познаниями в области педагогики и психологии, что позволит ему профессионально работать с разными возрастными категориями.

Доказано, что люди дирижерской специальности более коммуникабельны, эмоциональны и отзывчивы. В процессе управления коллективом студент-хормейстер может проявить свои творческое видение и чувственное восприятие художественного текста, и данная эмоциональная вспышка заряжает его жизненной энергией.

В будущем руководителе хорового коллектива следует воспитывать такие качества характера, как активность, упорство, целеустремленность, организованность, собранность, чувство ответственности, воля, организаторские способности и в то же время корректность, учтивость, вежливость и чувство такта.

Процесс дирижирования считается наиболее сложным и естественным методом музыкального выражения. Курс «Дирижирование» помогает расширить представления студентов об исторических эпохах, музыкальных стилях и жанрах. Под влиянием народной и классической музыки протекает процесс обогащения внутреннего мира студента, воспитываются чувства красоты, сопереживания, патриотизма. Происходит просвещение в области культуры, расширяется музыкальный кругозор, а также формируется ориентированность на будущее профессиональное становление хормейстера.

В процессе освоения дисциплины «Дирижирование» студенты изучают теоретический и практический опыт дирижёрско-хорового исполнительства, назначение «дирижерского аппарата» и его составляющих, овладевают мануальной техникой и ее основными элементами, музыкально-выразительными средствами дирижерского жеста, чтобы быть высококвалифицированными специалистами, владеющими текстологической литературой в области дирижерского исполнительства.

В настоящее время в практике и теории присутствует большое количество интересных публикаций, книг, статей, высказываний, наблюдений, важных размышлений о дири-

жёрско-хоровом исполнительстве, в которых не только рассматривается дирижирование как необходимый профессиональный элемент владения будущего хормейстера, но и описывается сам процесс дирижирования. В процессе освоения курса «Дирижирование» обучающимся предстоит ознакомиться с довольно широким кругом учебной и методической литературы.

Авторами таких пособий являются дирижёры-хормейстеры: С. А. Казачков, Н. Ф. Колесса, К. А. Ольхов, В. А. Живов, Л. А. Безбородова, К. Б. Птица и др. В работах известного педагога-методиста И. А. Мусина «О воспитании дирижёра» и «Техника дирижирования» отражены вопросы техники дирижирования и работы с хором, а также практический опыт дирижеров-педагогов.

К. Дмитриевская, В. Живов, С. Казачков, В. Краснощекова, П. Левандо, И. Мусин, Б. Тевлин, П. Чесноков и другие выдающиеся хормейстеры посвятили свои исследования и методические труды вопросам исполнительского анализа партитуры, всех ее составляющих с учетом отличительных черт дирижерско-хоровой специфики.

Особенностью подготовки студентов по направлению «Искусство народного пения» является профессиональная направленность на их учебную и будущую практическую работу в роли руководителя-хормейстера. На занятиях по дирижированию происходит развитие немаловажных составляющих будущего хормейстера как профессионала, таких как: музыкальный слух, ощущение ритма, музыкальное мышление и память, восприятие музыки, образность речи, усвоение специальных представлений, знаний, пониманий и технических навыков по дирижерской технике управления хоровым коллективом, умение аналитически осваивать и художественно-образно воспринимать музыкальные произведения. Всё это формирует высокий уровень общей и специальной культуры музыкального мышления в становлении будущего дирижера-хормейстера. Помимо развития музыкальных профессиональных составляющих, решается задача воспитания у студентов любви к хоровому искусству.

Специфика занятий по дирижированию такова, что все студенты независимо от природных данных и индивидуальных особенностей и предварительной дирижерской подготовки приобретают одинаковые знания по основам техники дирижирования, расширяют знания об основных технических приемах дирижирования, элементах музыкальной выразительности.

Каждое занятие является частью общей методической линии, отличаясь содержанием и распределением материала. Занятия по дисциплине «Дирижирование» должны иметь общие закономерности и отвечать необходимым условиям и правилам: реализации общедидактических принципов получения знаний последовательно и систематично, логике следования тем и постепенному усложнению изучаемого материала; содержательности всех компонентов учебного процесса, включая хормейстерские, дирижерские, вокально-слуховые, аналитические и др.; созданию условий межпредметных связей и реализации их выполнения; рациональности использования музыкального материала.

Репертуар по дисциплине «Дирижирование» должен складываться из музыкальных произведений разных стилей по фактуре и структуре. К тому же необходимо включать в учебную программу произведения российских и зарубежных классиков хорового письма, произведения, созданные на основе музыкального фольклора, способствующего как получению технических умений, навыков и сноровки, так и музыкальному воспитанию, формированию эстетического чувства прекрасного у студентов специализации.

Трудность дирижерско-хоровой специальности сводится к множеству вопросов, стоящих перед будущим дирижером-хормейстером. Он обязан изучить и разбираться в

предметах профильного цикла, таких как «Хороведение», «История хоровой музыки», «Методика преподавания специальных дисциплин», рассматривающая основное содержание, формы и методы проведения предметов специального цикла, в том числе «Хоровой класс» и «Практическое руководство хоровым коллективом» [2, с. 22–23].

Для более глубокого и многостороннего освоения данной дисциплины хормейстеру, как и любому музыканту, необходимы знания, умения и компетенции, сформированные в результате изучения различных теоретических предметов: теории музыки, сольфеджио, гармонии, музыкальной формы, истории музыки (зарубежной, отечественной). Также студент должен обладать хорошим музыкальным слухом, творческим воображением, музыкальной памятью, разбираться в типовых признаках музыкальных стилей, владеть чувством темпо-, метроритма, понимать структурные особенности музыкального сочинения [5, с. 8].

Основополагающей особенностью дирижерско-хоровых действий является их многофункциональный характер, заключающийся в выполнении дирижером во время своего творческого действия на разных его этапах различных функций – организатора, исполнителя, распорядителя и управленца, педагога-руководителя, имеющего сильную волю, владеющего концентрированным и дифференцированным вниманием, быстротой реакции, мобильностью действий. Развитие таких качеств у студентов зависит от тех условий, которые предусмотрены учебным планом специальных дисциплин.

К дирижерским особенностям относится передача внутреннего содержания произведения (что сродни мастерству актера) с помощью мануальной техники и согласованной адекватной пластики жестов и мимики. Наряду с этим дирижер-руководитель обязан иметь самообладание, владеть собой и уметь спокойно и хладнокровно поступать по обстоятельствам в самых неожиданных ситуациях.

Любое средство выразительности в музыке, любой ее элемент дирижер обязан слышать, прочувствовать и воплотить в реальное звучание. Все сферы – и эмоциональная, и слуховая – должны быть скоординированными в жесте дирижера, то есть быть включенными как в процесс пластического выражения музыки, так и в области эмоционально-слуховой подачи.

В процессе дирижирования особое внимание студентов следует обратить на формирование интерпретаторской инициативы и наработку слухового представления звучания партитуры, основанного на предварительном вокально-хоровом и исполнительском анализе.

Также в процессе обучения дирижерским приемам будущему профессионалу необходимо стремиться соблюдать основные и важные принципы дирижирования: экономичность и ясность рисунка схем дирижирования, естественность, точность в выработке ощущения ударности долей, целесообразность тех дирижерских выразительных движений, которыми возможно отразить содержание, заложенное композитором в музыкальное произведение. При этом необходимо с вниманием относиться к работе дирижерского аппарата и его мышечной свободе.

Одним из самых интересных и в то же время трудоемких направлений в обучении дирижированию является работа с хоровой партитурой, которая требует от студента концентрации внимания, огромного труда, терпения и познавательной активности. Изучение партитуры превращается в творческое исследование, его уникальность в интерпретации хормейстера представляет важную основу обучения студентов в классе дирижирования и хорового исполнительства.

Следовательно, перед педагогом встает главная цель: в процессе обучения дирижированию не только воспитать у студента эстетический вкус, но и выработать важные зна-

ния и навыки, необходимые для дальнейшей самостоятельной реализации своего хормейстерского мышления.

Общенаучное познание и проработка методической, учебной литературы по теме практической значимости учебной дисциплины «Дирижирование» в музыкальном воспитании хормейстера по направлению «Искусство народного пения» выявили, что сформированность навыков дирижера-хормейстера есть процесс поликомпонентный (композитный), который развивает профессиональные качества, личностные черты дирижера, формирует грамотность, осведомленность дирижера.

Становление будущего хормейстера как специалиста – дело более продолжительное, чем обучение профессии. Студенческий возраст – пора самоутверждения, позиционирования и самоопределения, общения, принятия своей исключительности и индивидуальности, постижения гуманитарных и специальных ценностей.

Будучи руководителем, наставником коллектива, дирижер-музыкант-интерпретатор обязан обладать тонким слухом, совершенным ритмом, музыкальностью, общехудожественным вкусом, волей, быть интеллигентным, прогрессивным человеком, владеть самоконтролем, общеучебными, организационными, а также основными техническими дирижерскими навыками, которые существенны для художественных воплощений.

Именно на воспитание этих качеств направлена основная задача обучения дирижированию в вузе – подготовка выпускника-специалиста, владеющего очень нужными для будущей самостоятельной работы эрудицией и умениями, раскрывающими художественно-образное содержание произведения, особенности его фактуры, стиля, средств музыкальной выразительности и индивидуального дирижерского языка.

Список литературы

1. Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Теория музыкального образования [Электронный ресурс]: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 336 с. – URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/1500/1412.pdf.
2. Вязников А. В., Уколова Л. И. Основные направления хорового дирижирования в контексте современного музыкального образования [Электронный ресурс] // Образование и наука в современных условиях: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. [Москва, 19 нояб. 2015 года] / науч. редкол. О. В. Грибкова, науч. конс. Л. И. Уколова. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. – 140 с. – С. 22–25. – URL: <https://interactive-plus.ru/e-publications/e-publication-245.pdf>.
3. Дьяченко И. Ю. Теория и методика музыкального воспитания [Электронный ресурс]: учеб. пособие. – Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2014. – 92 с. – URL: <http://psihdoc.ru//teoriya-i-metodika-muzikalenogo-vospitaniya.html?page=5>.
4. Демина Т. З. Дирижирование: практикум для обучающихся по направлению подготовки 53.03.04 «Искусство народного пения», профиль (специализация) подготовки «Хоровое народное пение», квалификация (степень) выпускника: «бакалавр» / авт.-сост. Т. З. Демина. – Кемерово: КемГИК, 2019. – 72 с.
5. Методика подготовки дирижера [Электронный ресурс]. – URL: https://knowledge.allbest.ru/pedagogics/2c0b65625a2ad68a4d53a99421316c27_1.html. – Загл. с экрана.

List of references

1. Abdullin E. B., Nikolaeva E. V. Teoriya muzykal'nogo obrazovaniya [Elektronnyj resurs]: uchebnik dlya stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenij. – M.: Izdatel'skij centr «Akademiya», 2004. – 336 s. – URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/1500/1412.pdf.
2. Vyaznikov A. V., Ukolova L. I. Osnovnye napravleniya horovogo dirizhirovaniya v kontekste sovremennogo muzykal'nogo obrazovaniya [Elektronnyj resurs] // Obrazovanie i nauka v sovremennyh usloviyah: mat-ly Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. [Moskva, 19 noyab. 2015 g.] / nauch. redkol. O. V. Gribkova, nauch. kons. L. I. Ukolova. – Cheboksary: CNS «Interaktiv plus», 2016. – 140 s. – S. 22–25. – URL: <https://interactive-plus.ru/e-publications/e-publication-245.pdf>.
3. D'yachenko I. Yu. Teoriya i metodika muzykal'nogo vospitaniya [Elektronnyj resurs]: ucheb. posobie. – Tyumen': Izdatel'stvo Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta, 2014. – 92 s. – URL: <http://psihdoc.ru//teoriya-i-metodika-muzikalenogo-vospitaniya.html?page=5>.
4. Demina T. Z. Dirizhirovanie: praktikum dlya obuchayushchihsya po napravleniyu podgotovki 53.03.04 «Iskusstvo narodnogo peniya», profil' (specializaciya) podgotovki «Horovoe narodnoe penie», kvalifikaciya (stepen') vypusknika: «bakalavr» / avt.-sost. T. Z. Demina. – Kemerovo: KemGIK, 2019. – 72 s.
5. Metodika podgotovki dirizhera [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.allbest.ru> https://knowledge.allbest.ru/pedagogics/2c0b65625a2ad68a4d53a99421316c27_1.html. – Zagl. s ekrana.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ ХОРМЕЙСТЕРА В РЕШЕНИИ ЗАДАЧ ПЕВЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В НАРОДНО-ХОРОВОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Т. С. Стенюшкина

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

Статья посвящена рассмотрению специфики работы хормейстера, которая связана с характерными особенностями хорового пения. Акцент делается на тех особенностях работы, которые связаны с умением решать несколько задач одновременно.

Ключевые слова: хор, исполнительский коллектив, задачи певческого воспитания, народное пение, хормейстер, методы работы.

FEATURES OF THE CHOIRMASTER'S WORK IN SOLVING THE PROBLEMS OF SINGING EDUCATION IN THE PEOPLE'S CHOIR

T. S. Stenyushkina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article is devoted to considering the specifics of the choirmaster's work, which is related to the characteristic features of choral singing. The emphasis is on the features of the work, which are associated with the ability to solve several problems at the same time.

Keywords: chorus, performing group, tasks of singing education, folk singing, choirmaster, methods of work.

Хор, как известно, – одна из форм вокального исполнительского искусства, в котором решение задач певческого воспитания всегда актуально. Необходимость певческого воспитания в хоре подчеркивается в работах хормейстеров-практиков (Л. В. Живов, В. Г. Соколов, Л. Л. Христиансен, Н. К. Мешко), педагогов (А. В. Руднева, Н. В. Калугина, Л. В. Шамина, Л. В. Антипова), руководителей коллективов различных исполнительских форм. Певческое воспитание, развитие вокально-технических навыков – важное условие профессионального роста и исполнительского уровня коллектива.

В методической литературе представлено достаточно много определений хора, в которых каждый хормейстер-практик выделяет признаки, являющиеся, по его мнению, определяющими для хора как вокального коллектива. Например, русский хормейстер, педагог П. Г. Чесноков главными признаками считал уравновешенный ансамбль и точно выверенный строй [7, с. 9]. Хоровой дирижёр В. Г. Соколов выделял технические и художественно-выразительные средства хорового исполнения, необходимые для передачи мыслей, идейного содержания произведения [5, с. 5]. По определению В. И. Краснощекова, хор как музыкально-исполнительский «инструмент» представляет собой ансамбль вокальных унисонов [4, с. 81–82]. Хормейстер Л. В. Живов выделяет такие специфические особенности хорового исполнительства, «как: а) **человеческий фактор** (хор – живой организм, состоящий из мыслящих и чувствующих людей); б) **синтетический характер** (связь со словом); в) **специфика инструмента** (человеческий голос); г) **коллективный характер**; д) **наличие дирижера**, являющегося творческим посредником между автором (авторами) и певцами, непосредственно воздействующими на слушателей» [2, с. 20].

Хор рассматривается как исполнительский коллектив, владеющий певческими навыками, необходимыми для решения исполнительских задач, а в определение хора включаются признаки, существующие в тесной взаимосвязи друг с другом, деятельность хормейстера заключается в умении учитывать эти признаки в их взаимодействии. Среди таких признаков:

- четкая структурная организация;
- коллективный характер деятельности;
- наличие вокально-хоровых навыков;
- возможность использования художественно-выразительных средств.

Народный хор как жанр исполнительского искусства, обладает своими характерными признаками и особенностями, отличающими его от других исполнительских форм. Одной из таких особенностей является народная манера пения, родившаяся из разговорной речи и ставшая в результате развития различных форм народно-певческого исполнительства одним из видов сценического искусства. Б. В. Асафьев писал, что народная музыка как один «из видов художественного общения и эмоционального высказывания, не требующая для своего существования специальных профессиональных организаций и исполнительских сил, легко воспроизводимая в повседневном быту и крайне чуткая к непосредственным переживаниям людей, а потому всегда насыщенная живыми интонациями, излюбленными данной эпохой» [1, с. 82].

Фольклорист и педагог Л. Л. Христиансен в середине прошлого века писал о преемственности в обучении традиционному пению: «Народной манерой пения в быту овладевают уже в подростковом возрасте, а с достижением семнадцати-восемнадцати лет с окончанием мутации – поют по-народному совершенно свободно и уверенно, причём, как правило, интонационно чисто и стройно, иногда с виртуозным мастерством. Следует отметить, что полное овладение мастерством народной культуры пения тоже требует длительного обучения в народном быту путём подражания мастерам народного пения. Этот про-

цесс продолжается обычно с раннего детства до юношеской зрелости – десять – двенадцать лет» [6, с. 11]. В результате певцы в быту приобретают то, что И. И. Земцовский называет «первичной артикуляцией фольклора». В это определение он вводит весь комплекс «традиционного речевого поведения, речевого общения, включая пение как речь» [3, с. 12]. В быту перенимали манеру пения, бытующие песенные жанры, исполнительские приёмы и особенности интонирования путем припевания к более опытным певцам. Главная проблема современных исполнителей заключается в том, что они должны овладеть всем комплексом певческих навыков за короткий срок обучения в учебном заведении или в исполнительском коллективе, поэтому роль хормейстера в этом процессе крайне важна и ответственна.

Народная манера пения основывается на фонетических законах, характерных для вокального искусства. Это певческое дыхание, высокая певческая позиция, единая манера звукообразования, активная работа артикуляционного аппарата, чистота звучания гласных звуков, мягкая атака, кантиленное звуковедение. Как писала Л. В. Шамина, «культура ремесла начинается с культуры певческого звука согласно сложившемуся идеалу вокального искусства. Он должен быть полетным, ярким, звонким, обертоново насыщенным, акустически полнокровным» [9, с. 8]. Исходя из этого, формулируются задачи певческого воспитания в исполнительском коллективе:

- 1) отработка правильной певческой установки;
- 2) работа над техникой певческого дыхания;
- 3) работа над единой манерой звукообразования и навыками дикции;
- 4) достижение высокой певческой позиции;
- 5) работа над соединением регистров звучания голоса.

Один из составляющих элементов репетиционной техники хормейстера, связанный с певческим воспитанием в хоре, и состоит в умении ставить исполнительские задачи и решать их. Формулируя исполнительскую задачу, важно уделять внимание как художественной, так и технической стороне. Соотношение того и другого при этом будет зависеть от следующих условий:

- уровень технического и образно-эмоционального развития певцов;
- сложность хоровой партитуры;
- количество времени, отведенного для работы над произведением;
- этап работы над произведением.

Постановка конкретных технических и исполнительских задач упрощает процесс достижения целей, которые стоят перед хормейстером народно-певческого коллектива. При постановке задач певческого воспитания необходимо:

- 1) стремиться к четкости и конкретности формулировки задачи;
- 2) описывать образы и эмоциональную сферу исполняемого произведения обобщенно, оставляя возможность для их индивидуального восприятия и смысловой трактовки певцами хора;
- 3) при необходимости многократного повторения задач – избегать их механического повтора, искать новые сравнения, образы и ассоциации.

Контроль за решением поставленных хормейстером задач в певческом коллективе включает в себя:

1. Умение анализировать технические ошибки в исполнении, а именно:
 - звуковысотные и интонационные неточности, связанные с позиционностью певческого звука;
 - ритмические и дикционные проблемы, связанные с проблемами работы артикуляционного аппарата;

- качество звукообразования и, как следствие, отсутствие унисонов в хоровых партиях;
- неточности внутридолевой пульсации и темпа;
- несоответствие динамики характеру произведения или техническим возможностям певческого коллектива;

- отсутствие звукового баланса между хоровыми партиями.

2. Умение слышать и оценивать исполнительские проблемы, среди которых:

- несоответствие темпа жанру и характеру образов исполняемой песни;
- невыразительное произношение текста песни, отсутствие понимания смысла произведения;
- отсутствие фразировки и нелогичность передачи музыкальной мысли;
- отсутствие ощущения перспективы движения внутри музыкальной фразы к акценту (к ударению во фразе);
- неестественность перехода к новому темпу или к новой части музыкальной формы;
- отсутствие нужного эмоционального тонуса и настроения в исполнении произведения.

3. Умение видеть и держать под контролем следующие действия:

- качество выполнения поставленных задач;
- уровень усвоения певческих навыков;
- степень участия каждого певца в репетиционной работе хора;
- наличие дисциплины в репетиционном процессе.

Контролировать этот довольно большой поток информации, поступающей одновременно, возможно при наличии профессионально развитого и хорошо организованного внимания хормейстера, его умения реагировать и находить адекватные приемы и методы работы, соответствующие исполнительской форме и жанру произведения. Ведущее место, как правило, занимает слуховой контроль хормейстера. Он включает в себя следующие моменты:

- знание теоретических основ хормейстерской работы, методов вокально-хорового воспитания, особенностей народного пения и голосообразования;
- умение слышать хоровое звучание, выделяя из общего звукового потока один объект, четко осознавать его информацию, то есть во время пения всего хора четко контролировать качество звучания одной партии;
- владение навыками контроля нескольких параметров звучания с помощью последовательного переключения внимания, то есть одновременно контролировать: качество звукообразования и дыхания, чистоту интонации в партиях, позицию звука и его полетность, степень четкости произношения текста, динамику и др.;
- владение навыками распределения внимания с целью выполнения нескольких действий без переключения внимания на одно действие, то есть одновременно: использовать дирижерский жест, контролировать качество звучания, обрабатывать получаемую информацию и мгновенно принимать решения.

Получаемая в результате этого комплекса действий информация обрабатывается хормейстером (оценивается качество звучания, вычленяется главное и второстепенное, устанавливаются причины, идет поиск методов для устранения недостатков) и служит основой для принятия оперативных решений. Обработка полученной информации и принятие

решений происходит почти всегда в условиях, близких к экстремальным для хормейстера. Причинами этого могут быть:

- постоянный дефицит времени, которое отводится на репетиции хора, на разучивание и впевание хоровой партитуры (за единицу времени необходимо обработать достаточно большое количество поступающей информации);
- хормейстер все время находится в зоне внимания: его деятельность в каждый момент времени оценивается участниками хора, кроме того, он стремится больше «успеть», вовремя и правильно отреагировать, «ничего не упустить из вида», добиться необходимого результата и решения поставленных задач.

Певческое воспитание предполагает систематическую работу по формированию навыков, в которой можно условно выделить три этапа:

- основы формирования певческого звука, знакомство с элементами художественного исполнения произведений;
- освоение основных вокально-хоровых технических навыков и элементов художественного исполнения;
- совершенствование певческой техники и художественно-исполнительских компонентов хорового пения.

Любое исполнение хорового произведения есть продукт жизненных реалий – места, времени, акустических условий, технических и вокальных возможностей хора, его эмоционального состояния. Давая ему оценку, хормейстеру нужно найти разумный компромисс между имеющимся у него идеалом звучания партитуры и возможностями хора. Важно так оценить исполнение, чтобы создать перспективы и стимулы для дальнейшей работы, обеспечить возможность продвижения к более высокому художественному результату. При оценке качества исполнения важно понимать особенности данного этапа работы и состояние хора, видеть перспективы совершенствования исполнителей в отношении певческого воспитания и на основе этого понимать, что именно сегодня можно оценить «хорошо», а что – «плохо». По очень точному замечанию Л. В. Шаминой, «хормейстерская деятельность руководителя народно-певческого коллектива строится на знаниях не только *теории и истории* народного пения, *методики* вокальной работы с народными певцами, но и таких творческих вопросов *хороуправления*, как достижение *строя, ансамбля и выразительного интонирования* в коллективном пении, создание музыкальной формы, передача художественного образа и стиля исполняемого произведения» [8, с. 155].

Для того чтобы рекомендации, направленные на улучшение качества исполнения, были эффективными, хормейстеру необходимо:

- хорошо понимать и уметь анализировать причины недостатков в исполнении. Это может быть незнание партии, невнимательность певцов, отсутствие полной отдачи и необходимого тонуса, непонимание поставленной задачи, несоответствие применяемых методов;
- иметь запас приемов и методов для решения задач певческого воспитания и преодоления исполнительских трудностей, уметь ими импровизировать;
- понимать логику процесса совершенствования качества исполнения и не форсировать начальный этап работы воспитания певческих навыков хора.

Это, конечно, зависит от опыта хормейстера, объема знаний, умения слышать хор, понимания процесса решения задач певческого воспитания. По словам Л. В. Шаминой, «...опыт каждого хормейстера, педагога – это опыт *конкретного человека*, работающего в

определенных *конкретных условиях* и обладающего *конкретным* уровнем общего и профессионального развития» [8, с. 144].

Таким образом, отмечая важность певческого воспитания в народно-хоровом коллективе и роль хормейстера в этом процессе, нужно подчеркнуть, что это длительный по времени процесс, который требует последовательности, систематичности в работе, применения комплекса необходимых методов, основанных на теоретических знаниях, временных и эмоциональных затрат как от хормейстера, так и от певцов хора.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. О народной музыке / сост.: И. Земцовский, А. Кунанбаева. – М.: Музыка, 1987. – 248 с.
2. Живов Л. В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр «ВЛАДОС», 2003. – 272 с.
3. Земцовский И. И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской и советской музыке. – Л.; М.: Сов. композитор, 1978. – 176 с.
4. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. – М., 1969. – 299 с.
5. Соколов В. Г. Работа с хором. – М., 1983. – 160 с.
6. Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами // Вопросы вокальной педагогики / под ред. Л. Б. Дмитриева. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 5. – С. 9–38.
7. Чесноков П. Г. Хор и управление им: учеб. пособие. – СПб.: Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2015. – 200 с.
8. Шамина Л. В. Основы народно-певческой педагогики: учеб. пособие. – СПб.: Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2017. – 202 с.
9. Шамина Л. В. Школа русского народного пения. – М.: Московский гос. фольклорный центр «Русская песня», 1997. – 86 с.

List of references

1. Asaf'ev B. V. O narodnoj muzyke / sost.: I. Zemcovskij, A. Kunanbaeva. – M.: Muzyka, 1987. – 248 s.
2. Zhivov L. V. Horovoe ispolnitel'stvo: Teoriya. Metodika. Praktika: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedenij. – M.: Gumanit. izd. centr «VLADOS», 2003. – 272 s.
3. Zemcovskij I. I. Fol'klor i kompozitor: Teoreticheskie etyudy o russkoj i sovetskoj muzyke. – L.; M.: Sov. kompozitor, 1978. – 176 s.
4. Krasnoshchekov V. I. Voprosy horovedeniya. – M., 1969. – 299 s.
5. Sokolov V. G. Rabota s horom. – M., 1983. – 160 s.
6. Hristiansen L. L. Rabota s narodnymi pevcami // Voprosy vokal'noj pedagogiki / pod red. L. B. Dmitrieva. – M.: Muzyka, 1976. – Vyp. 5. – S. 9–38.
7. Chesnokov P. G. Hor i upravlenie im: ucheb. posobie. – SPb.: Izd-vo «Lan'»; Izd-vo «Planeta muzyki», 2015. – 200 s.
8. Shamina L. V. Osnovy narodno-pevcheskoj pedagogiki: ucheb. posobie. – SPb.: Izd-vo «Lan'»; Izd-vo «Planeta muzyki», 2017. – 202 s.
9. Shamina L. V. Shkola russkogo narodnogo peniya. – M.: Moskovskij gos. fol'klornyj centr «Russkaya pesnya», 1997. – 86 s.

ЗАДАЧИ И ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ РЕПЕРТУАРА НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

Т. А. Котлярова, К. В. Амбражевич

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

Авторы анализируют основные задачи и классические принципы формирования репертуара народно-певческого коллектива. Подробно рассматриваются три источника пополнения репертуара: фольклорно-этнографические экспедиции, авторская народная музыка и современные формы распространения и пропаганды традиционной музыкальной культуры – тематические группы цифровых коммуникационных платформ.

Ключевые слова: народное музыкальное творчество, народно-певческий коллектив, репертуар, традиционный песенный фольклор.

THE TASKS AND PRINCIPLES OF FORMING REPERTOIRE FOR FOLK SINGING GROUP

T. A. Kotlyarova, K. V. Ambrazhevich

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors analyze the main tasks and classical principles of forming the repertoire for folk singing group. Three sources of repertoire are considered in detail, such as folklore and ethnographic expeditions, author's folk music and modern forms of distributing and promoting traditional musical culture – thematic groups of digital communication platforms.

Keywords: folk musical creativity, folk singing group, repertoire, traditional song folklore.

Актуальность данного исследования обусловлена острой необходимостью сохранения и распространения традиционного песенного фольклора как национального культурного наследия, обеспечения этнической принадлежности в современных условиях межкультурной интеграции в России. Для любого творческого коллектива репертуар является основой, играющей важную роль в воспитании личности. Он помогает одновременно решать художественно-творческие и воспитательные задачи. Чем шире диапазон исполняемых партий коллектива, тем разнообразнее и богаче возможности творческого потенциала участников.

В наши дни существует огромное количество народно-певческих коллективов, различающихся между собой по составам, манере исполнения, содержанию работы и репертуару. Поэтому в народном исполнительстве вопрос репертуара является актуальным, поскольку он приобретает принципиально важное значение, тесно переплетаясь с исполнительским стилем и раскрытием особенностей жанра.

Т. С. Стенюшкина в труде «Методика работы с народно-певческим коллективом» под репертуаром понимает совокупность исполняемых коллективом произведений, составляющим его основу, вектор профессионального роста, независимо от начала или вершины творческого пути, находящимся в непосредственной связи с такими формами работы, как репетиция или концерт [3].

Необходимым для творческой жизни исполнительского коллектива является творческий подход к выбору репертуара. Народный хор может успешно развиваться и совершенствоваться в исполнительском плане только на основе правильно подобранного материала. Репертуар будет являться здесь фактором, определяющим творческое лицо коллектива и его профессиональный уровень.

Проблема подбора партитур – это и эстетическая проблема исполнительского искусства. Кроме художественного стиля и направления репертуара, есть еще процесс воспитания. И талант руководителя – в умении угадать важное, полезное и необходимое произведение на сегодня. В учебно-воспитательные задачи при исполнении музыки включаются накопление музыкально-теоретических знаний, отработка вокально-хоровых навыков, формирование художественно-исполнительского направления хорового коллектива или ансамбля.

Как известно, в существующей методике работы с народно-певческим коллективом описаны следующие принципы подбора и задачи репертуара:

- художественно-эстетический принцип. На основе этого принципа через репертуар у исполнителей и слушателей формируется мировоззрение, происходит расширение кругозора, именно поэтому песня служит «материалом» для воспитательной работы в коллективе;
- разнообразие жанров, форм, средств художественной выразительности и музыкального языка. В работу коллектива должны быть включены песни для разных составов хора, ансамбля, солистов, песни как без музыкального сопровождения, так и с сопровождением музыкальных инструментов. Для аккомпанемента могут быть использованы как классические инструменты (баян, балалайка, домра и т. д.), так и инструменты фольклорной традиции. В репертуар могут быть включены песни с хореографией и песни, не требующие хореографической постановки. Разножанровые произведения должны подбираться в таком сочетании, в котором можно собрать песни для одной полноценной концертной программы;
- доступность репертуара, то есть соответствие технических трудностей исполнительским возможностям участников коллектива. Так, например, если в работу ансамбля взять произведение, которое требует насыщенного, плотного звучания, может произойти форсирование звука, потеря естественного звучания тембра, перенапряжение голосовых связок исполнителей. Песня, взятая в работу народно-певческого коллектива, должна быть доступной по интонации и понятной по смыслу, гармонии мелодии, ритму, темпу и музыкальной форме;
- принцип – от простого к сложному, этот принцип является главным принципом в процессе обучения. Особенно важен этот принцип для начинающего коллектива, который еще определяется с профилем работы и творческим направлением и имеет ограниченный звуковой диапазон. В репертуаре такого коллектива должны быть русские народные песни, песни авторские, аранжировки и обработки. Песни могут быть плясовые, хороводные, лирические или календарные. При работе с авторскими песнями важно, чтобы они соответствовали tessituraм и техническим возможностям коллектива. Руководителю необходимо понимать, что облегчение репертуара ведет к ограничению профессионального роста коллектива, а сложный репертуар, с которым не справляется коллектив, ведет к творческому угасанию и потере веры в себя. Именно поэтому переход от легкого к более сложному репертуару должен происходить постепенно;

- принцип решения конкретных учебных задач. Репертуар – это тот материал, с помощью которого участники коллектива осваивают вокально-хоровые и исполнительские навыки. На основе репертуара происходит процесс музыкально-теоретического обучения, певческого воспитания и роста профессионального мастерства;

- принцип опережающих возможностей подразумевает включение в репертуар сложных произведений, которые нацелены на дальнейшую исполнительскую перспективу. Данный принцип позволяет руководителю построить воспитательный и учебный процесс в коллективе, в этом и состоит суть педагогического значения репертуара.

В задачи репертуара входят следующие составляющие: педагогические (обогащение интонационного опыта исполнителей; воспитание навыков хорового и ансамблевого пения; развитие музыкально-образного мышления); творческие (воспитание художественного вкуса; совершенствование исполнительских навыков; развитие творческой активности участников коллектива).

Так, в современных условиях перед руководителями коллективов встает острый вопрос поиска репертуара. Для народно-певческого коллектива главный источник – русская народная песня во всем ее культурном многообразии. Она обладает такими ярко выраженными особенностями, как: мелодичность, ритмическое разнообразие, богатство интонационных рисунков и удобство исполнения.

Н. Чернышевский замечал: «Пение первоначально и существенно, подобно разговору, – произведение человеческой природы, а не произведение искусства» [4]. Традиционная русская народная песня обладает такой существенной особенностью, как пение *a cappella*, в чем особенно явно проявляется природа народной песни. В процессе исполнения раскрываются тембровые и интонационные возможности голосов исполнителей, высвечиваются их вокальное мастерство и культура исполнения. Однако, если коллектив начинающий, то необходимо начинать работу с ним с опорой на простые двух- или трехголосные партитуры, постепенно включая в работу более сложные сочинения с развитым и полифонизированным многоголосием [4].

В работе с фольклорным материалом руководителю следует подходить к нему с особым вниманием. Важно оценить партитуры с точки зрения современности, их духовной ценности и уровня исполнительских возможностей коллектива. Фольклорный материал может быть как в расшифровке первоисточника, так и в обработанном виде.

Рассмотрим первый вид – фольклорный первоисточник. По мнению Н. В. Калугина, песни местной традиции, в которой работает коллектив, должны быть основой репертуара, поскольку любой коллектив интересен, прежде всего, своей исполнительской неповторимостью. Поэтому включение в репертуар местных фольклорных сочинений может стать бесценной визитной карточкой для работы коллектива. «Песенный фольклор остается живым явлением, пока сохраняются свойственные ему формы общения внутри творящего его коллектива» [1].

Для укрепления позиций таких сочинений в репертуаре коллектива должны осуществляться регулярные фольклорные экспедиции в поисках «свежего» материала. Работа по собиранию, систематизации и сохранению фольклорных сочинений будет актуальна на всех этапах работы творческого коллектива. Традиционный фольклор очень быстро исчезает, вместе с ним исчезают диалекты, говоры, а самое главное – из жизни уходят те люди, которые владеют традицией. К счастью, сегодня в активное бытование входят современные, городские жанры фольклора, ранее не представлявшие интереса для исследователей и собирателей. Фольклорная экспедиция является одним из важнейших элементов в учебно-

воспитательном процессе. Она позволяет приобщиться к традиции благодаря общению с ее носителями: наблюдать за ними в быту, изучать манеру пения, диалект, увидеть сохранившиеся обряды и праздники, а также особенности бытовой хореографии. Весь материал, собранный в экспедиции, может стать для коллектива источником репертуара, способным подчеркнуть творческую индивидуальность и самобытность.

Для включения фольклорных первоисточников в репертуар коллектива руководителю необходимо учитывать описанные выше принципы подбора песенных образцов. Однако стоит отметить, что работа с фольклорными первоисточниками должна вестись предельно внимательно, руководитель при расшифровке и обработке песенного фольклора должен опираться на точные знания народно-певческих традиций.

Другим важным пластом хорового репертуара являются авторские произведения: песни для народного хора, авторские обработки и аранжировки, песни для любительских коллективов. Появление такого жанра народного творчества, как народный хор, датируется 30-ми годами XX века. На смену бытовому крестьянскому исполнению пришло новое, современное для того времени течение, и оно требовало новых жанров, исполнительских решений и сценического воплощения. Для пропаганды народной песни создавались большие самодеятельные и профессиональные хоры. «Создаваемые вновь и воссоздаваемые после реорганизации в 1960-е годы народные хоры, ансамбли песни и пляски становились “колесиком и винтиком” советской идеологической системы» [5]. В композиторском творчестве стал четко выделяться самостоятельно развивающийся жанр хоровой музыки, который был предназначен для исполнения русской народной песни хорами и ансамблями. Основателем такого жанра стал В. Г. Захаров, с 1931 года руководивший хором имени М. Е. Пятницкого. Вслед за ним появилась целая плеяда композиторов, которая писала песни для русских народных хоров: А. С. Абрамский, Н. В. Кутузов, А. П. Аверкин, В. Г. Захарченко, Г. Ф. Пономаренко и т. д. Репертуар хоров пополнялся через услышанные песни на радио, пластинках, концертах, конкурсах и фестивалях народной песни.

Таким образом, можно утверждать, что источником для репертуара народно-певческого коллектива могут являться как традиционные образцы, так и авторские произведения.

Современная ситуация позволяет расширить источники формирования репертуара коллективов. Сегодня имеется доступ к Интернету, еще одному источнику для пополнения репертуара певческого коллектива. Современные технологии позволили в новом свете взглянуть на сохранение и распространение фольклорной традиции. Такой способ помогает быстро и точно найти нужный песенный репертуар, начиная от собранных первоисточников, которые уже расшифрованы и зафиксированы в нотном виде, заканчивая обработанными и исполняемыми жанрами при помощи различной современной звуковой аппаратуры.

Стоит заметить, что такое разнообразие информации в певческом искусстве ведет к некоему заблуждению и путанице в разграничении традиционного фольклора и уже переработанного с точки зрения современности так называемого фольклоризма. Для современного слушателя большую привлекательность имеет именно фольклоризм, поскольку истинный, традиционный фольклор уже давно утратил свою значимость. Репертуар коллективов стал пополняться такими новыми направлениями, как кавер, фольк-рок, поп-музыка [2].

Обобщая все вышесказанное, можно сделать следующие выводы. Начиная от аутентичного, бытового исполнения фольклора, являющегося неотъемлемой частью народной

жизни, такая форма бытования фольклора и его разнообразие стали привлекать ученых-собирателей М. Е. Пятницкого, Е. Э. Ленеу, А. В. Рудневу для сохранения и передачи истинного, «чистого» фольклора, «выводя» его на сценическую площадку.

Список литературы

1. Калугина Н. В. Репертуар современных фольклорных ансамблей и самодеятельных народных хоров: метод. пособие. – М.: ВНМЦ НТ и КПП МК СССР, 1984. – 149 с.
2. Каргин А. С., Новожилов В. В. Народно-певческое образование в России. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. – 224 с.
3. Стенюшкина Т. С. Методика работы с народно-певческим коллективом: учеб.-метод. пособие. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2014. – 84 с.
4. Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Собр. соч.: в 5 т. – М.: Правда, 1974. – Т. IV. – С. 5–151.
5. Шамина Л. В. Основы народно-певческой педагогики: учеб. пособие. – СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. – 200 с.

List of references

1. Kalugina N. V. Repertuar sovremennyh fol'klornyh ansamblej i samodeyatel'nyh narodnyh horov: metod. posobie. – M.: VNMC NT i KPR MK SSSP, 1984. – 149 s.
2. Kargin A. S., Novozhilov V. V. Narodno-pevcheskoe obrazovanie v Rossii. – M.: Gosudarstvennyj respublikanskij centr russkogo fol'klora, 2009. – 224 s.
3. Stenyushkina T. S. Metodika raboty s narodno-pevcheskim kollektivom: ucheb.-metod. posobie. – Kemerovo: Kemerovskij gosudarstvennyj institut kul'tury, 2014. – 84 s.
4. Chernyshevskij N. G. Esteticheskie otnosheniya iskusstva k dejstvitel'nosti // Sobr. soch.: v 5 t. – M.: Pravda, 1974. – T. IV. – S. 5–151.
5. Shamina L. V. Osnovy narodno-pevcheskoj pedagogiki: ucheb. posobie. – SPb.: Lan'; PLANETA MUZYKI, 2017. – 200 s.

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Т. С. Стенюшкина, Д. А. Небольсина

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

В статье рассматривается традиционная музыкальная культура как благоприятная среда для духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения. Доказывается, что в музыкальном фольклоре воплощен практический и духовный опыт народа, обладающий большими педагогическими возможностями и являющийся универсальным средством воспитания, обучения, накопления опыта. Объясняется синкретическая природа музыкального фольклора, созвучная детским формам коммуникации и самовыражения.

Ключевые слова: воспитание, музыкальный фольклор, педагогика, традиция, народная культура, детский фольклор.

EDUCATIONAL POTENTIAL OF TRADITIONAL MUSICAL FOLKLORE IN MODERN ENVIRONMENT

T. S. Stenyushkina, D. A. Nebol'sina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers traditional music culture as a favorable environment for spiritual and moral education of younger generation. The authors prove that musical folklore personifies practical and spiritual experience of people, which has great pedagogical opportunities and universal means of education, learning and experience accumulation. Also, the syncretic nature of musical folklore similar with children's forms of communication and self-expression is explained.

Keywords: education, musical folklore, pedagogy, tradition, folk culture, children's folklore.

На сегодняшний день, в связи с современными тенденциями, направленными на унификацию и глобализацию, а также с неуклонно возрастающим количеством информационного потребления в обществе, мы оказались в ситуации, когда включенные в процесс воспитания подрастающего поколения духовно-нравственные начала оказались вытеснены идеалами переменчивых трендов, развлекательности, потребления информации и накопительства. Процессы глобализации, происходящие в современном мире, усиливают актуальность вопроса о будущем состоянии общества и о переосмыслении воспитательных теорий с целью создания благоприятной среды для духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения.

Особую значимость приобретают вовлечение детей и молодежи в процесс возрождения традиционной культуры, формирование интереса к традиционным видам искусства, ремеслам, стилю жизни, образу мышления и родному языку. В таком случае, идея, выполняющая экологическую функцию – воссоздание и воспроизведение естественной этнокультурной среды, создающей условия для гармоничных отношений человека, природы и общества, противостоит бездуховному и безнравственному воздействию идеологии и индустрии потребления. Особое значение имеет понимание традиционности с педагогической точки зрения – как определенного, установившегося порядка овладения культурой, воплощенного в устном опыте народа, преемственность и воспроизводство которого создает благодатную почву для воспитания подрастающего поколения согласно идеалам и нормам, формировавшимся в данном обществе на протяжении многих веков [1].

Идея включения традиционной культуры в систему воспитания подрастающего поколения не является новой для педагогической мысли в России. Русские философы А. С. Хомяков и И. В. Киреевский еще в XIX веке предлагали основы для изучения соотношений начал институализированного и семейного образования. Русские педагоги, писатели и прогрессивные деятели (М. В. Ломоносов, А. Н. Радищев, Н. Г. Чернышевский, В. Г. Белинский, Н. И. Ильменский, Л. Н. Толстой, Н. А. Добролюбов, Н. И. Новиков, А. В. Сухомлинский и многие другие) брали за основу воспитания подрастающего поколения саму идею народности, духовности, народное творчество, духовность, мораль, географию и историю.

Образцы педагогических систем разрабатывали русские педагоги К. Д. Ушинский и С. А. Рачинский, в которых ими были предложены различные формы включения в педагогический процесс начального образования жанров традиционного фольклора. К. Д. Ушинский, углубляясь в изучение традиционного культурного наследия, нередко писал о том,

что воспитательная сила фольклора настолько велика, что вряд ли кто-нибудь «в состоянии состязаться с педагогическим гением народа» [6, с. 7]. В разное время осмыслению детского фольклора как неотъемлемой составляющей традиционной культуры посвятили свои труды: Г. С. Виноградов, А. Ф. Некрылова, Т. И. Калужникова, А. Н. Мартынова, М. Н. Мельников, С. М. Лойтер, М. Ю. Новицкая, М. В. Осорина, М. П. Чередникова и другие.

Макаренко А. С. в своем положении «о боковых параллельных процессах», развивает мысль о синкретизме народного воспитания, пронизывающем все стороны жизнедеятельности людей. Он рассматривает его как своеобразное проявление «закона воспитания реальной жизнью», где все играет определенную роль в системе воспитания: формы общения друг к другу, образ жизни, специфические особенности приготовления и приема пищи, порядок распределения обязанностей, игры и развлечения молодежи, игрушки и детские забавы, применение поощрений и наказаний, и т. п. (см. [4, с. 20]).

Сама система традиционного фольклора обладает высокими способностями к адаптации в любых условиях, имеет вневременное значение и универсальный характер в силу своей полифункциональности и многосоставности. Традиции народной культуры зачастую сохраняются и пребывают в состоянии свернутости до «ядра значений» и, в благоприятных условиях, обладают удивительными способностями к самовосстановлению [5, с. 65].

Музыкальный фольклор, который является неотделимой частью народной культуры, обладает значимыми художественными и педагогическими возможностями, воплощает духовный и практический опыт поколений, являясь, таким образом, одним из универсальных средств воспитания и обучения ребенка основам накопления знаний. Естественные интонации, ритмы, краски, дошедшие до наших дней и органично вписанные в «мир и быт детей», по мнению Г. С. Виноградова, позволяют наилучшим образом реализовать искренние «искания высокой радости детской народной массы» [3, с. 17].

Традиционный музыкальный фольклор представлен широким перечнем жанров, позволяющих детям в игровой форме познавать окружающий мир и установленные в нем нормы и правила: игровые и плясовые песни, пестушки, небылицы, прибаутки, скороговорки, игры и хороводы с напевами, музыкальные сказки, театрализованные представления и фольклорные праздники, а также жанры, заимствованные у взрослых (колыбельные, лирические, протяжные, эпические и др.). По определению В. А. Василенко, детский фольклор это «вид традиционного коллективного устного художественного творчества, которое реализуется в системе устойчивых текстов и действий, передаваемых непосредственно от поколения к поколению детей и имеющих, важное значение, в регулировании их игровой и коммуникативной деятельности в группе сверстников» [2, с. 30].

Музыкальный фольклор, чья синкретическая природа основана на единстве музыки, слова, изобразительного и кинетического рядов, оказывается невероятно созвучным специфической системе «детского языка», природным и естественным формам самовыражения, взаимодействия и коммуникации детей. Это позволяет использовать всевозможные формы и способы работы с детьми, осваивая традиционную культуру, постигая окружающий мир и сегодняшнюю реальность в форме песенного репертуара, народного танца, музыкально-ритмических игр, игры на музыкальных и шумовых инструментах, где естественность и легкость освоения содействуют формированию важных вокальных, речевых, коммуникационных и художественно-творческих умений и навыков, развитию способностей.

Являясь благодатной почвой для воспитания подрастающего поколения, музыкальный фольклор способствует развитию и воспитанию ребенка, умеющего чувственно вос-

принимать содержание и форму музыкального произведения, наполняться его эмоциями, мыслями, чувствами, видеть прекрасное, усваивать эталоны красоты (словесные, музыкальные, изобразительные) и владеющего огромным спектром способов самовыражения. По мнению Е. Г. Борониной, в процессе приобщения детей к музыкальному фольклору могут применяться следующие методы:

- внедрение произведений детского фольклора в занятия с детьми, в их самостоятельную и игровую деятельность;
- использование традиционной последовательности действий в процессе обучения основам музыкального фольклора;
- организация встреч детей с народными исполнителями, их совместное творчество, естественная передача народными мастерами накопленных знаний и техник;
- включение в процесс обучения аудио- и видеозаписей;
- вариативность способов разучивания фольклорных произведений – гибкое сочетание проработки отдельных фрагментов, представляющих определенную техническую сложность, с техникой разучивания «за следом», при котором дети подпевают, следуя за более опытным исполнителем;
- периодическое включение элементов импровизационности и варьирования в творческий процесс;
- организация процесса, при котором традиция перенимается детьми друг у друга в естественной игровой форме и самостоятельной деятельности, взаимодействуя с другими детскими фольклорно-игровыми коллективами [1].

Согласованное сочетание разных видов творческой деятельности исключает усталость, активизирует восприятие, делает процесс познания более интересным и динамичным, а также снимает с детей психофизические нагрузки и снижает их утомленность. В игровой форме дети усваивают и воссоздают общественный опыт, получают первые представления о мироустройстве, обучаются взаимодействию с окружающими их людьми, раз за разом воспроизводят различные социальные роли, переживают разнообразные эмоции и чувства, а также, благодаря постепенно усложняющимся формам занятий, приобщаются к труду.

Немаловажным фактором, который способствует благоприятным условиям раскрытия воспитательного потенциала традиционного музыкального фольклора, является восприимчивость детей ко всему подлинному и истинному. Познавая окружающий мир, они особенно ярко чувствуют и переживают ощущение родства и единения с природной средой. Именно поэтому обращение к истинным формам фольклорной традиции – один из основных моментов в воспитании подрастающего поколения, благодаря которому они осваивают и воспроизводят через интонирование фольклорных источников образный строй языка, а также овладевают всевозможными творческими задатками, присущими человеку.

Обращение к подлинным формам детского фольклора, как отмечают в своей статье Г. В. Лобкова и М. В. Захарченко, дает возможность естественным путем решить проблему постижения ребенком ценностных основ мировоззрения, мироощущения и мировосприятия, присущих данному народу. Таким образом, через переживание и проигрывание произведений фольклора осуществляется формирование ценностных ориентиров и мировоззренческих начал у детей, основу которых составляют идеалы, правила и нормы, транслируемые обществом. Детство является одним из важнейших периодов развития и становления человека, способного адаптироваться к жизни в заданном социокультурном пространстве, а потому важность овладения всем многообразием фольклорных жанров

(песенных, инструментальных, драматических, музыкально-хореографических, словесных, и др.) имеет огромное значение для формирования необходимых для адаптации личностных качеств и способностей [5].

Таким образом, воспитательный потенциал традиционного музыкального фольклора, как сложного, вневременного, универсального, синкретического механизма, – огромен. Процесс воспроизведения фольклорных традиций служит основой возникновения внутренних этносоциальных и межпоколенных связей. Картина мира, запечатлевшая смыслы и ценности мировоззрения народа (представления о справедливости, прекрасном и безобразном, о добре и зле, смысле жизни и назначении человека), воспроизводимая в слове, музыке, действии, задает ребенку устойчивые ориентиры в окружающем мире и позволяет освоить духовные основания национальной культуры.

Список литературы

1. Боронина Е. Г. Музыкальный фольклор как средство приобщения к традиционной народной культуре детей старшего дошкольного возраста: автореф. ... канд. пед. наук. – М., 2007. – 35 с.
2. Василенко В. А. Русское народное поэтическое творчество. – М.: Наука, 1978. – 214 с.
3. Виноградов Г. С. Страна детей. Избранные труды по этнографии детства. – СПб.: Историческое наследие, 1998. – 547 с.
4. Измайлов А. Э. Народная педагогика: Педагогические воззрения народов Средней Азии и Казахстана. – М., 1991. – 252 с.
5. Лобкова Г. В., Захарченко М. В. Народная традиционная культура в системе образования [Электронный ресурс] // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 4: Педагогика. Психология. – 2007. – № 6. – С. 59–69. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/obrazovatelnyy-potentsial-traditsionnoy-kultury>. – Загл. с экрана.
6. Ушинский К. Д. Воспитание человека: Избранное / сост. С. Ф. Егорова. – М.: Карапуз, 2000. – 256 с.

List of references

1. Boronina E. G. Muzykal'nyj fol'klor kak sredstvo priobshcheniya k tradicionnoj narodnoj kul'ture detej starshego doshkol'nogo vozrasta: avtoref. ... kand. ped. nauk. – M., 2007. – 35 s.
2. Vasilenko V. A. russkoe narodnoe poeticheskoe tvorchestvo. – M.: Nauka, 1978. – 214 s.
3. Vinogradov G. S. Strana detej. Izbrannye trudy po etnografii detstva. – SPb.: Istoricheskoe nasledie, 1998. – 547 s.
4. Izmajlov A. E. Narodnaya pedagogika: Pedagogicheskie vozzreniya narodov Srednej Azii i Kazahstana. – M., 1991. – 252 s.
5. Lobkova G. V., Zaharchenko M. V. Narodnaya tradicionnaya kul'tura v sisteme obrazovaniya [Elektronnyj resurs] // Vestnik Pravoslavnoy Svyato-Tihonovskogo humanitarnogo universiteta. Seriya 4: Pedagogika. Psihologiya. – 2007. – № 6. – S. 59–69. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/obrazovatelnyy-potentsial-traditsionnoy-kultury>. – Zagl. s ekrana.
6. Ushinskij K. D. Vospitanie cheloveka: Izbrannoe / sost. S. F. Egorova. – M.: Karapuz, 2000. – 256 s.

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ УРАЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ В РЕПЕРТУАРЕ УЧЕБНОГО ХОРА

О. И. Потешкина

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

В статье рассматривается изучение и практическое воплощение стилевых особенностей разных певческих традиций России студентами творческих вузов на дисциплинах «Хоровой класс» и «Ансамблевое пение». Объясняется важность изучения уральского песенного фольклора во взаимодействии со всеми элементами традиционной культуры: костюм, элементы хореографии, инструментарий, диалект и жанровое многообразие устной традиции.

Ключевые слова: региональные певческие стили, уральская песенная традиция, песенные жанры, диалект, фольклорные инструменты, народная хореография, хоровой класс.

STYLE FEATURES OF URAL TRADITION IN THE REPERTOIRE OF EDUCATIONAL CHORUS

O. I. Poteshkina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines training and implementing the style features of different Russian singing traditions for the students on the disciplines “Choir Class” and “Ensemble Singing”. Moreover, the author proves importance of studying Ural song folklore together with all elements of traditional culture: costume, choreography elements, instruments, dialect and genre diversity of oral tradition.

Keywords: regional singing styles, Ural song tradition, song genres, dialect, folklore instruments, national choreography, choir class.

В Кемеровском государственном институте культуры студенты кафедры народного хорового пения изучают стилевые особенности разных певческих традиций на лекционных занятиях по одноименному предмету «Певческие стили», на занятиях по «Хоровому классу», «Ансамблевому пению» происходит их практическое освоение. Программы для данных дисциплин составлены доцентами кафедры Т. С. Стенюшкиной и Е. М. Бородиной.

Цель данной дисциплины – подготовить руководителей народных хоровых коллективов, которые могли бы интерпретировать музыкальный фольклор, учитывая особенности местных певческих традиций.

Для достижения цели необходимо решить следующие задачи:

- овладеть народной манерой пения,
- использовать навык пения с движением;
- изучить региональные певческие стили России.

Возникновение местных певческих традиций обусловлено природно-климатическими и социально-культурными особенностями разных областей, все это сказалось на своеобразной манере исполнения, а также на жанровом составе. Вся совокупность условий бытования, черт стиля и приемов исполнения, придающих своеобразие и характерные от-

личительные свойства песенному фольклору определенного народа в одной ограниченной местности, входит в понятие региональные певческие стили [1, с. 48].

На сегодняшний день выделяется семь основных стилевых традиций русского песенного фольклора: западнорусская, южнорусская, севернорусская, среднерусская, средневожская, уральская и сибирская. Наряду с этим казачий песенный фольклор выделяется в отдельную группу, хотя в целом соответствует южнорусскому певческому стилю.

Уральская певческая традиция изучается студентами при освоении дисциплины «Хоровой класс» в 3–4-м семестре.

В результате изучения данного песенного стиля студент осваивает:

- жанровый состав уральской традиции;
- интонационные, ладовые, гармонические особенности;
- сложность метроритмики свадебных песен с чередованием двухдольных, трехдольных, пятидольных и семидольных фигур;
- диалект, говор, характерный для Урала;
- игру на фольклорных инструментах, распространенных в уральском регионе;
- традиционный уральский костюм;
- элементы местной хореографии.

Уральская певческая традиция бытует в Свердловской, Челябинской, Екатеринбургской, Тюменской, Курганской областях, частично в Пермской, Оренбургской, а также на севере Удмуртии и Башкирии.

Благодаря территории бытования эта традиция синкретична, она вобрала в себя традиции Севера, Поволжья и Сибири.

Изначальное воздействие на уральский фольклор оказали культуры представителей древнепермской семьи народов (коми-пермяки, ханты, манси, востяки), частично ассимилированных в русской среде. Среднеуральские земли начали осваивать финно-угорцы и тюркские народы (татары, башкиры). После появления горнозаводской промышленности на Урал двинулось множество переселенцев с разных регионов, большинство из которых были старообрядцами, что отразилось на традициях и образе жизни [2, с. 237].

Этапы заселения Урала:

1. IX–X века – коренные финские (на севере) и тюркские (в центре) племена;
2. XI–XIII века – пришлые новгородцы;
3. XV–XVII века – переселенцы из северных, центральных районов России, Среднего и Верхнего Поволжья; староверы из Белоруссии, Украины, Польши;
4. XVI век – образование на реке Яик Уральского казачества переселенцами с Дона;
5. XVIII–XIX века – приезжие со всей России для развития горнозаводской и соледобывающей промышленности.

Источниками жизни крестьян на Урале были рыболовство, животноводство, добыча соли, охота, сапожное ремесло. Из народных промыслов здесь распространены резьба и роспись по дереву, узорное ткачество, вышивка, вязание, плетение и металлообработка. А также профессиональные художественные промыслы: каслинское литье, злато-устовские гравюры, жостовская лаковая живопись, пермская деревянная скульптура.

Уральская песенная традиция соединяет в себе, в основном, севернорусскую и среднерусскую традиции, а также жанры городского фольклора, из которых самыми характерными являются лирические, исторические, свадебные, военные песни, а также фабрично-заводские.

С севернорусской традицией уральский фольклор роднит календарный цикл обрядов, но и имеются свои местные закономерности, например, колядки не используются, се-

мицкие обряды перенесены на Троицу, весну закликают без характерных закличек. Среднеуральская традиция сформировалась значительно позже относительно других, более ранних певческих традиций, в связи с этим календарные обряды использовались частично, так как основной деятельностью была горнодобывающая промышленность, отодвинувшая земледелие на второй план. Если зимний календарный цикл обрядов и песен представлен наиболее широко, то, например, масленичная неделя – довольно скупо, еще меньше представлен весенне-летний песенный цикл.

Вообще, становлению календаря способствуют необрядовые хороводные, лирические песни, частушки, духовные стихи, приуроченные по сезонам к определенным песенным циклам.

Если в целом уральская певческая традиция синкретична, то в свадебном обряде на Урале встречаются свои собственные ритуалы, такие как прощание с девичьей красой, ряжение, крещение куклы-ребенка. Свадебная обрядность выполняется по принципу свадьбы-причет (сольные и групповые причитания).

Лирические проголосные песни – самые распространенные в настоящее время, про их исполнение местные говорят «вытягать», «качать мотив». Среднеуральские частушки называют «припевками», «наговорками», «набирушками», «повертушками». Они бывают медленные «на растяг» или скорые, «крутые», которые сопровождаются танцем. Тематика самая разная, в основном, любовная, историческая, социально-бытовая [2, с. 256].

Встречаются поздние духовные стихи.

При знакомстве с уральской традицией в учебном хоре очень большое внимание уделяется строению партитур уральских народных песен:

- преобладание мажоро-минорного склада,
- тесное расположение голосов,
- параллельное движение голосов в терцию и сексту,
- распространенность мужских запевов.

Уральская традиция впитала в себя элементы других песенных стилей, например, «оканье» из северного стиля, медленные свадебные песни, причитания, бытование эпических жанров. Из южной традиции переняты величальные «лелешные» песни, а также гармоническая фактура в многоголосии.

Как и в сибирской традиции, голоса движутся параллельными терциями, строфы заканчиваются на пятой ступени, альты звучат низко, глубоко.

Чисто уральские характерные черты – сложный метроритм свадебных песнях, где чередуются 2, 3, 5, 7-мидольные фигуры.

Используя в репертуаре учебного хора песни данного региона, нужно обязательно ознакомиться с уральским диалектом, так как это позволяет понять, что на русские говоры Урала оказали влияние языки местных народов. Здесь, как и на севере России, распространен «окающий» говор, который выражается не только в подчеркнуто произнесенной букве «о» (мОлОкО, вОрОта, пОйдемте), но и в замене некоторых гласных (рОзойтись, рОсплО-тись), замене подлежат не только гласная О, но и А, У (уголькЁм, ПетькЯ, Юшел, Ю своЁй), согласные Ч заменяются на Ц, а Ц на С (поЦему, улиСа), Щ заменяется на двойную ШШ (яШШерица, веШШи), Ч на Ш (скуШный, прилиШный), окончания на ЕТ, ЕШЬ меняются на ЁТ, ЁШЬ (гуляЁт, меняЁшь).

Из-за переселения жителей Средней полосы России на Урале также распространено «аканье».

В целом в процессе пения уральцы невнятно произносят звуки, проглатывая гласные, заканчивая фразу повышенной интонацией.

Не стоит забывать про костюмы данного региона, как правило, это сарафан, рубаха, пояс, иногда фартук или душегрея и головной убор – шамшура или кокошник. Мужская одежда – это рубаха и порты, а также лычные лапти с онучами.

Таким образом, выходя на зачетный концерт по ансамблевому пению, студенты демонстрируют не просто программу, состоящую из песен Уральского региона, но и весь комплекс стилевых особенностей, таких как: особенности партитуры, жанровые особенности, особенности диалекта. Пение сопровождается элементами уральской хореографии и фольклорными инструментами, бытующими в данном регионе.

Проблема же изучения любого певческого стиля заключается в том, что все это носит, в целом, ознакомительный характер, дает представление о самобытном синкретичном уральском стиле. Студенты испытывают некоторые трудности, чтобы уловить ту или иную манеру пения, движения, говора. Для того чтобы овладеть любым певческим стилем, в данном случае – уральским, нужно жить с раннего детства либо проживать долгое время в этом регионе, только тогда можно передать, воплотить певческий стиль на занятиях учебного хора.

Список литературы

1. Толмачев Ю. А. Народное музыкальное творчество: учеб. пособие. – Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2006. – 120 с.
2. Щуров В. М. Стилиевые основы русской народной музыки. – М.: Московская государственная консерватория, 1998. – 464 с.

List of references

1. Tolmachev Yu. A. Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: ucheb. posobie. – Tambov: Izdatel'stvo TGTU, 2006. – 120 s.
2. Shchurov V. M. Stilevye osnovy russkoj narodnoj muzyki. – M.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 1998. – 464 s.

ХОРОВОЕ ПЕНИЕ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ УЧАЩЕГОСЯ В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

А. П. Шалкевич

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

Статья посвящена проблеме развития музыкальной одаренности учащегося в детской музыкальной школе. Доказывается значимость коллективной хоровой деятельности в становлении личности юного музыканта. Приводятся методы развития музыкальной одаренности в условиях коллективной творческой деятельности.

Ключевые слова: хоровое пение, творческий процесс, музыкальная одаренность, эстетическое воспитание, критерии одаренности, педагогические условия, индивидуальный подход, коллективная творческая деятельность, музыкальность.

CHORAL SINGING AS A METHOD FOR DEVELOPING MUSICAL TALENT OF A STUDENT AT CHILDREN'S MUSIC SCHOOL

A. P. Shalkevich

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the issues of developing musical talent of a student at children's music school. Also, the author proves the importance of collective choral activity for forming personality of a young musician. Moreover, the author describes the methods for musical talent development within collective creative activity.

Keywords: choral singing, creative process, musical giftedness, aesthetic education, criteria of giftedness, pedagogical conditions, individual approach, collective creative activity, musicality.

Проблема обучения детей хоровому пению в настоящее время остается актуальной, привлекающей внимание большого круга педагогов сферы музыкального образования, исследователей различных научных областей. Основная причина этого кроется в коллективной форме певческого исполнительства, обладающего такими огромными возможностями, как: развитие музыкальных способностей, моральное и эстетическое воспитание, формирование вокально-хоровых навыков и благоприятное воздействие на физическое состояние учащихся.

Известно, что хоровое пение, как более доступная форма исполнительства, активно вовлекает детей в творческий процесс. В системе дополнительного образования оно рассматривается как действенное средство воспитания учащихся. Коллективное музицирование помогает развить у детей не только музыкальные способности, но и определяет духовно-нравственные ориентиры, воспитывает в них патриотизм. Это происходит от соприкосновения участников творческого процесса с лучшими образцами музыкального и литературного искусства, яркими произведениями мировой культуры. Также пение в хоре развивает способность школьника мыслить и выражать свой внутренний мир в певческом звуке, совершенствовать себя и познавать новое.

В. И. Панов в своих трудах определяет одаренность как «системное, развивающееся в течение жизни качество психики, которое определяет возможность достижения человеком более высоких (необычных, незаурядных) результатов в одном или нескольких видах деятельности по сравнению с другими людьми» [2, с. 45]. Одаренный ребенок, по его мнению, выделяется яркими, очевидными, нередко выдающимися достижениями (или имеет задатки таких достижений) в любом виде деятельности. Одаренность представляет собой очень сложное психическое образование, которое составляют познавательные, эмоциональные, волевые, мотивационные, психофизиологические и другие сферы психики. Также ее признаки (проявления) могут быть постоянными, но могут иметь и временный (преходящий) характер. Эти признаки могут быть явными, но могут существовать и в скрытой форме потенциала. Кроме того, признаки одаренности могут проявляться в виде высокого уровня развития как общих, так и специальных способностей [2, с. 45–70].

С. Л. Рубинштейн, Б. М. Теплов указывают, что музыкальная одаренность не сводится к сумме способностей, ее составляющих, а представляет новое качество, включающее, например, общие творческие способности личности. Ее невозможно понять без учета

целого ряда психологических качеств более общего характера, относящихся к интеллектуальной, эмоциональной, характерологической сферам [4, с. 12].

Б. М. Теплов в структуре музыкальной одаренности указывает такие общие свойства психики, как эмоциональная восприимчивость и реактивность воздействия музыки, богатство и активность слухового воображения, умение с большей силой сосредоточиться на предмете музыкальной деятельности [4, с. 5].

Неоспоримо следующее: проявление музыкальной одаренности, соотношение способностей и одаренности сугубо индивидуальны, но они также в значительной степени зависят от возраста – как по «форме», так и по «содержанию». Можно сказать, что у каждой возрастной группы свой уровень одаренности. Другими словами, в детском возрасте одаренность обнаруживает себя выдающимися музыкальными способностями, а в юношеском – обращает на себя внимание индивидуальностью музыкального проявления. Творческая одаренность выявляется наиболее отчетливо на подходе к периоду музыкальной зрелости.

Сама музыкальность выражается в особой восприимчивости человека к музыкальному произведению и повышенной впечатлительности от него. Основным признаком музыкальности Б. М. Теплов считал эмоциональную отзывчивость на музыку, то есть способность ее переживания [4, с. 5]. Наряду с этой способностью, по мнению ученого, признаком музыкальности становится способность дифференцированного восприятия музыкальной ткани, позволяющая определить ее предметно и содержательно, то есть музыкальный слух (ладовое чувство и способность к слуховому представлению мелодии) и чувство ритма.

Важно отметить развитие певческих способностей в детском возрасте. Пение, вокальное искусство – это эмоционально-образное раскрытие содержания музыки средствами певческого голоса. По определению Н. А. Ветлугиной, «пение относится к числу тех видов музыкальной деятельности, в процессе которой успешно развивается эстетическое отношение к жизни, к музыке, обогащаются переживания ребенка, активно формируются музыкально-слуховые представления звуковысотных отношений» [1, с. 108].

Существует мнение, что не все люди наделены музыкальным слухом и поэтому есть категория людей, которые не могут петь. Мы считаем, что музыкальное развитие начинается от пренатального периода. Также профессор Б. М. Теплов полагает, что раннее проявление музыкальных способностей у ребенка зависит не только от его задатков, но и от степени музыкальности той среды, в которой он проводит свои первые годы. У детей музыкальные способности начинают развиваться под влиянием системы педагогической работы с ними. На практике наличие музыкального слуха определяется умением точно воспроизводить голосом мелодию или отдельные звуки музыкального инструмента. Однако часто люди не воспроизводят мелодию голосом, поскольку не имеют навыков управления своим голосом.

Пение является самым доступным видом музыкальной деятельности и поэтому занимает ведущее место в системе музыкального воспитания детей дошкольного возраста. В. А. Сухомлинский утверждал, что пение открывает человеку глаза на красоту родной земли. Песня сопровождает жизнь человека с самого раннего детства.

За последние тридцать лет в работах по музыкальной педагогике и психологии отмечались тенденции к расширению области музыкальности, ее интеллектуализации, выделению общих музыкальных способностей, которые соответствуют целостному восприятию и пониманию музыки. Е. Виллемс, классифицируя музыкальные способности, исходит из основных средств музыкальной выразительности – мелодии, гармонии, ритма.

Он называет их элементами жизни, одухотворяющими человека, который воспринимает музыку, пробуждающими в нем физиологические, эмоциональные и интеллектуальные акции. Им предпринята попытка определить ведущие способности и дать динамику свойств музыкальности под влиянием соответствующей деятельности [7, с. 64].

П. Михель предполагает, что решающим фактором музыкальной одаренности становится специфическое взаимодействие музыкальных способностей [5, с. 97]. К последним автор относит способность дифференцировать и запоминать музыку, музыкальное мышление и музыкальную фантазию, специфический тонкий музыкальный вкус. Он выделяет наличие позитивной корреляции между музыкальными способностями и способностью к научной и технической деятельности [5, с. 97].

Попытку определить общий фактор целостного восприятия музыки предпринял в своем исследовании Х. Уинг, который в структуре музыкальности, наряду с взаимосвязанными частными музыкальными способностями, выделил общую способность к восприятию и адекватной оценке музыки [8, с. 40]. В то же время Д. Филлипс пришел к выводу о существовании близкой связи между музыкальностью и умственными способностями [6, с. 67]. Результаты этих исследований сравнивать трудно, поскольку в них изучалась связь умственных способностей, вернее – общего умственного развития, с разными критериями музыкальности. Единственное, что можно отметить: умственные способности не влияют на музыкальный слух, как сенсорный компонент музыкальности и прямо связаны с ее интеллектуальными показателями. К сожалению, проблема взаимовлияния познавательного развития и музыкальности еще требует огромного теоретического исследования и практического применения.

Перечислим основные критерии одаренности:

- любознательность и потребность в познании выходят за рамки возможностей традиционного обучения;
- высокие интеллектуальные и творческие показатели (общая одаренность);
- легкость в общении, коммуникабельность, активность;
- высокая мотивация к учебной деятельности;
- проявление высокоинтенсивной познавательной активности;
- вкус к новизне и установка на творческое выполнение заданий;
- стихийное стремление к построению целостной картины мира;
- быстрота и точность выполнения логических действий (анализ, синтез, индукция, дедукция, доказательство);
- произвольность, устойчивость и контролируемость внимания;
- богатство активного словаря, быстрота и оригинальность вербальных ассоциаций;
- максимальный коэффициент полезного действия в процессе обучения.

Одаренные дети способны с необычайной интенсивностью концентрироваться на музыкальных занятиях, исключая все другие, в том числе и общение с окружающими. Музыкально одаренные дети рано выделяются очень быстрым и прочным запоминанием музыки. Для решения проблемы развития одаренности в музыкальной школе необходимо, кроме реализации условий преемственности и диалогичности обучения, создавать развивающую среду, которая проявляется в совокупности всех составляющих целостного педагогического процесса и способствует проявлению и развитию одаренности.

Музыкально одаренные школьники часто оказываются художественно-одаренными вообще, проявляя способности к изобразительной, литературной и другим видам художе-

ственной деятельности. Для таких детей обучение должно быть особое, индивидуальное, направленное на развитие их потенциала, оно не должно ограничивать возможности их развития. Отсюда вытекает актуальная проблема: создание педагогических условий развития одаренности, начиная с детского возраста.

Представим педагогические условия, повышающие эффективность развития музыкальной одаренности в процессе обучения на занятиях хора:

- обеспечение индивидуального темпа обучения с опорой на личный музыкальный опыт учащегося и педагога;
- создание педагогических ситуаций сопереживания музыкального образа;
- развитие технических умений как средства самовыражения учащегося.

Через хоровую деятельность происходит приобщение ребенка к музыкальной культуре, а коллективное пение – это прекрасная психологическая, нравственная и эстетическая среда для формирования лучших человеческих качеств. Хоровая деятельность направлена на развитие вокально-хоровой культуры как важной части общей музыкальной культуры личности школьника.

Работа с одаренными детьми – одна из главных составляющих современной педагогической науки и образовательной практики в условиях модернизации российской системы образования. Процесс развития музыкальной одаренности включает в себя:

- опору на жизненный, в том числе музыкальный, опыт ученика; взаимодействие индивидуальных и групповых форм занятий;
- вовлечение ученика в ситуации, требующие от него выражения позиций слушателя, критика, исполнителя, композитора, педагога;
- обнаружение смысла музыкального произведения через обращение к другим языкам искусства (живописи, хореографии, литературы, театра);
- участие в концертах, конкурсах, фестивалях.

Нередко эффективным становится соблюдение важного условия развития музыкальной одаренности – небольшая численность учащихся; рекомендованное нами количество в группе – не более 12 человек. Тем самым возможно осуществить индивидуальный подход и работать в оптимальном для каждого ребенка режиме. При данном подходе учащиеся в большей степени личностно вовлекаются в образовательный процесс.

Смещение акцента на техническую сторону исполнения подавляет то глубинное, индивидуальное, что имеет одаренный ребенок. В связи с этим возникает парадокс: с одной стороны, преподаватель исходит из уникальности одаренного ребенка, с другой – развитие одаренности осуществляется через овладение нормированной техникой, сложившейся в исполнительской культуре.

Чтобы преодолеть данное противоречие, в педагогической деятельности следует использовать следующие приемы:

- 1) обнаружение ассоциаций между миром музыки и внешним миром;
- 2) совместное обсуждение содержания музыкального образа;
- 3) уточнение технических тонкостей разучивания и исполнения произведения.

Для обеспечения индивидуализации обучения детей на уроках хора в музыкальной школе важно определить параметры оценки. Напомним, что критериями и показателями уровня развития музыкальной одаренности являются: звукоизвлечение, чувство ритма, чувство тембра, эмоциональная отзывчивость на музыку. При определении данных уровней важно учитывать качество имеющегося музыкального слуха, звуковысотный и дина-

мический диапазон, личную эмоциональную утомляемость и степень напряженности учащегося.

Главным является поэтапное музыкальное развитие, предполагающее обучение правильным техническим приемам пения, которыми дети овладевают по принципу «от простого к сложному», «от известного к неизвестному». Все занятия рекомендуется проводить с постепенным усложнением музыкального материала. Для достижения желаемого результата необходимо также использовать:

- 1) специализированные упражнения по типу попевок, гамм, трезвучий, дающие возможность поставить определенную задачу, проработать сложные места в хоре;
- 2) упражнения, направленные на формирование вокальных навыков (дыхание, дикция, звукообразование);
- 3) работу на корректировку собственной манеры исполнения, освоение сценической площадки;
- 4) способы и приемы, помогающие освоению навыков пения вокальных упражнений с элементами двухголосья, подголосками, с использованием различных интервалов.

В данной статье были предложены педагогические условия развития музыкальной одаренности, выступающие как интегрированная научно-теоретическая конструкция:

- поэтапная деятельность учащихся, способствующая постепенному накоплению певческих навыков и проявляющаяся в обогащении музыкальных впечатлений учащегося;
- технология, построенная на принципах целостности, креативности, выразительности.

Проблема выявления одаренности среди юных музыкантов остается актуальной и требует еще большего изучения для предотвращения трудностей в процессе ее решения. Главным и самым непростым методом является индивидуальный подход преподавателя в процессе хоровой деятельности. Однако в ходе работы с детьми рекомендуется выявлять уровень их одаренности на ранних этапах развития музыкальности учащегося, чтобы будущий музыкант получил шанс полноценно проявить весь свой творческий потенциал.

Список литературы

1. Ветлугина Н. А. Развитие музыкальных способностей дошкольников в процессе музыкальных игр. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1958. – 268 с.
2. Панов В. И. Одаренность как проблема современного образования. – Самара, 2007. – 477 с.
3. Соколенко О. А. Критерии выявления одаренности учащихся [Электронный ресурс]. – URL: <https://nsportal.ru/shkola/tekhnologiya/library/2014/11/04/kriterii-vyyavleniya-odarennosti-uchashchikhsya>. – Загл. с экрана.
4. Теплов Б. М. Способности и одаренность // Учен. записки Гос. НИИ психологии. – М., 1941. – Т. 2. – С 9–20.
5. Michel P. The Optimum Development of Musical Abilities in the First Year of Life, 1973. – Vol. 1, № 2.
6. Phillips D. Psychology of Music. – New York, 1986. – Vol. 4. – 190 p.
7. Revesz G. Zur Grundlegung der Tonpsychologie. – Leipzig, 1953. – 148 p.
8. Willems E. Bases Psychologiques de l'Education Musicale. – Paris, 1956. – 142 p.
9. Wing H. D. Is Musical Aptitude Innate // Revolution Psychologic Music. – London, 1963. – 189 p.

List of references

1. Vetlugina N. A. Razvitie muzykal'nyh sposobnostej doshkol'nikov v processe muzykal'nyh igr. – M.: Izd-vo APN RSFSR, 1958. – 268 s.
2. Panov V. I. Odarennost' kak problema sovremennogo obrazovaniya. – Samara, 2007. – 477 s.
3. Sokolenko O. A. Kriterii vyyavleniya odarennosti uchashchikhsya [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://nsportal.ru/shkola/tekhnologiya/library/2014/11/04/kriteriivyyavleniyaodarennostiuchashchikhsya>. – Zagl. s ekrana.
4. Teplov B. M. Sposobnosti i odarennost' // Uchen. zapiski Gos. NII psihologii. – M., 1941. – T. 2. – S. 9–20.
5. Michel P. The Optimum Development of Musical Abilities in the First Year of Life, 1973. – Vol. 1, № 2.
6. Phillips D. Psychology of Music. – New York, 1986. Vol. 4. – 190 p.
7. Revesz G. Zur Grundlegung der Tonpsychologie. – Leipzig, 1953. – 148 p.
8. Willems E. Bases Psychologiques de l'Education Musicale. – Paris, 1956. – 142 p.
9. Wing H. Is Musical Aptitude Innate. Rev. Psychol. Music, 1963. – London, 1963. – 189 p.

АКТУАЛИЗАЦИЯ ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ СТУДЕНТОВ-ХОРЕМЕЙСТЕРОВ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В ВЫСШЕМ УЧЕБНОМ ЗАВЕДЕНИИ

Т. В. Барабаш

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

В статье рассматриваются важные вопросы в освоении студентами-хормейстерами вокально-исполнительских навыков на занятиях по дисциплине «Вокальная подготовка». Приводятся эффективные примеры работы по их развитию и закреплению в вокальной практике будущих хормейстеров.

Ключевые слова: навык, дыхание, звукообразование, артикуляция, репертуар, штрихи, вокализ, вокальное исполнительство.

UPDATING THE VOCAL AND PERFORMING SKILLS OF STUDENTS-CHOIRMASTERS AT THE INITIAL STAGE OF THEIR STUDIES AT THE HIGHER EDUCATION INSTITUTION

T. V. Barabash

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article discusses important issues in the mastering of vocal and performing skills by students in vocal and performing classes in vocal training. Effective examples of work on their development and consolidation in the vocal practice of future choirmasters are given.

Keywords: skill, breathing, sound formation, articulation, repertoire, strokes, vocals, vocal performance.

Навык – действие, доведенное до автоматизма с помощью бесконечного числа повторений, – один из важных компонентов любой профессиональной деятельности. В вокальной практике исполнительский навык является основным, поскольку автоматизм при пении дает возможность выполнения более сложных исполнительских и художественных задач, является итоговой целью обучения в классе по вокальной подготовке. Отточенный процесс звукообразования и дыхания позволяет студенту выйти на более высокий уровень музыкального мышления и полноценно воплотить художественный замысел произведения.

В психологии понятие «навык» принято разделять на три группы: двигательные (моторные), интеллектуальные и перцептивные. Процесс вокализации относится к смешанному типу, так как слух и голосовая моторика физиологически неотделимы, их сочетание, при котором двигательные акты выполняются под контролем слуха, называют сенсомоторным навыком [5].

В процессе обучения на начальном этапе перед педагогом и студентом встает сложная задача настройки голосового аппарата. Как правило, обучающемуся часто приходится переучиваться, «ломать» структуру старого навыка. В результате этого возникает интерференция наработанных воспоминаний и новых требований, приводящая к кризису, а также усложняющая процесс обучения. При полной автоматизации навыков явления интерференции постепенно исчезают или сводятся к минимуму.

Поэтому актуализация исполнительских навыков в вокальной педагогике является краеугольной проблемой, особенно, на первых этапах обучения студентов-хормейстеров высших учебных заведений, осваивающих дисциплину «Вокальная подготовка» с разным уровнем умений и знаний. Как отмечает М. И. Махмутов, значение термина «актуализация» связано со стремлением сделать знания актуальными, подходящими в данный момент, то есть «освежить» прежние знания и методы деятельности в памяти [6].

По мнению Г. П. Стуловой, к певческим навыкам относятся:

- 1) звукообразование – целостный процесс, обусловленный способом взаимодействия дыхательных и артикуляционных органов и гортани;
- 2) певческое дыхание, включающее певческую установку, глубокий, но умеренный по объему вдох, момент задержки дыхания, равномерный фонационный выдох, регулирование подачи дыхания при усилении и ослаблении звука;
- 3) артикуляция – отчетливое и грамотное произношение, умеренное округление фонем, стабильное положение гортани, близкая и высокая вокальная позиция, умение правильно, в нужном темпоритме произносить гласные и согласные звуки во время пения;
- 4) слуховые навыки – слуховое внимание и самоконтроль, дифференцирование качественных сторон певческого звучания, вокально-слуховые представления о певческом звуке и способах его образования;
- 5) навыки эмоциональной выразительности исполнения, отражающие музыкально-эстетическое содержание и воспитательный смысл певческой деятельности [9].

А. Л. Готсдинер называет музыкально-исполнительские навыки системой сознательно выработанных движений, которые частично автоматизируются и помогают реализовать знания и умения в целенаправленной музыкальной деятельности [3]. Он предлагает четыре фазы формирования исполнительских навыков: установочный (1), аналитический (2), синтезирующий (3), завершающий (4).

На первом этапе (установочном) происходит сбор информации о произведении в целом, формируется общее представление о композиции и художественном образе, которые станут импульсом к поиску исполнительских приемов.

На втором этапе (аналитическом) происходит анализ музыкального сочинения в целом, его отдельных технически сложных фрагментов и средств музыкальной выразительности (мелодическая линия, темпо-, метроритм, гармония, штрихи, динамические и тембровые оттенки).

На синтезирующем этапе, который считается самым продолжительным по времени, отдельно проработанные компоненты выстраиваются в единую, последовательную систему. Так, по словам А. Л. Готсдинера, на этом отрезке работы происходит корректировка мышечного напряжения, движения приобретают автоматический характер. Однако, как и на аналитическом этапе, «музыкальный образ и исполнительские движения еще лишены прочности, недостаточно отдифференцированы по качеству звучания и выразительности» [3].

Завершающий этап автоматизации предполагает слияние слухового образа и моторики вокального оформления. Внимание певца смещается с процесса выполнения технологических задач на результат, начинает функционировать хорошо налаженная система: «художественный образ – исполнительские движения – звучание» [3].

В ходе урока по дисциплине «Вокальная подготовка» применяются классические методы воздействия на голос, способствующие актуализации уже имеющихся исполнительских навыков студента. Имеются в виду: объяснительно-иллюстрационный, репродуктивный, фонетический методы, а также исследовательский и эвристический.

Наиболее частые проблемы у студентов-хормейстеров связаны с работой артикуляционного аппарата, дыхательной системы, наряду с несформированным звучанием головного и микстового регистров, зажатым корпусом и дефицитом слухового опыта.

Исходя из этого, мы предлагаем следующую структуру, состоящую из трех этапов, которая применяется в каждой части занятия, будь то распевание или работа над произведением.

1. Актуализация опорных знаний и способов действий (что значит не только воспроизведение ранее усвоенных знаний, но и их применение в новой ситуации, стимулирование познавательной активности студентов, контроль преподавателя).

2. Формирование новейших понятий и способов действий (в значении более конкретном, чем «изучение нового материала»).

3. Применение знаний, формирование умений и навыков (включающее повторение и закрепление).

Огромную роль в актуализации исполнительских навыков играет распевочный комплекс упражнений и репертуар. От этого напрямую зависит результат обучения, то, насколько успешно молодой вокалист сможет выполнить поставленные перед ним задачи. На начальном этапе обучения в репертуарный список рекомендуется включать полезные для развития голоса и вокальной техники старинные арии, русские, зарубежные ариетты, романсы, народные песни в обработке, вокализы Ф. Абта, Д. Конконе, Н. Ваккаи, И. К. Вилинской, Г. Зейдлера. В процессе работы над музыкальным произведением очень важно выработать правильную певческую позицию, наладить работу резонаторов, дыхательных мышц, выровнять звучание по всему участку диапазона.

Распевочный комплекс следует выстраивать по принципу «от простого к сложному»: от распевов для разогревания голосового аппарата в примарной зоне к более сложным

(Приложение). В упражнениях используются гласные звуки и слоги в различных комбинациях. По мере разогрева усложняется мелодика, добавляются различные штрихи, виды вокализации, украшения (трели, группетто, морденты, пассажи), также в распевке увеличиваются продолжительность выдоха, тесситура, ускоряется темп.

Таким образом, можно сделать вывод, что секреты исполнительского мастерства не ограничиваются природными задатками студента, необходимо обладать трудолюбием, желанием учиться и постоянно совершенствовать вокальную технику.

Список литературы

1. Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Методика музыкального образования: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / под ред. М. И. Ройтерштейна. – М.: Музыка, 2006. – 336 с.
2. Бержинская С. И. Основные аспекты формирования исполнительского навыка начинающего певца: дис. ... канд. искусствоведения. – Нижний Новгород, 2005. – 182 с.
3. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. – М.: МИП «Магистр», 1993. – 190 с.
4. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 675 с.
5. Ительсон Л. Б. Лекции по современным проблемам психологии обучения. – Владимир, 1972. – 264 с.
6. Махмутов М. И. Проблемное обучение: Основные вопросы теории. – М.: Педагогика, 1975. – 368 с.
7. Миронов Б. Б. Основные аспекты развития исполнительских навыков в работе над музыкальным произведением // Молодой ученый. – М., 2015. – № 8 (88). – С. 994–996.
8. Смелкова Т. Д., Савельева Ю. В. Основы обучения вокальному искусству: учеб. пособие. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2014. – 160 с.
9. Стулова Г. П. Теория и методика обучения пению: учеб. пособие. – СПб.: Планета музыки, 2017. – 196 с.

List of references

1. Abdullin E. B., Nikolaeva E. V. Metodika muzykal'nogo obrazovaniya: uchebnik dlya stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenij / pod redakciej M. I. Rojtershtejna. – M.: Muzyka, 2006. – 336 s.
2. Berzhinskaya S. I. Osnovnye aspekty formirovaniya ispolnitel'skogo navyka nachinayushchego pevca: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. – Nizhnij Novgorod, 2005. – 182 s.:
3. Gotsdiner A. L. Muzykal'naya psihologiya. – M.: MIP «Magistr», 1993. – 190 s.
4. Dmitriev L. B. Osnovy vokal'noj metodiki. – M.: Direkt-Media, 2014. – 675 s.
5. Itel'son L. B. Lekcii po sovremennym problemam psihologii obucheniya. – Vladimir, 1972. – 264 s.
6. Mahmutov M. I. Problemnoe obuchenie: Osnovnye voprosy teorii. – M.: Pedagogika, 1975. – 368 s.
7. Mironov B. B. Osnovnye aspekty razvitiya ispolnitel'skih navykov v rabote nad muzykal'nym proizvedeniem // Molodoj uchenyj. – M., 2015. – № 8 (88). – S. 994–996.
8. Smelkova T. D., Savel'eva Yu. V. Osnovy obucheniya vokal'nomu iskusstvu: ucheb. posobie. – SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2014. – 160 s.
9. Stulova G. P. Teoriya i metodika obucheniya peniyu: ucheb. posobie. – SPb.: Planeta muzyki, 2017. – 196 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Ми...
Ро...
Ми - я...

Ми...
Лё..
А...

Ро...
До...
А...

Ми - я - а - а - и

До...
Ре...
Я...
Зи - я...

Ми - и - и - и - я - а - и

До - ре - ми - фа - соль - ля - си - до - ре а...
Я...
Ро...

До - ре - ми - фа - соль - ля - си - до - ре а...
Я...
Ро...

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ КАК ФОРМА САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Е. А. Гончарова, Ж. В. Московченко

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

В статье рассматриваются содержание исполнительского анализа музыкального произведения, вопросы организации самостоятельной работы студента над музыкальным произведением в классе фортепиано; дана характеристика этапов работы над музыкальным произведением; предложены методы работы, используемые в ходе самостоятельных практических занятий.

Ключевые слова: исполнительский анализ, самостоятельная работа, класс фортепиано, музыкальное произведение, метод.

PERFORMING ANALYSIS AS A FORM OF INDIVIDUAL WORK ON MUSICAL COMPOSITION AT PIANO CLASS

E. A. Goncharova, Zh. V. Moskovchenko

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the performing analysis content of musical composition and issues of organizing the student's independent work on musical composition at piano class. Moreover, the authors give the stages of work on musical composition and suggest the methods of work used in independent practical training.

Keywords: performance analysis, independent work, piano class, musical composition, method.

В практической работе в классе фортепиано много внимания уделяется совершенствованию исполнительской техники и недостаточно – вопросам исполнительского анализа музыкального произведения. На основе грамотного исполнительского анализа музыкального произведения выстраивается вся работа над техническими и художественными задачами сочинения: определение стилевых особенностей, создание собственной интерпретации, выучивание текста наизусть, подготовка к концертному выступлению. Исполнение музыкального произведения требует от музыканта глубокого проникновения в замысел композитора, понимания характера музыкально-художественных образов. Исполнительский анализ, возникающий на основе целостного анализа произведения, является средством для его воплощения.

В классе фортепиано исполнительский анализ как самостоятельная форма работы является «фундаментом» всей деятельности музыканта, первым этапом целостного изучения произведения, закладывающим основы исполнительского замысла. В подтверждение приведем цитату из высказываний А. Гофмана об учениках: «Вся звуковая картина должна заключаться в голове до того, как её начнут передавать руки. <...> Учащийся окажет себе хорошую услугу, если он не устремится к клавиатуре до тех пор, пока не осознает каждой ноты, ритма, гармонии и всех указаний в нотах» (цит. по [3, с. 3]).

Следовательно, к задачам самостоятельной работы студента относятся умения: определить значение произведения в творческом наследии композитора и мировом музыкальном искусстве, целостно охватить образное содержание музыкального сочинения, провести кропотливую работу по стилевым и исполнительским нюансам музыкального сочинения. Большинство исследователей, как и Б. П. Есипов, считают, что под самостоятельной работой следует понимать такую работу, «которая выполняется без непосредственного участия учителя, но по его заданию в специально отведенное для этого время, при этом обучаемый сознательно стремится достигнуть поставленной цели, употребляя свои умственные усилия» (цит. по [1]). Ряд музыкантов-педагогов (Ю. Б. Алиев, О. А. Апраксина, И. Н. Немыкина, Г. М. Цыпин и др.) под самостоятельностью понимают творческий процесс, происходящий в условиях творческой деятельности и направленный на творческие достижения (цит. по [1, с. 1]).

Самостоятельная работа – это планомерная, систематическая деятельность студента по выполнению учебно-творческих заданий. Сегодня роль самостоятельной работы студентов повышается в связи с внедрением в педагогический процесс дистанционного обучения.

Методической основой организации самостоятельной работы студентов в классе фортепиано служат конкретные задания на каждом этапе их выполнения, анализ полученных результатов и их оценка. Положительные результаты в работе могут быть достигнуты только при условии сознательного отношения студента к учебному процессу, его профессиональной заинтересованности.

С первого курса обучения студентов перед преподавателем в классе фортепиано встает ряд задач: помочь обучающемуся организовать учебно-познавательную и практическую деятельность с опорой на специфику исполнительской деятельности; эффективно и рационально спланировать самостоятельную работу, обеспечивающую формирование знаний, умений и навыков будущего специалиста. При этом необходимо учитывать уровень общей культуры обучающегося, его начальную подготовку, индивидуальные качества личности, особенности кругозора, внимания и др.

Приобретению навыков самостоятельного мышления способствует формирование и развитие поисковых способностей обучающихся: умение работать с научно-исследовательской и методической литературой, аудио- и видеоматериалами.

Обучение студентов навыкам самостоятельной работы в классе фортепиано должно проходить комплексно и быть направлено на раскрытие музыкальных способностей, а самостоятельные занятия обучающихся должны иметь определенную схему, которая разрабатывается совместно с преподавателем. Идеальным считается вариант, когда в конце каждого занятия педагог определяет конкретные задачи для самостоятельной работы и совместно со студентом разрабатывает варианты их решения. Это позволяет обучающемуся выстраивать самостоятельные занятия последовательно: он знает, с чего нужно начинать и чем заканчивать работу над материалом, учитывая принцип движения «от простого к сложному». Соблюдение данного принципа делает самостоятельную работу более успешной и оптимизированной.

В ходе занятий преподаватель рекомендует формы индивидуальной, самостоятельной, практической работы для студента по исполнительскому анализу музыкального произведения и решению художественных задач: знакомство с методической литературой, прослушивание звукозаписей, осмысление художественного образа. Самостоятельная ра-

бота по освоению любого музыкального произведения выстраивается в следующей последовательности:

- 1) общее ознакомление с эпохой и стилем произведения;
- 2) прослушивание изучаемого произведения и других сочинений в данном стиле;
- 3) сравнение разных интерпретаций по аудио- и видеозаписям;
- 4) исполнительский анализ музыкального произведения;
- 5) грамотный анализ текста, выявление исполнительских трудностей.

Одним из компонентов работы над произведением является написание аннотации на исполняемое произведение.

В ходе практических занятий студенту выдаются указания в виде систематических самостоятельных заданий: знакомство с нотной, учебно-методической литературой, рекомендуются к прослушиванию видео-, аудиозаписи, ведется работа над художественным освоением произведения, осмыслением художественного образа, анализируются формообразующие элементы, средства выразительности, самостоятельно изучается дополнительный нотный материал.

Практический опыт показывает, что одним из серьезных недостатков в процессе работы над художественным замыслом произведения является недостаточно полное представление о комплексе формообразующих элементов и их значении. Студенту необходимо сделать анализ мелодической фактуры и приемов ее изложения, гармонии, выявить значение метроритмической организации, динамики, артикуляции, фразировки, темпа – всех компонентов музыкального произведения в процессе их музыкального развития.

Ощущение музыкальной формы произведения является важнейшей задачей исполнительского анализа для постижения художественного замысла произведения. Целостность музыкальной формы должна ощущаться в динамике, как осознание процесса ее развития и всех составляющих компонентов музыкального произведения. Такой подход к системному анализу подчиняется одной цели: понять и раскрыть художественно-образный замысел композитора.

Процесс музыкального интонирования: поиск способа голосоведения, выразительность фразировки, грамотная артикуляция, владение смысловыми логическими акцентами, понимание метроритмической основы произведения, нахождение верного темпа исполнения – все это способствует проникновению и осмыслению авторского замысла. Работа над исполнительским анализом раскрывает образно-интонационный смысл произведения, служит базой для раскрытия творческого потенциала студента и его подхода к проблемам исполнительства.

Изучение музыкального произведения – это единый целостный процесс, в основе которого лежит принцип поэтапного, последовательного разучивания. Исполнителями выработан определенный алгоритм работы над музыкальным произведением. А. П. Щапов характеризовал этапы как «начальный, ранний срединный, поздний срединный, заключительный» [6, с. 13].

Первый этап – знакомство с произведением, в него входят разбор нотного текста, теоретический анализ, историческая справка. Второй этап – техническое овладение произведением. Третий этап – соединение произведения в единое целое, концертное исполнение. Однако нужно помнить, что все эти этапы неразрывно связаны между собой и часто в значительной мере совпадают или частично взаимопроникают друг в друга. Например, это касается окончания разбора и начала работы над различными частными задачами; завершающий этап всегда включает продолжение совершенствования деталей.

Работа над произведением начинается с определения характера и настроения основных художественных образов. Одна из задач педагога – определить значение каждого этапа, охватив произведение в целом. Основная цель педагога на этапе ознакомления с произведением состоит в развитии художественного мышления обучающегося, формировании установки на создание образа.

Зарождение и развитие музыкально-исполнительского образа у разных студентов проходит по-разному в зависимости от степени их дарования. Обучающиеся по направлению подготовки «Музыкальное искусство эстрады» имеют различный уровень подготовки, владения инструментом. Индивидуальная форма занятий позволяет проводить работу с учетом возможностей и степени одаренности каждого студента.

На первом этапе следует обратить внимание обучающегося на исторические факты из жизни и творчества композитора (эпоха, стиль, содержание творчества, характер исполняемого произведения, его сюжетно-образная сфера). От этого зависит качество звука, характер штрихов, артикуляция. Студент должен произвести краткий музыкально-теоретический анализ произведения, суметь выразить словами свое мнение о характере произведения.

Грамотный разбор произведения создает основу для дальнейшей правильной работы. Для обучающихся с различной степенью одаренности и подготовки время и уровень разбора будет разным, но даже на начальной ступени обучения нужно избегать небрежности.

При разборе нужно обратить внимание на следующие моменты:

- следует разбирать небольшими, относительно законченными построениями, задерживаясь на более трудных;
- соблюдать метроритмическую точность исполнения;
- соблюдать фразировку, динамику, штрихи, слышание гармонии;
- рекомендуется использовать большую плотность звучания, чем это понадобится впоследствии, и более медленный темп (кроме медленных пьес);
- необходимо подчеркнуть важность соблюдения правильной, целесообразной аппликатуры (небрежное отношение к ней затрудняет и удлиняет работу);
- на начальном этапе нежелательно устанавливать каких-либо точных правил пользования педалью;
- следует тщательно и вдумчиво выполнять все авторские указания и ремарки.

Навыки правильного разбора текста произведения прививаются с первых дней обучения. Значительную часть произведений необходимо выучивать на память ещё в начале изучения. Это часто облегчает и ускоряет ход работы над сочинением.

Одной из важных задач в курсе фортепиано является развитие слышания оркестровой фактуры. Обучающемуся предлагается представить себе данное произведение в оркестровом изложении и затем, путем динамического и тембрового соотношения, добиваться самостоятельного характерного звучания каждой предполагаемой «партии» различных инструментов. Оркестровое слышание воспитывает у обучающихся более внимательное отношение к фактуре произведения, что в дальнейшем поможет им при игре в ансамбле, оркестре, на занятиях по дирижированию, инструментовке, аранжировке.

Приступая ко второму этапу работы, обучающемуся необходимо некоторое время уделить работе над отдельными задачами, более общими при господстве в произведении одного настроения, одной фактуры, более детализированными в контрастном по своему

содержанию сочинения, где чуть ли не каждое небольшое построение, иногда короткая фраза имеют свои трудности. С чего начать работу, какие трудности нужно преодолеть – покажут только конкретные обстоятельства (разный уровень подготовки обучающихся, разные музыкальные способности и т. д.). Сознательное, осмысленное отношение к работе необходимо воспитывать у студента любого уровня подготовки.

В любом, даже в технически легком произведении без внимательного слухового контроля невозможно добиться каких-либо результатов. Очень важную роль при вслушивании в звучание играет развитие внутреннего слуха. Часто причина неудач в работе кроется в отсутствии отчетливого слухового представления того звучания, которое предстоит воплотить. На первоначальном этапе обучения очень важную роль играет помощь педагога. Иногда она выражается в напоминании о сказанном ранее, иногда в подробных указаниях, в показах. Необходимо, подчас с помощью педагога, понять причины ошибок исполнения, поставить перед собой новые задачи, особое внимание обратить на сложные моменты.

Важен вопрос и о последовательности в работе над конкретным произведением, определение ближайших целей. Необходимо объяснить, почему нужна именно такая последовательность в работе.

Остановимся на некоторых общих проблемах второго этапа работы. Одна из проблем – звучание инструмента. Важно научиться любить естественный звук фортепиано – полный, мягкий, сочный. Степень насыщенности и характер звука диктуются содержанием музыки, плотностью фактуры, регистром. Необходимо, чтобы обучающийся освоил начальную, музыкально-осмысленную, черновую стадию работы над произведением, на которой звуковые проблемы решаются в несколько обобщенном плане. Первоначальное овладение произведением должно облегчить всю последующую работу над звуковой выразительностью, создать необходимые предпосылки в отношении музыкального и технического освоения произведения.

Большое значение в воспитании студента имеет изучаемый репертуар. Он должен состоять из произведений, разнообразных по стилям, жанрам, характерам. Свободное владение пианистическим аппаратом во многих случаях определяет достижение цели.

На данном этапе особое значение приобретает фразировка. Должно быть понято и передано выразительное содержание каждой фразы, выявлен смысл, заложенный в той или иной фразе, во взаимосвязи с предыдущим и последующим. Причем необходимо это делать и при исполнении различными штрихами.

Ощущение дыхания и выявляющих его цезур, понимание значения этих музыкальных знаков препинания и целенаправленности развития музыки – одно из главных условий осмысленности исполнения. Неслучайно А. Б. Гольденвейзер говорил: «Всякая музыка всегда была расчленена дыханием. Живое дыхание... является нервом всякого выразительного исполнения. <...> Особенно важно осознать природу живого дыхания как основу музыкальной речи и помнить о том, что слушать музыку без этого живого дыхания мучительно» [1, с. 56].

Одна из важных сторон работы – это техническое овладение произведением. Условно можно выделить два основных типа задач:

- 1) преодоление трудностей, не связанных с подвижным темпом исполнения;
- 2) собственно техническая работа, подготавливающая обучающегося к овладению не только нужным характером звучания, но и быстрым темпом исполнения; нередко это ставит задачи подлинно виртуозного порядка.

Эти направления часто взаимопроникают и дополняют друг друга и основываются на общих принципах.

На каждом этапе работы над произведением в определенной последовательности решаются различные задачи. Работа над отдельными частями и элементами сменяется выразительным исполнением.

Наступает так называемый предконцертный период. Его отличительная черта – это игра для слушателя, а не для себя. Основное внимание уделяется целостному исполнению, уточнению исполнительского замысла, не исключая совершенствование исполнения различных деталей. На этом этапе особое значение приобретает работа без инструмента – только в представлении (по нотам и без них). Музыканты в той или иной степени обладают способностью слуховых преставлений. Это даёт возможность услышать и охватить сочинение, освободившись от технических проблем.

Очень важным разделом обучения является воспитание способности охватить, слышать и умение исполнить все произведение целиком независимо от уровня музыкально-пианистической подготовки обучающегося. Один из важных моментов – ощущение общей линии развития. Студент должен знать и чувствовать смысловую вершину всего произведения. Если в произведении содержится ряд кульминаций, нужно обратить внимание на их соотношение по значимости. Вот как размышлял об этом К. Н. Игумнов: «Слушатель устает, когда он слышит пианиста, у которого все эпизоды равно высокие, напряжённые. Это способствует тому, что кульминации перестают действовать как кульминации, а только мучают своим однообразием. <...> Кульминация лишь тогда хороша, когда она на своём месте, когда она является последней волной, девятым валом, подготовленным всем предыдущим развитием» (см. [4, с. 6]). Для того чтобы выполнить эту задачу, нужно обладать определёнными исполнительскими навыками, такими, как умение «горизонтально мыслить» и «мыслить вперёд». Обучающемуся нужно научиться объединять большие последовательности, «крупно мыслить» в музыке, а мышление короткими смысловыми и временными единицами мельчит исполнение. Иногда препятствием к цельности исполнения является преувеличенная роль, отводимая отделке различных деталей.

На заключительной стадии работы необходимо окончательно установить общий исполнительский план произведения, откорректировать его различные детали; вся предварительная работа должна быть оформлена в законченное целое.

Важной частью работы на заключительном этапе является воспитание образности представлений, творческого отношения к произведению и исполнительской воли. Артистическая одаренность, врожденная исполнительская яркость присуща не каждому обучающемуся, но эти способности необходимо развивать и совершенствовать. Такие качества развиваются на всех этапах работы над произведением, но особенно ярко проявляются на последнем этапе.

Студент свободно владеет текстом, технические трудности преодолены, он имеет уже полностью сложившееся представление о сочинении и исполнительские намерения. Соответственно, он обладает большей свободой в их воплощении. Здесь большую роль играет помощь педагога (показы на фортепиано, образные сравнения, конкретные объяснения некоторых моментов работы и повторные исполнения после замечаний педагога).

Итогом проведенной работы является концертное выступление. Выступление на эстраде способствует положительному влиянию на развитие всех исполнительских качеств, является определенным творческим достижением на каждой ступени обучения, прививает чувство ответственности за качество исполнения и любовь к публике.

Таким образом, все рассмотренное выше по организации самостоятельной работы обучающегося в работе над исполнительским анализом музыкального произведения является сложным и динамическим процессом, цель которого – содержательное, яркое, технически совершенное исполнение. При этом решается общая задача воспитания музыканта – развитие у него любви к музыке, способности к эмоциональной отзывчивости на произведения и обеспечение всесторонней музыкальной подготовки, которая даёт возможность исполнять сочинения различных жанров и стилей.

Список литературы

1. В классе А. Б. Гольденвейзера: сборник статей / сост.: Д. Благой, Е. Гольденвейзер. – М.: Музыка, 1986. – 216 с.
2. Гайдай С. Н. Самостоятельная работа как фактор становления творческой активности студента: на материале класса специального фортепиано [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.dissercat.com/content/samostoyatelnaya-rabota-kak-faktor-stanovleniya-tvorcheskoi-aktivnosti-studenta-na-materiale>. – Загл. с экрана.
3. Любомудрова Н. А. Методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для муз. вузов. – М.: Музыка, 1982. – 143 с.
4. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. – М., 1975. – 260 с.
5. Рогова С. А. Принципы организации самостоятельной работы учащихся по классу фортепиано [Электронный ресурс]. – URL: <https://urok.1sept.ru/articles/641386>. – Загл. с экрана.
6. Щапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. – М.: Классика-XXI, 2001. – 176 с.

List of references

1. V klasse A. B. Gol'denvejzera: sbornik statej / sost.: D. Blagoj, E. Gol'denvejzer. – M.: Muzyka, 1986. – 216 s.
2. Gajdaj S. N. Samostoyatel'naya rabota kak faktor stanovleniya tvorcheskoj aktivnosti studenta: na materiale klassa special'nogo fortepiano [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.dissercat.com/content/samostoyatelnaya-rabota-kak-faktor-stanovleniya-tvorcheskoi-aktivnosti-studenta-na-materiale>. – Zagl. s ekrana.
3. Lyubomudrova N. A. Metodika obucheniya igre na fortepiano: ucheb. posobie dlya muz. vuzov. – M.: Muzyka, 1982. – 143 s.
4. Mil'shtejn Ya. I. Konstantin Nikolaevich Igumnov. – M., 1975. – 260 s.
5. Rogova S. A. Principy organizacii samostoyatel'noj raboty uchashchihsya po klassu fortepiano [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://urok.1sept.ru/articles/641386>. – Zagl. s ekrana.
6. Shchapov A. P. Fortepiannyj urok v muzykal'noj shkole i uchilishche. – M.: Klassika-XXI, 2001. – 176 s.

РОМАНТИЧЕСКАЯ СОНАТНАЯ ФОРМА Ф. ШУБЕРТА: ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

А. В. Старикова

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

В статье рассматриваются особенности фортепианного стиля Шуберта: становление сонатного наследия композитора, совмещение черт классического и романтического стиля в его музыке, свойства самого инструмента, для которого были написаны произведения. Доказывается практическая значимость данных знаний в исполнительской деятельности музыканта.

Ключевые слова: стиль, интерпретация, соната, венский инструмент, музыкальное время, звук, агогика.

ROMANTIC SONATA FORM OF F. SCHUBERT: INTERPRETATION FEATURES

A. V. Starikova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the features of Schubert's piano style: forming the sonata heritage of the composer, combination of classical and romantic style in his music, properties of the instrument for which the compositions were written. Also, the author proves practical importance of this knowledge for the musician's performance.

Keywords: style, interpretation, sonata, Vienna instrument, musical time, sound, agogics.

На протяжении всего своего творческого пути Ф. Шуберт проявлял огромный интерес к фортепианной музыке. Фортепиано с его богатейшими выразительными возможностями давало большой простор фантазии композитора-романтика, оно позволяло передавать самые тонкие оттенки душевных переживаний.

Одним из первых Шуберт предугадал великую роль фортепианной литературы для музыкального искусства XIX века. В фортепианной музыке первой половины столетия воплощались самые передовые и самые смелые достижения музыкального романтизма. Шопен, Шуман, Мендельсон, Лист открывали новые художественные пути преимущественно посредством фортепианных образов и звучаний. Шуберт был одним из пионеров романтического пианизма. Но в усовершенствованном фортепиано XIX века он видел прежде всего инструмент, в котором таились богатейшие ресурсы для интимного музицирования и импровизации. Свои произведения для рояля он создавал большей частью из импровизаций для собственного исполнения в кругу друзей или для сопровождения к танцам. Фортепианное наследие Шуберта огромно и поражает своим разнообразием. Но лучшее и наиболее типичное в нем связано с камерной, лирической сферой.

Фортепианная соната неизменно занимала творческое воображение Шуберта. Между его первыми произведениями в этом жанре (1815 год) и тремя последними, созданными за несколько недель до смерти (1828 год), композитор прошел большой творческий путь. Его 15 законченных и 7 незаконченных сонат столь разнообразны по замыслу, форме и ха-

рактору тематизма, что становится очевидным, как интенсивно Шуберт искал в этой области новые формы, в какой степени он был поглощен проблемой романтической фортепианной сонаты. Особенной зрелости и глубины Шуберт достиг в последних 8 сонатах, созданных 1820-х годах, отмечает В. Конен [4, с. 204]. Все эти произведения отличаются изумительным образным богатством. Каждый фортепианный цикл ярко индивидуален. Все они изобилуют вдохновеннейшими лирическими эпизодами. Неожиданные вспышки драматизма чередуются с моментами сосредоточенного созерцания, жанровые эпизоды – с экстатическими озарениями. Остро выразительный тематизм отличается редкой и непосредственной красотой. В них много великолепных песенных тем, гармонических и тембровых находок [4].

Сонатное наследие Шуберта представляет в целом очень пеструю картину. Помимо тринадцати вполне завершенных сонат, имеется еще много неоконченных или дошедших до нас в неполном виде. Некоторые сонаты остались лишь в набросках. Законченные произведения и наброски, которые большинством исследователей признаются сонатами, позволяют утверждать, что Шубертом написана 21 соната для фортепиано, не считая предварительного ре-бемоль-мажорного варианта сонаты ми-бемоль-мажор op. 122.

К сентябрю 1828 года Шубертом были написаны три фортепианные сонаты (с-moll, A-dur и B-dur). Композитор, несомненно, рассматривал их как единую группу. По-видимому, и издать их он предполагал как три номера одного опуса, вернувшись к классической традиции, которая к этому времени начала уже отмирать.

Шуберт предполагал посвятить сонаты И. Н. Гуммелю. Однако в 1828 году Гуммель скончался. И сонаты вышли с посвящением издателя Р. Шуману. Ведь Шуман к этому времени уже выказал себя страстным почитателем музыки Шуберта.

Ю. Н. Хохлов советует исполнителю помнить о том, что фортепианные сонаты Шуберта (как и другие его произведения для фортепиано) были во многом ориентированы на распространенный тогда в Вене тип инструмента, который очень существенно отличается от современного фортепиано [6, с. 7].

Прекрасное описание этого типа фортепиано было дано И. Н. Гуммелем: «[Венский инструмент] легко подвластен даже самым нежным рукам, он позволяет исполнителю передавать все возможные оттенки, звучит отчетливо и точно, обладает округлым флейтовым тоном, который, особенно в больших помещениях, хорошо отличим от аккомпанирующего оркестра и не затрудняет беглости необходимостью прилагать большие усилия. <...> Эти инструменты должны использоваться <...> в соответствии с их особенностями, они не допускают резкого толчка и стука по клавишам со всей силой руки, а также тяжелого удара: сила тонов достигается лишь быстротой пальцев» [6, с. 7].

Другие источники дополняют лишь немного: «Звук этих инструментов – более тонкий и острый сравнительно со звуком современного рояля, *долго длящийся, но довольно тихий* (курсив автора. – А. С.). <...> Инструмент более подходил для комнаты, чем для сколько-нибудь большого зала. Меньшая сила и “густота” звука обеспечивали различимость тонов даже в аккордах узкого расположения, взятых в низком регистре. Подобный характер звука, очевидно, отвечал шубертовским музыкальным образам» [6, с. 7].

Слова самого Шуберта подтверждают эту мысль исследователя Ю. Н. Хохлова: «Некоторые уверяли меня, что клавиши под моими пальцами поют; если оно и в самом деле так, это очень меня радует, потому что я не выношу распроклятую рубку, свойственную даже прекрасным пианистам: она не доставляет наслаждения ни уму, ни душе» (цит. по [6, с. 5]).

По возможности, исполнителю следует учитывать и то обстоятельство, что *настройка* венских инструментов, по ряду свидетельств, существенно отличалась от современной. Здесь имеется в виду не общая ее высота, а сам строй, который не был равномерно темперированным. Указывают, что в Вене в ту пору применялась настройка по системе Кирнбергера III. При такой настройке строй в каждой из мажорных и минорных тональностей оказывается чуть-чуть отличающимся от строя в других мажорных и минорных тональностях. Несомненно, это обостряло ощущение своеобразия выразительных возможностей различных тональностей, которое всегда присуще Шуберту.

Хотелось бы привести конкретный пример из сонаты A-Dur (D. 959), где знание об этой особенности настройки заставит исполнителя острее ощутить соотношение тональностей. Такой пример можно заметить в разработке 1-й части. Здесь несколько раз подряд происходит внезапный сдвиг в очень далекую по степени родства тональность: из домажора в си-мажор и обратно. Можно только догадываться, как это могло бы звучать на венском инструменте с настройкой Кирнбергера, но можно предположить, что такой сдвиг создавал впечатление значительного и яркого события. Интересно, что подобное смещение Шуберт применил и в коде 1-й части (A Dur – B Dur).

Не менее важным приемом (как и тональные сдвиги) для Шуберта было сопоставление мажора и минора, или «эффект минорного омрачения», что показывало «выражение двойственности единого по сути дела состояния» [2, с. 78]. Примеры: 1-я часть, стр. 7–8 (E Dur – e moll), стр. 11 (C Dur – c moll), стр. 18 (A Dur – a moll).

Осознавая особенности венского инструмента, пианист будет лучше понимать значение и исполнительскую трудность долго длящегося и тихого звука во многих местах сонаты A-Dur (D. 959). Например, в основной теме 2-й части и в мелодиях финала (особенно в эпизодах).

Исполнителю шубертовской музыки чрезвычайно важно воссоздать ее *основной тон*. Это многосоставное понятие охватывает множество компонентов, из которых важнейшим является искренность. Что означает искренность применительно к исполнителю? Это качество полифонично и во многом зависит от личности исполнителя, от ее созвучности исполняемому автору. Оно включает в себя интонационно-гармоническую отзывчивость и психологически тонкую дифференциацию слуховых ощущений, безупречное чувство меры в передаче «эмоциональной партитуры» (В. Ражников) [1, с. 73–74].

На первых порах исполнителю в какой-то степени может помочь представление о скромной сдержанности, классицистской дисциплине чувств, присущей Шуберту. Особенно это относится к местам, изобилующим тональными отклонениями, нередкими на «стыках» больших разделов формы. «Увлекательная охота на модуляции» [5, с. 9] в произведениях Шуберта способна дать неожиданный результат: исполнитель, привыкший каждое необычное, «свежее» отклонение подчеркивать агогически, рискует уподобиться персонажу известной крыловской басни, который чересчур настойчиво угощал своего соседа. В таких эпизодах ритмические оттяжки легко могут стать назойливыми и наскучат слушателю (не этот ли исполнительский недостаток является причиной легенды о шубертовских «божественных длиннотах»?). Кстати, по воспоминаниям современников, сам Шуберт весьма экономно пользовался *tempo rubato*. Л. Зонляйтер, в частности, утверждает: «Я более ста раз слышал, как он (Шуберт. – А. С.) аккомпанировал и репетировал свои песни. Прежде всего, он строжайшим образом придерживался одного темпа, помимо тех случаев, в которых он письменно совершенно ясно обозначил *ritardando*, *morendo*, *accelerando* и т. д. Всё, что тормозит течение мелодии и мешает равномерному движению сопровождения,

противоречит намерениям композитора и уничтожает музыкальное воздействие» (цит. по [1, с. 74–75]). По мнению Б. Бородина, исполнитель обязан слышать и чувствовать тектонические сдвиги гармонии, но должен также отличать главное от второстепенного и не приносить форму произведения в жертву минутному впечатлению. Темповые излишества, исполнительский «напор» могут легко разрушить обаяние шубертовских творений [1].

Исполнитель, обращаясь к музыке Шуберта, обязан все средства, которыми он владеет, соизмерять с её добротой и безыскусственностью. Только тогда он сможет передать слушателю мудрость и «неслыханную простоту» этой музыки, ту простоту, о которой сказал поэт: «она всего нужнее людям» [1, с. 78].

Исполнительский опыт показывает, что сложность состоит уже в том, чтобы начать музыку, особенно это касается начала второй и четвертой частей сонаты A Dur (D. 959). Здесь особенно важно попасть в движение, настроение музыки, поймать ту *естественность* движения, дыхание музыки, темп, течение времени.

Б. Бородин пишет: «Шубертовское время протекает не в разреженной сфере абстрактных идей и не в коловращении природных стихий. “Хронотоп” его музыки соизмерим человеку. Герой Шуберта нередко, вольно или невольно, отдается ощущению движения. Это может быть стремительный бег коня, полет почтовой голубки, манящее за собой течение ручья. Но чаще всего движение соразмерно шагу: бодрый шаг юного мельничного подмастерья (“Прекрасная мельничиха”) и усталый, спотыкающийся шаг изгнанника (“Зимний путь”) – вот основные координаты. Равномерное поступательное движение часто направлено к далекому идеалу» [1, с. 69].

В XX веке Шуберт был заново открыт исполнителями-пианистами. Первым из них был А. Шнабель. Важно еще то, что он был первым человеком, который доказал, что слушатель сможет выдержать сонаты Шуберта. До этого Шуберт не был интересен пианистам-романтикам, так как в его сонатах было мало той виртуозности, яркости и блеска, которыми они увлекались. А. Шнабель открывает музыку его сонат как глубокий мир.

Некоторые исполнители имели в своем репертуаре все сольные произведения Шуберта, написанные для фортепиано. Например, А. Брендель записал 5 DVD-дисков музыки Шуберта. Также все произведения записал А. Шифф. М. Учида исполняла много сонат. Много играл Шуберта и Золтан Кочиш.

Есть также и русская традиция исполнения Шуберта. Первым в России стал публично исполнять его фортепианные сонаты А. Г. Рубинштейн. Эту традицию продолжили С. Т. Рихтер (в его репертуаре были вальсы, немецкие танцы, лендлеры, экосезы, экспромты, фантазия «Скиталец», 12 сонат), Н. Е. Перельман, М. В. Юдина. Её исполнительское прочтение музыки Шуберта было настолько самобытным и новаторским, что появилось посвященное ему исследование. Это статья К. В. Зенкина «Шуберт в мире Марии Юдиной» [3].

Список литературы

1. Бородин Б. Очерки по истории фортепианного искусства: учеб. пособие «История фортепианного искусства». – М.: Дека-ВС, 2009. – 176 с.
2. Вульфийс П. А. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта: на материале инструментальных ансамблей. – М.: Музыка, 1974. – 83 с.
3. Зенкин К. В. Шуберт в мире Марии Юдиной // Музыка в пространстве культуры: избранные статьи. – Ростов н/Д.: Книга, 2001. – Вып. 1. – С. 172–204.
4. Конен В. Дж. Шуберт. – Изд. 2-е, доп. – М.: Гос. муз. изд-во, 1959. – 304 с.

5. Перельман Н. Е. В классе рояля. Короткие рассуждения. – М.: Классика–XXI, 2000. – 160 с.
6. Хохлов Ю. Н. Фортепианные сонаты Франца Шуберта. – М.: Эдиториал УРСС, 1998. – 528 с.

List of references

1. Borodin B. Ocherki po istorii fortepiannogo iskusstva: ucheb. posobie po kursu «Istoriya fortepiannogo iskusstva». – М.: Deko-VS, 2009. – 176 s.
2. Vul'fius P. A. Klassicheskie i romanticheskie tendencii v tvorchestve Shuberta: na materiale instrumental'nyh ansamblej. – М.: Muzyka, 1974. – 83 s.
3. Zenkin K. V. Shubert v mire Marii Yudinoj // Muzyka v prostranstve kul'tury: izbrannye stat'i. – Rostov n/D.: Kniga, 2001. – Vyp. 1. – S. 172–204.
4. Konen V. Dzh. Shubert. – Izd. 2-e, dop. – М.: Gos. muz. izd-vo, 1959. – 304 s.
5. Perel'man N. E. V klasse roialya. Korotkie rassuzhdeniya. – М.: Klassika–XXI, 2000. – 160 s.
6. Hohlov Yu. N. Fortepiannye sonaty Franca Shuberta. – М.: Editorial URSS, 1998. – 528 s.

МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА ПОСРЕДСТВОМ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ

К. В. Сафронов, В. Н. Сафронова

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

В статье рассматривается музыкально-просветительская деятельность фортепианного дуэта на современном этапе развития культуры. Особое внимание уделяется работе фортепианного дуэта в социальных сетях. Исследуются конкретные способы взаимодействия с виртуальной аудиторией.

Ключевые слова: фортепианный дуэт, социальные сети, просвещение, музыкальная культура, целевая аудитория.

MUSIC AND EDUCATIONAL ACTIVITY OF PIANO DUET VIA SOCIAL MEDIA

K. V. Safronov, V. N. Safronova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines musical and educational activity of the piano duet at the present stage of cultural development. The authors pay particular attention to the work of the piano duet via social media. Moreover, the authors study specific ways of communication with a virtual audience.

Keywords: piano duet, social media, education, musical culture, target audience.

Фортепианный дуэт является одним из самых доступных и универсальных камерно-инструментальных жанров. Игра на фортепиано в четыре руки была очень популярной с середины XVIII до конца XIX века, но к началу XX века этот вид музицирования оказался почти забытым. Возродить этот жанр в России удалось Александру Бахчиеву и Елене Сорокиной в конце 1960-х годов.

В настоящее время совместное музицирование является неотъемлемой частью музыкальной жизни. Обучение игре в фортепианном ансамбле занимает важное место в становлении пианиста и сопровождает его на всех уровнях профессионального музыкального образования начиная с музыкальной школы и заканчивая высшим учебным заведением. Игра в ансамбле ставит перед музыкантом новые задачи, отличающиеся от тех, которые есть в сольном исполнительстве. Необходимо создавать общий концепт художественного образа исполняемого произведения, уметь взаимодействовать с партнёром, слаженно претворять в своём исполнении замысел композитора. Игру двух исполнителей за одним инструментом можно сравнить с диалогом двух равных собеседников. Исполнительство в дуэте привлекает и сольных концертных исполнителей с мировым именем. Назовём лишь несколько имён. Николай Луганский и Вадим Руденко, Борис Березовский и Александр Гиндин, Екатерина Мечетина и Александр Гиндин и другие. Репертуар для фортепианного ансамбля достаточно обширен и включает в себя произведения различных стилей и эпох.

Следует разграничить понятия «фортепианный ансамбль» и «фортепианный дуэт». Пианистка, посвятившая почти сорок лет игре в фортепианном дуэте с Александром Бахчиевым, доктор искусствоведения, автор монографии «Фортепианный дуэт: история жанра» Е. Г. Сорокина предлагает следующую классификацию: когда два исполнителя за одним роялем – это фортепианный дуэт, когда два исполнителя за двумя роялями – это фортепианный ансамбль. Можно сказать, что это две сформировавшиеся ветви фортепианного искусства. Безусловно, жанровым феноменом является фортепианный дуэт, поскольку все остальные разновидности сочетания однотембровых инструментов встречаются в ансамблях различных составов.

Пианист, профессор Санкт-Петербургской консерватории И. М. Тайманов в 2001 году предложил классификацию фортепианных дуэтов по их творческой специфике, определив два амплуа: «просветительское» и «театрализованное».

Имелись в виду концертирующие дуэты конца XX – начала XXI века. А. Бахчиев – Е. Сорокина, Н. Новик – Р. Хараджян («просветительское» амплуа) и Г. Пыстин – И. Цыганков («театрализованное» амплуа).

В XXI веке дуэтное исполнительство получило бурное развитие, появились новые имена, но тем не менее мы и сегодня в искусстве современных ансамблей наблюдаем две, названные выше, тенденции фортепианного исполнительского искусства. Одна из них связана с сохранением академических традиций в дуэтном исполнительстве, вторая – раздвигает границы традиционного, обогащает диалог различными визуальными элементами (свобода движений за инструментом, мимика, оригинальные концертные костюмы и прочее), приобретает черты инструментального театра.

Так, к «просветительским» дуэтам мы можем отнести выдающихся музыкантов из Германии Яра Таль и Андреаса Гротхайзена. Их деятельность продолжается уже более тридцати пяти лет. Они познакомили слушателей с большим количеством неизвестной дуэтной литературы XIX века.

Процесс развития дуэтного фортепианного исполнительства включает в себя решение различных вопросов, наиболее важным из которых является вопрос обновления репертуара. Как правило, в исполнительской практике обновление репертуара возрастает пропорционально опыту. Особенно остро ощущается потребность в расширении дуэтных сочинений, систематизации репертуара, включающего в себя не только произведения прошлых столетий, но и современные опусы, отражающие динамику развития фортепианного ансамбля в условиях современной музыкальной культуры.

Большое значение имеет работа отечественных и зарубежных музыкантов, исследователей по составлению каталогов ансамблевых произведений, в том числе для фортепианного дуэта. Автором отечественного аннотированного каталога произведений для ансамблей, созданных в период с середины XVI до конца XX века, является кандидат искусствоведения Н. Ю. Катонova. Значимые труды второй половины XX века по каталогизации произведений для двух фортепиано – справочник американского музыковеда М. Хинсона «Музыка для более чем одного фортепиано» (1983), каталог английского ученого и композитора Х. Фергюсона «Клавирные дуэты» (1995) (см. [2]).

Просвещение играет важную роль, поскольку реализует принцип сохранения ценностей культуры и передачи их новой аудитории. Применительно к деятельности фортепианного ансамбля можно говорить об актуальности этого процесса. В современных реалиях дуэтное исполнительское искусство может стать привлекательным для просвещения путем новых социальных взаимодействий. Рассмотрим в этом плане такую площадку, как социальные сети.

В современном мире одним из важнейших средств для ведения многих видов деятельности, в том числе просветительской, стал Интернет. Социальные сети уже давно вошли в жизнь человека. Многие пользуются ими не только как средством коммуникации с друзьями или близкими людьми, но и как инструментом для ведения бизнеса, построения личного бренда, для высказывания своей позиции, творчества, обучения и т. п. Такие социальные сети, как Facebook, Instagram, ВКонтакте, Одноклассники, Twitter и другие, активно используются обществом в повседневной жизни. Профиль в социальных сетях уже утратил только «развлекательную», «несерьёзную» составляющую. Сегодняшние реалии «обязывают» заводить аккаунты в социальных сетях государственные организации, крупный бизнес, политиков, культурных деятелей.

Феномен социальных сетей состоит в возможности общения. Люди, находящиеся в разных географических точках, могут общаться в непрерывном, удобном режиме онлайн посредством текстовой переписки, аудиосообщений, видеозвонков, а также обмениваться визуальными элементами (видеозаписями, фотографиями, картинками, стикерами, смайликами, stories).

В социальных сетях есть возможность найти заинтересованную аудиторию (целевая аудитория), которая будет контактировать с аккаунтом наиболее активно. Целевая аудитория – это та аудитория, для возможности взаимодействия с которой ведётся профиль в той или иной социальной сети. Для личного аккаунта целевой аудиторией будут друзья и родственники автора, а для творческого профиля – потенциальные или реальные слушатели и зрители.

Целевая аудитория и режим онлайн в совокупности производят сильнейшую коммуникацию, способную удовлетворять как потребности самой аудитории (в знаниях, впечатлениях, эмоциях), так и автора аккаунта.

COVID-19 значительным образом повлиял на привычные людям, в том числе и творческим коллективам, способы взаимодействия с аудиторией. Закрылись концертные площадки, учебные учреждения, репетиционные классы. Единственным, самым мощным инструментом для продолжения творческой деятельности стал онлайн. Крупные концертные организации смогли транслировать выступления артистов для публики посредством сети Интернет на своих сайтах. Те артисты и коллективы, которые не имели поддержки крупных концертных организаций, смогли оставаться со своей аудиторией благодаря социальным сетям, а также видеохостингу YouTube.

Рассмотрим подробно сеть Instagram. Это приложение для обмена фотографиями и видеозаписями с элементами социальной сети, позволяющее снимать фотографии и видео, применять к ним фильтры. Впервые Instagram был запущен в 2010 году и на то время имел сильно ограниченный инструментарий для взаимодействия между людьми. Постепенно, вплоть до сегодняшнего дня, в этой сети развиваются способы коммуникации. Помимо ленты с фотографиями, есть возможность выставлять небольшие (15 сек.) ролики-stories, проводить прямые эфиры, выкладывать длинные записи в Instagram TV (igtv). Все это позволяет воздействовать на аудиторию разными способами. Кроме того, в Instagram присутствует статистика, позволяющая автору аккаунта проводить исследование своего контента и качества его взаимодействия с аудиторией.

Сеть Instagram предоставляет интересные, многогранные возможности для творчества и просветительства. Но она имеет специфические законы, которые нужно знать для наиболее эффективного взаимодействия со своей аудиторией.

Первое, что необходимо сделать для ведения просветительской работы фортепианного дуэта в социальной сети, – зарегистрировать аккаунт. Это личная страница с возможностью выкладывать фото- и видеоматериалы, взаимодействовать с подписчиками. Среди аудитории (подписчиков) могут быть как профессиональные музыканты, так и люди, не имеющие специального образования, но заинтересованные музыкой. Это накладывает отпечаток на всю просветительскую деятельность дуэта. Она может проводиться для широкой аудитории или для более узкой, профессиональной.

Для определения заинтересованности аудитории в контенте, а следовательно, ее вовлечённости в деятельность дуэта существует статистика аккаунта. На основе ее можно делать выводы о качестве контента, его наполнении, пользе для подписчиков. Например, на основе аккаунта @safronova_piano фортепианным дуэтом Константина и Валентины Сафроновых был сделан вывод о том, что слишком протяженные и сложные произведения в репертуаре могут не дослушиваться до конца. Если в концертном зале слушатель с большей вероятностью будет слушать масштабные произведения, то в социальной сети есть лишь несколько секунд, чтобы заинтересовать слушателя и заставить его досмотреть выступление до конца. Таким триггером может служить: интересное название произведения, небольшая его протяженность, известная или популярная музыка. Произведения длительностью более 1 минуты выкладываются в специальный раздел – igtv.

Ещё одной частью просветительской деятельности может являться создание небольших роликов-stories, в которых будет рассказано об исполняемых произведениях и их композиторах. Например, дуэтом Сафроновых создавались небольшие серии (3–4 слайда) stories про «Венгерские танцы» Брамса. Для оформления были использованы картинки с изображением Брамса и его напарника, скрипача Ременьи, короткие тексты-тезисы, а также изображения gif и эмодзи. Такие серии stories знакомят аудиторию с историей произведения, при помощи комбинации gif и эмодзи создаётся определённый визуальный эффект, который влияет на запоминание информации. После таких роликов дуэт выкладывал видео с выступлением, и слушатели воспринимали музыку уже «подготовленными».

При помощи таких инструментов Instagram, как лайки, комментарии и репосты, дуэт может отследить понравившиеся видео и дать обратную связь.

Кроме таких публикаций, дуэт может использовать разного рода интерактивы: опросы, голосования, реакции. Например, предложить аудитории выбрать следующее произведение для исполнения или послать реакцию на тот или иной контент. Такие интерактивы

проводятся для более плотного контакта с аудиторией, формирования лояльности и интереса к деятельности дуэта.

Также в этой социальной сети есть возможность выступать «вживую» посредством прямых эфиров. Такой вид работы достаточно интересен благодаря тому, что позволяет сохранить эффект живого выступления и непосредственного общения с аудиторией «здесь и сейчас».

Перспективы творческой и просветительской деятельности фортепианного дуэта достаточно обширны. С увеличением количества подписчиков в аккаунте увеличивается интерес к работе дуэта, личности исполнителей и их творчеству. На пространстве Instagram представлено не так много фортепианных дуэтов. Наиболее интересные, на наш взгляд: @piano_duo_ruban, @piano_petroduo, @andersonroe, @dombrovapianoduo.

С одной стороны, сеть Instagram значительно уступает видеохостингу YouTube в плане удобства просмотра видеозаписей и представленных фортепианных дуэтов. С другой, именно инструментарий Instagram дает возможность вести просветительскую работу не только через музыку, но и другими средствами, общаться со своей аудиторией «здесь и сейчас», оперативно отвечать на вопросы, показывать небольшие видеоролики в удобном формате.

Поэтому считаем, что данное направление весьма перспективно, способно охватить большую аудиторию и создать заинтересованное фортепианной дуэтной музыкой сообщество.

Список литературы

1. Информационный музыкальный портал [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.abcmusic.com.au/viney-grinberg-piano-duo>. – Загл. с экрана.
2. Неровная Т. Е. Современный фортепианный дуэт: ретроспективный анализ исполнительского искусства [Электронный ресурс] // Человек и культура. – 2020. – № 4. – С. 141–149. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33379. – Загл. с экрана.
3. Тайманов И. М. Фортепианный ансамбль на рубеже столетий // Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика: тезисы докладов Международной научной конференции 15–17 октября 2001 года / ред.-сост. И. М. Тайманов. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2001. – С. 11.

List of references

1. Informacionnyj muzykal'nyj portal [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.abcmusic.com.au/viney-grinberg-piano-duo>. – Zagl. s ekrana.
2. Nerovnaya T. E. Sovremennyy fortepiannyj duet: retrospektivnyj analiz ispolnitel'skogo iskusstva [Elektronnyj resurs] // Chelovek i kul'tura. – 2020. – № 4. – S. 141–149. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33379. – Zagl. s ekrana.
3. Tajmanov I. M. Fortepiannyj ansambl' na rubezhe stoletij // Fortepiannyj ansambl': kompoziciya, ispolnitel'stvo, pedagogika: tezisyy dokladov Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 15–17 oktyabrya 2001 goda / red.-sost. I. M. Tajmanov. – SPb.: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2001. – S. 11.

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОНЦЕРТА ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ СИ МИНОР ЭДВАРДА ЭЛГАРА

Е. А. Топорова

*ГАУК «Музыкальный театр Кузбасса имени А. Боброва»,
г. Кемерово*

Статья посвящена рассмотрению различных интерпретаций Концерта для скрипки с оркестром си минор op. 61 Эдварда Элгара. Автор анализирует исполнительские трудности, особенности скрипичной техники Концерта, сравнивает темповые решения в интерпретациях разных исполнителей XX века: от премьерного показа Концерта до современных его трактовок.

Ключевые слова: Эдвард Элгар, Концерт для скрипки с оркестром, интерпретация.

FEATURES OF INTERPRETATION CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA IN B-MOLL BY EDWARD ELGAR

Е. А. Toporova

Kuzbass Musical Theatre named after A. Bobrov, Kemerovo

The article is devoted to the consideration of various interpretations of Edward Elgar's Concerto for Violin and Orchestra in B minor op. 61. The author analyzes the performing difficulties, the peculiarities of the violin technique of the Concerto, compares the tempo solutions in the interpretations of different performers of the 20th century: from the premiere of the Concerto to its modern interpretations.

Keywords: Edward Elgar, Concerto for Violin and Orchestra, interpretation.

Эдвард Элгар (1857–1934) является единственным крупным представителем британского романтизма в музыке. С его именем связано возрождение и расцвет подлинно английского стиля в конце XIX – начале XX века. Это – выдающийся композитор, дирижер скрипач, органист. Элгару принадлежат сочинения разных жанров: оратории, симфонии, концерты, увертюры. Наиболее существенный вклад он внес в развитие жанров хоровой и симфонической музыки. В творчестве Элгара нашли отражение классические и романтические влияния континентальных европейских композиторов, в частности Г. Ф. Генделя, Ф. Мендельсона, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, Ж. Массне, К. Сен-Санса и Л. Делиба. Несмотря на силу и разнообразие этих влияний, Элгар сумел создать свой яркий, неповторимый авторский стиль.

Творческая деятельность Элгара относится к так называемой «викторианской» эпохе в Англии – периоду политического и экономического могущества этой страны. С этим историческим периодом и с именем Элгара связано начавшееся возрождение британской музыкальной культуры после ее двухвекового «молчания». Творчество Элгара относят обычно к позднеромантическому стилю. Но это особый британский вариант романтизма, который наиболее ярко репрезентирует творчество Элгара. Для британского романтизма характерна какая-то особенная, благородная эмоциональность, которая связана, по-видимому, с чертами британского менталитета. И не только. Национальной особенностью

этого стиля являются более сильные связи с классицизмом. В связи с этим для британского романтизма характерна сдержанность эмоциональных проявлений, отсутствие острых контрастов и насыщенного драматизма, в отличие от австро-немецкого или славянского вариантов романтизма. Кроме того, типичной особенностью английского романтизма стала некая «многословность» изложения музыкальной мысли, вследствие чего может возникать даже некоторая «размытость» формы, часто пафосность и торжественность, изящество композиторской техники, мелодическая и фактурная орнаментика.

Концерт для скрипки с оркестром си минор ор. 61 Эдуарда Элгара является самым большим успехом позднего периода его жизни. Элгар профессионально владел исполнительскими навыками игры на скрипке, и это помогло ему создать технически трудный, масштабный и вместе с тем «удобный» для скрипачей Концерт. Одним из уникальных качеств этого Концерта является его продолжительность – около 50 минут. Он принадлежит к одним из самых длинных концертов XX века (см. [3]). Возможно, из-за этого не многие скрипачи берутся выучить его: ведь необходимо обладать достаточно сильной выдержкой, чтобы его исполнить.

Элгар делал попытки написать Концерт для скрипки еще в 1890 году, но был разочарован результатами и уничтожил наброски. Он вернулся к этой идее в 1905 году, набросав ряд тем, после прочтения газетного интервью с Фрицем Крейслером, в котором молодой австрийский скрипач сравнил музыку английского композитора с гениальным творчеством Бетховена, Брамса и очень хотел, чтобы Элгар написал произведение для скрипки (см. [1]). И в 1909 году Элгар уже всерьез принялся за работу над концертом.

Несмотря на то, что Элгар сам был скрипачом, он консультировался с руководителем Лондонского симфонического оркестра Б. Ридом по техническим аспектам при написании концерта. Рид помогал ему со штрихами и аппликатурой, много раз исполняя фрагменты сочинения, пока Элгар не остался ими доволен. Крейслер тоже делал некоторые замечания – он искренне желал придать сольной скрипичной партии большую эффективность, виртуозность и удобство. Концертная премьера состоялась 10 ноября 1910 года в Королевской филармонии в исполнении Фрица Крейсlera и Лондонского симфонического оркестра под управлением Элгара.

Концерт для скрипки с оркестром был посвящен Крейслеру. По словам одного из интерпретаторов Концерта Элгара скрипача Франка-Питера Циммерманна, Крейслер сказал в то время: «Это величайший концерт со времен Бетховена» (см. [2]). Однако в партитуре есть еще одно посвящение на испанском языке: «Aquí está encerrada el alma de...» («Здесь помещена душа ...»), цитата из романа «История Жиль Бласа из Сантьяны» Алена-Рене Лесажа. Пять точек в конце цитаты – это одна из тайн, загадок композитора, которая пока не разгадана. Один из биографов Элгара Джерролд Нортроп Мур сделал предположение, что надпись может относиться не к одному конкретному человеку, а к нескольким самым близким женщинам в его жизни. Это Алиса Стюарт-Уортли (дочь художника Джона Эверетта Милле) и Хелен Уивер (с которой он был помолвлен в 1880-х годах) в первой части; Жена Элгара и его мать во второй; и в финале Август Джегер («Нимрод» из Вариаций «Enigma») (см. [1]).

Музыкальный материал Скрипичного концерта Эдуарда Элгара по качеству фактуры изложения можно сравнить с гениальной музыкой Чайковского и Бетховена, даже если его мелодика не столь запоминаема и популярна, как большинство из тем их творческого наследия. Это сочинение рассчитано на исполнителя высокого интеллектуального уровня.

Для интерпретации произведения требуется не только виртуозное владение инструментом, но и понимание самой концепции данной композиции, особенностей формообразования и развития тематического материала, что подразумевает большую осознанность и сосредоточенность на музыкальном содержании. Циммерманн говорил в одном из интервью: «Нужно время, чтобы хорошо выучить этот концерт. Должен признать, что, когда я был моложе, я не понимал этого и, вероятно, поэтому никогда не хотел играть его. Я становлюсь старше, и я верю, что теперь буду играть его все чаще и чаще» (пер. с англ. Е. Т.) [2].

Концерт Элгара представляет большие технические, а также музыкальные трудности для солиста, для дирижера и для оркестрантов. Композитор стремился сделать музыкальный материал максимально гибким и выразительным. Для этого использовал разные приемы: постоянные и многократные смены темпа (иногда каждые 3–4 такта), полиметрию и полиритмию, полифоническую технику, изысканность фактуры. В нотном тексте очень подробно расписаны все детали: замедления и ускорения, нюансы, характер исполнения и штрихи, что облегчает понимание мысли композитора. В музыкальной форме Концерта также есть разделы полифонического развития тем и наложения трехдольности (у скрипки) на четырехдольность (у оркестра). В музыке Концерта проявляется разноплановая фактурность стиля Элгара – это сочетание певучести основных тем с блестящими массивными пассажами вдоль всего грифа скрипки, с техникой двойных нот и аккордов. Автор соединяет все этого в единую мозаичную структуру. Таким образом, на протяжении трех частей Концерта можно наблюдать интересные модуляции музыкального содержания, трансформацию образов из состояния мрачной задумчивости в состояние уверенной решительности и ясности.

Что касается исполнительских трудностей, то на примере Первой части можно отметить наличие множества видов скрипичной техники. Начальная тема у скрипки, несмотря на кажущуюся простоту, требует от исполнителя хорошего владения звуком и умения непрерывно вести длинную фразу. В нотном тексте содержится большое количество авторских и редакторских указаний темпа, характера и нюансов исполнения, которые помогают максимально точно воспроизвести замысел композитора.

При исполнении быстрых пассажей важно обратить внимание на четкость артикуляции в левой руке, качественную смену позиций и струн и смысловую устремленность движения. Исполнение побочной партии требует хорошего *legato* при нюансе *ppp*. Это достигается «облегчением» смычка, без потери при этом качественного контакта со струнами. В Первой части Концерта присутствует значительный объем двойных нот, в которых особое внимание нужно уделить выстраиванию интонации и равномерному звуковедению.

В том случае, если Концерт исполняется целиком, после драматичного характера Первой части необходимо перестроиться на пасторальное настроение Второй части. Здесь исполнитель «отдыхает» от фактурной сложности, но сосредоточен на ведении диалога солиста с оркестром. Для этой части важна хорошая сыгранность оркестра и солиста, особенно в тех местах, где темы идут контрапунктом. В этой части технические сложности может представлять небольшой оживленный арпеджированный эпизод. Переборы по струнам должны быть ровными, с «зависанием» на верхних нотах, которые являются завуалированной темой. Для ровности проходящих нот локоть правой руки нужно удерживать на уровне средней струны, а верхние ноты делать более выразительными за счет вибрато в левой руке.

Сольная партия в Третьей части Концерта – одна из самых сложных в скрипичном репертуаре. Ее можно рассматривать как настоящий сборник скрипичных техник бравуры,

в котором Элгар, несмотря на свои собственные знания технических возможностей инструмента, обращался за помощью к другим профессиональным музыкантам. Технически сложные приемы начинаются буквально с самого начала части. Хроматические пассажи в октавах и флажолетах требуют сильной растяжки пальцев левой руки. Растяжку пальцев нужно постоянно тренировать, чтобы не повредить неподготовленные мышцы чрезмерным напряжением. Тема солиста проходит интенсивное развитие со множеством двойных нот, быстрых пассажей и арпеджио.

В побочной партии есть особенно очаровательный эпизод, в котором нежная мелодия у скрипки виртуозно оплетается воздушными кружевами арпеджио и прочей мелкой техники. Исполнителю здесь необходимо хорошо владеть смычком, чтобы сочетать несколько видов техники: соединение струн на легато, стаккато и штрих рикошет. Кроме этого, в Третьей части достаточно часто встречаются аккорды разной сложности, которые исполняются по-разному, в зависимости от контекста.

Отдельного внимания достойна великолепная Каденция с аккомпанементом, которую композитор перенес в Третью часть. Она вполне самодостаточна и могла бы претендовать на роль самостоятельной пьесы. Каденции в концертах традиционно считаются самым сложным разделом для солиста. Поэтому многие музыканты начинают их разучивать в первую очередь. Данная каденция богата мелкими виртуозными пассажами, в том числе флажолетными, двойными нотами, сочетаниями различных штрихов внутри пассажей. Все это требует тщательной проработки. Элгар хотел достичь в Каденции особенной воздушности, легкости. В связи с этим Циммерманн рассказывает такую историю: «В доме Элгара на двери висел какой-то колокольчик, а летом ветер всегда тихонько носился по комнатам. И именно эту атмосферу он хотел получить от струнных в скрипичном концерте. Это что-то из мистических моментов» (пер. с англ. Е. Т.) [2].

В настоящее время существует множество записей этого Концерта в исполнении лучших скрипачей, сделанных в разные годы XX века, в том числе и при жизни Элгара.

Первая запись Концерта была сделана звукозаписывающей компанией «Граммофон» в исполнении британской скрипачки Мари Холл в декабре 1916 года. Это была сокращенная версия, так как технические возможности процесса звукозаписи требовали полной переработки партитуры. Было записано два 12-дюймовых диска: D79–80. В 1920-х годах было осуществлено еще несколько звукозаписей на усовершенствованном оборудовании, которые показывают значительно улучшенный динамический диапазон и остаются в каталогах до наших дней.

Полная версия Концерта была впервые записана в 1929 году. В качестве солиста выступил английский скрипач Альберт Сэммонс в сопровождении оркестра под управлением Генри Вуда. Звукозаписывающей компании не удалось сделать запись Концерта с его первым исполнителем Фрицем Крейслером из-за большой занятости скрипача. Вместо этого в июне 1932 года была сделана запись с молодым американским скрипачом Иегуди Менухиным, которая осталась в каталогах с момента ее первого выпуска.

Эти две записи демонстрируют две противоположных интерпретации Концерта в отношении темпа: А. Сэммонс и Г. Вуд в быстром темпе проходят Концерт за 43 минуты; исполнение И. Менухина под управлением самого Элгара в более выразительном и детализированном варианте занимает 49 минут. Таким образом, первые интерпретации Концерта Элгара задали тон для разнообразного темпового решения композиции. Немногим позднее появились записи с участием американского виртуоза Яши Хейфеца (1949) и итальянца

Альфредо Камполи (1954). Оба скрипача исполняют Концерт в быстром варианте по традиции Сэммонса и Вуда – их исполнение длится от 42 до 45 минут.

Многие звукозаписывающие компании в середине XX века предпочитали более медленное исполнение Менухина и Элгара. Сам Менухин в своем более позднем варианте записи с дирижером А. Боултом в 1965 году играл немного быстрее (47 минут), чем на первой записи в 1932 году. А Пинхас Цукерман на двух своих студийных записях в разные годы показал практически одинаковое время исполнения: 50 и 48 минут. Аналогично обе записи Найджела Кеннеди стабильно звучат 53 минуты. Ицхак Перлман проходит Концерт за 47 минут. А исполнительская версия южнокорейского скрипача Донг-Сук Канга занимает 44 минуты. Самый медленный вариант Концерта был записан с британской скрипачкой Идой Гендель и Лондонским филармоническим оркестром под управлением Адриана Боулта за 55 минут.

Кроме названных исполнений Концерта для скрипки с оркестром си минор Э. Элгара, к этому произведению обращались многие другие зарубежные скрипачи: Малколм Сарджент, Хью Бин, Джейн Энес, Хилари Хан, Рено Капюсон, Никола Бенедетти, Кунг Ва Чунг, Марат Бисенгалиев. Интересный факт, что на протяжении почти всего XX века, с того времени, когда концерт был написан, и до 1980-х годов советской эпохи, в России этот шедевр никто не знал и никто не играл. Видимо, виноват шлейф «железного занавеса». Первыми, кто исполнил и записал Концерт в России в 1984 году, стали скрипач Игорь Ойстрах и дирижер Валентин Жук. Недавно фирма «Мелодия» переписала эту запись с виниловой пластинки на диск. Она тоже впечатляет своим медленным темпом, как в свое время игра Менухина.

При сравнительном анализе темповых исполнительских решений Скрипичного концерта Элгара, конечно, следует учитывать историческое время интерпретаций. Медленные темпы звучания этой музыки в XXI веке уже слушаются как своеобразные памятники ушедшей эпохи, «музейные экспонаты». Исполненный более детализированно и выразительно с точки зрения фразировки, динамики и звукоизвлечения Концерт Элгара в трактовке выдающихся скрипачей XX столетия тем не менее, именно из-за сниженного темпа не может соответствовать настоящему времени высоких технологий и скоростей, информационной и цифровой эпохи. Все молодые исполнители играют его в ускоренных темпах.

Несмотря на то, что к середине XX века творчество Элгара перестало быть востребованным, а его Концерт считался одним из самых сложных в скрипичном репертуаре, он продолжал исполняться в концертных программах. К концу XX столетия, когда произведения Элгара снова стали интересны и были восстановлены в общий репертуар концертных программ, было сделано еще более двадцати записей Концерта.

В 2010 году, к столетию со дня премьеры Концерта, датский скрипач и дирижер Николай Цнайдер вместе с дирижерами Валерием Гергиевым и Колином Дэвисом совершил серию выступлений в Вене (с Венской филармонией), Лондоне (с Лондонским симфоническим оркестром) и Нью-Йорке (с Нью-Йоркским филармоническим оркестром). В том же 2010 году французский скрипач Филипп Граффин выступил на фестивале «Три хора» с использованием оригинальной рукописи Элгара, а также были выпущены новые записи Концерта в исполнении Николая Цнайдера, Томаса Зетмира и Тасмин Литтл.

Скрипичный концерт Элгара, может быть, уступает место многим произведениям данного жанра. Однако если вспомнить хорошо известные концерты для скрипки первых

десятилетий XX века, ставшие репертуарными для исполнителей, можно назвать только концерты Я. Сибелиуса и А. Глазунова. Британский романтик Э. Элгар, создав всего лишь один концерт для скрипки, сыграл значительную роль в развитии этого жанра и виртуозной скрипичной техники, продвинув ее далеко вперед. Концерт для скрипки си минор Элгара предвосхищает настоящий расцвет этого жанра во второй половине XX века.

Список литературы

1. BBC – Radio 3. Elgar E. Violin Concerto in B minor, Op. 61 (1905–10) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.bbc.co.uk/radio3/classical/elgar/notes/note_violinconc.shtml. – Загл. с экрана.
2. The Elgar Society. Elgar Violin Concerto. Frank-Peter Zimmermann (The following the text of an interview with the distinguished German violinist on 9 March 2001, on the occasion of a performance of the concerto in Munich). Vol. 12 № 3 November 2001, pp. 124–126. [Электронный ресурс]. – URL: <https://elgarsociety.org/wp-content/uploads/2014/04/Vol.12-No.3-November-2001-Compressed.pdf>. – Загл. с экрана.
3. Эдвард Элгар – «английский Бетховен» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.liveinternet.ru/users/barucaba/post326610479/>. – Загл. с экрана.

List of references

1. BBC – Radio 3. Elgar E. Violin Concerto in B minor, Op. 61 (1905–10). [Elektronnyj resurs]. – URL: https://www.bbc.co.uk/radio3/classical/elgar/notes/note_violinconc.shtml. – Zagl. s ekrana.
2. The Elgar Society. Elgar Violin Concerto. Frank-Peter Zimmermann (The follow-ing the text of an interview with the distinguished German violinist on 9 March 2001, on the occasion of a performance of the concerto in Munich). Vol. 12 No. 3 November 2001, pp. 124–126. [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://elgarsociety.org/wp-content/uploads/2014/04/Vol.12-No.3-November-2001-Compressed.pdf>. – Zagl. s ekrana.
3. Edvard Elgar – «anglijskij Bethoven» [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.liveinternet.ru/users/barucaba/post326610479/>. – Zagl. s ekrana.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ КАК ОСНОВА СОЗДАНИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Н. А. Мицкевич, В. О. Доронина

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

В данной статье рассматривается исполнительский анализ музыкального произведения и его использование для создания интерпретации музыкального произведения. Приводится пример анализа пьесы «Бизе-фантазия» С. Ф. Лукина.

Ключевые слова: анализ исполнительский, интерпретация, музыкальный образ, средства музыкальной выразительности, фантазия.

PERFORMING ANALYSIS AS BASIS FOR CREATING INTERPRETATION OF MUSICAL COMPOSITION

N. A. Mitskevich, V. O. Doronina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article examines the performing analysis of musical composition and its implementation for creating interpretation of musical composition. The authors analyze the play “Bize-fantasy” by S. F. Lukin as an example.

Keywords: performing analysis, interpretation, musical image, means of musical expression, fantasy.

Изучение музыкального произведения, по мнению большинства музыкантов, включает в себя три основных этапа: первый – ознакомительный; второй – посвящён детальной работе над произведением; третий этап – заключительный, подготовка музыканта к концертному исполнению. Но нужно учитывать, что такое разделение всё же весьма условно, так как на практике данные этапы не только крепко связаны между собой и не могут быть точно разграничены, но нередко совпадают или, во всяком случае, частично взаимопроникают. Результатом изучения музыкального произведения является создание интерпретации. Важными условиями формирования умений интерпретации музыкального образа считаются: активная аналитическая деятельность, направленная на определение семантических единиц различного уровня, помогающая оперировать понятиями и синтезировать их, обобщая в исполнительских результатах; умение интерпретировать нотный текст в соответствии со специфическими особенностями нотной записи; активная творческая фантазия, способствующая воплощению оригинального исполнительского варианта изложения музыкального образа. Такое сочетание умений базируется на умении проводить исполнительский анализ.

Исполнительский анализ – это изучение исполнительских средств выразительности для формирования индивидуальной интерпретации музыкального произведения, в основе которого заложен принцип «вижу – слышу – играю». Исполнительские средства выразительности – это индивидуальные средства музыканта-исполнителя для воспроизведения авторского текста, не фиксируемые в нотах или фиксируемые частично. От музыкального инструмента, на котором будет звучать произведение, зависит их выбор и применение, а также от индивидуальных особенностей исполнителя, его знаний, умений, навыков. Существует множество мнений о смысле и целях исполнительского анализа. И при всём их многообразии выделяются некоторые из них:

- с помощью анализа выстраивается целостность, единство даже самого крупного циклического произведения;
- выявляются закономерности, которыми обусловлены показы тем, порядок разделов, исключаются факторы случайности;
- использование анализа как метода для познания сути произведения, проникновения в глубину, осознания музыкальной формы как музыкального – прекрасного и её роли для интерпретации музыки;
- анализ является инструментом для определения стиля.

Одна из главных задач исполнительского анализа – дать музыканту систематический метод, с которым он сможет подойти ближе к решению вопроса о создании интерпретации музыкального произведения и найти верное воплощение его содержания.

Для выполнения исполнительского анализа нужно владеть основными музыкальными понятиями и категориями; применять практические навыки игры на музыкальном инструменте; уметь хорошо ориентироваться при чтении с листа; владеть историческими и теоретико-методическими знаниями, полученными в курсах таких дисциплин, как: «История музыки», «История исполнительства», «Теория музыки», «Гармония», «Анализ музыкальных форм», «Полифония», «Методика обучения игре на специальном инструменте»; знать художественно-выразительные средства того инструмента, на котором исполняется данное произведение; хорошо ориентироваться в разных исполнительских редакциях и интерпретациях музыкальных произведений; оперировать разнообразными источниками специальной информации (нотной, методической и музыковедческой литературой, аудио- и видеозаписями). На примере музыкального сочинения для домры и фортепиано «Бизе-фантазия» С. Ф. Лукина рассмотрим осуществление исполнительского анализа.

Автор фантазии Сергей Федорович Лукин – народный артист России, выдающийся исполнитель на домре, композитор, профессор Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке, солист и концертмейстер Национального академического оркестра народных инструментов России им. Н. П. Осипова, член-корреспондент Академии народной музыки. Сфера его творческой деятельности широка и многообразна: он выступает с камерными концертами в России и в зарубежных странах, является солистом ряда музыкальных проектов с симфоническими оркестрами и ведущими оркестрами русских народных инструментов, проводит мастер-классы и конференции.

Композиторское творчество Сергея Федоровича насчитывает огромное количество сочинений для домры. Его самые яркие произведения опубликованы в нотных сборниках «Играет С. Лукин. Концертный репертуар», «Фантазии С. Лукина», «Школа игры на домре. Нотное приложение» и др.

Само понимание жанра фантазии – инструментальной композиции – предполагает свободное построение музыкального материала, превалирование импровизационного начала. В условиях фантазии «композитор ни к чему не привязан» [4]. Жанр фантазии ведет свою историю с эпохи позднего Возрождения и имеет тесные связи с клавирными и органными импровизациями, хоральными прелюдиями. Особую популярность жанр приобрел в эпоху романтизма (преимущественно в фортепианной музыке), в период поисков свободного самовыражения тонкой организации души художника. Например, фантазия «Скиталец» Ф. Шуберта, Фантазия-экспромт Ф. Шопена, «Фантазия для левой руки» Ш. Алькана, Фантазия ор. 17 Р. Шумана, «Вальс-фантазия» М. И. Глинки, «Большая фантазия на тему Паганини» Ф. Листа, Фантазия «Исламей» М. А. Балакирева, Соната-фантазия g-moll А. Н. Скрябина и другие.

Примеры в жанре фантазии в музыке XX века немногочисленны: органные фантазии М. Регера, Фантазия для струнного квартета Б. Бриттена, Колористическая фантазия для фортепиано С. М. Слонимского.

В наши дни жанр фантазии в большинстве своем связан с импровизацией на темы известных сочинений. Такой вид фантазий отличается большей характерностью и широтой образного диапазона, поскольку выходит за пределы лирического высказывания и имеет тонкую связь с закрепившимся в сознании музыкальным образом. Именно этот вид жанра

представлен в произведении «Бизе-фантазия» С. Ф. Лукина для 3-струнной домры и фортепиано. Любопытно, что композитор намеренно перестраивает звучание струн с ми на ре (D-A-D). Думается, что такой строй при исполнении дает звучанию большую насыщенность и яркость. Сам Сергей Федорович говорит о сочинении фантазии следующее: «“Бизе – фантазия” – это порыв души. При работе над этим произведением я прослушал огромное количество музыкальных сочинений, составил определённую форму, чтобы все разделы были лаконичны и вытекали один из другого. Сначала набирались отдельные куски: начало, финал. Потом вписывались «Хабанера», «Тореро», «Детские игры», «Ave Maria» и т. д., добавлялись каденции. В итоге получилось достаточно органичное и виртуозное сочинение, <...> в котором идёт постоянное развитие как в плане виртуозного насыщения, так и в плане насыщения гармонических красок, динамических оттенков» [2].

Вступление представляет собой первый тремолирующий аккорд, звучащий у фортепиано в низком регистре. На этом фоне вступает домра, *Maestoso* (торжественно, величественно). Лукин начинает повествование с музыки к опере «Кармен». Вступление проходит в восходящем движении, аккордами по трём струнам, в тональности d-moll, динамика *f*. В конце первого такта звучит тема роковой страсти (Приложение 1).

В отличие от увертюры к опере, где тема роковой страсти вторгается после жизнерадостных, мажорных мелодий главных тем, здесь с самого начала присутствует ощущение напряжённости, переданное с помощью введения зловещего звучания темы контрабандистов, олицетворяющей в данном сочинении тему Кармен. Это тревожная мелодия, поддерживаемая грозными, минорными аккордами. Смысл данной темы – показать неизбежность грядущей трагедии. И как бы не развивался дальше музыкальный сюжет, слушатель уже находится во власти этой музыки, соединившей в себе неизбежность гибели главных героев и предсказание их будущей трагедии. Эта тема воспринимается как роковой символ любви Кармен и Хозе. Она отличается остротой увеличенных секунд, тональной неустойчивостью. Секунды подчеркивают интонацию скорби. Постепенно напряжение уменьшается, и после ферматы идёт мажорный аккорд на *pp*. Меняется темп *Rubato*. Мелодия проходит в верхнем регистре, так же стоит примечание автора *dolce legatissimo* (нежно, связанно). Восходящее, волнообразное движение – и к последнему звуку подходим на глиссандо, зависая на фермате (Приложение 2).

1-я цифра – меняется тональность на a-moll, и здесь уже указан размер 6/8, такой размер подчеркивает синкопированный ритм. Солист вступает на *p*, приём игры *pizz.* (средним пальцем), штрих стаккато (отрывисто). Эта тема также взята из оперы «Кармен»: финал второго действия, хор, прославляющий свободную жизнь. В стремительном темпе и тихой динамике сменяют друг друга скерцозно-танцевальные темы, вступая в различные сочетания. Этот фрагмент представляет сложнейшую, с точки зрения исполнения, сцену и требует блистательного, виртуозного владения искусством игры. Тема включает в себя острые хроматизмы, через 4 такта приём игры меняется, берётся медиатор, но тема сохраняется, усиливаясь терцовым звуком.

2-я цифра – это вариация, появляются дубль-штрих и акценты на неполную первую долю, усиливается динамика. К главному аккорду подводят квартовый ритм, и на следующем аккорде происходит постепенное усиление динамики и ускорение темпа (*molto cresc. e accel.*). Готовится кульминация.

3-я цифра – кульминация данной темы, здесь она звучит аккордами из трёх звуков с октавным удвоением. Темп *Allegro* (скоро) (Приложение 3).

В 4-й цифре каждый аккорд берётся с акцентом, постепенное крещендо (*rosso a rosso cresc.*) – это пик кульминации. В конце цифры мелодия у солиста резко обрывается. Тема урагана, бушующего пламени свободы резко затихает, чтобы дать дорогу новой, мягкой, всепоглощающей мелодии.

5-я цифра – в этом эпизоде звучит мелодия «Ave Maria» Бизе. Темп *Andante* (спокойно), размер 4/4, автор пишет *cantabile* (певуче), тональность F-dur. Несколько десятков произведений написано на текст данной молитвы. Музыка «Аве Мария» – возвышенная, лиричная. Вступительные аккорды, напоминающие мерное покачивание лодки, настраивают на умиротворённый, спокойный лад. А мелодия возносит к небесам, в мечты о неземном (Приложение 4).

6-я цифра – куплетная форма повторяет музыкальный материал, сообщая всей песне законченность и лаконичность. И в то же время каждый куплет исполняется с разной силой чувства и звучит каждый раз по-новому. Но теперь к теме добавляется второй голос, динамика идёт волнообразно по 2 такта. В конце цифры небольшая каденция.

7-я цифра – «Хорал» так обозначил этот эпизод композитор, это своего рода продолжение «Девы святой». Это чисто фортепианный фрагмент. Размер 2/2, темп *Lento* (тихо, медленно). В Хорале преобладает спокойное движение, эпизод состоит в основном из одинаковых длительностей, в манере хоровых церковных песен.

8-я цифра – вновь смена произведения, на этот раз это музыка из сюиты «Арлезианка». С. Ф. Лукин использует тему номера «Перезвон», который является финалом сюиты Ж. Бизе, вновь возвращая исполнителя в мир праздничный и яркий, так сочно нарисованный в I разделе Прелюдии из сюиты. Сергей Фёдорович называет эту тему «Колокола». В отличие от Бизе, ее исполняют два инструмента и не могут передать всю силу грандиозного звучания праздника. Но Сергей Фёдорович усиливает тему солиста, и у него получается в достаточной мере отразить колорит празднества. Размер 3/4, темп *Allegro moderato* (умеренно скоро), тональность E-dur. Имитация колокола у солиста начинается с 5-го такта на вторую долю. Приём игры *pizz.*, на аккорде стоит французская лига (французские лиги в теме и большинстве вариаций приносят косвенное, непрямое слияние соседних звуков в созвучие и мягкое наполнение ткани). В дальнейшем в произведении используются еще несколько тем из произведений Бизе, но, к сожалению, размеры статьи не позволяют привести исполнительский анализ этой фантазии полностью. Приведенным примером мы постарались изложить основной ход мыслей при создании интерпретации на основе исполнительского анализа.

Изучение любого музыкального произведения должно приносить эмоциональное и техническое развитие. И данная аналитическая работа помогает раскрыть эти стороны на примере исполнительского анализа сочинения С. Ф. Лукина «Бизе-фантазия».

Список литературы

1. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений // Структуры tonальной музыки. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 252 с.
2. Лукин С. Ф. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.lukin-domra.com/biography>. – Загл. с экрана
3. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. – СПб.: Композитор, 1993. – 268 с.
4. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для вузов. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

List of references

1. Bonfel'd M. Sh. Analiz muzykal'nyh proizvedenij // Struktury tonal'noj muzyki. – M.: VLADOS, 2003. – 252 s.
2. Lukin S. F. [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.lukin-domra.com/biography>. – Zagl. s ekrana.
3. Medushevskij V. V. Intonacionnaya forma muzyki. – SPb.: Kompozitor, 1993. – 268 s.
4. Nazajkinskij E. V. Stil' i zhanr v muzyke: ucheb. posobie dlya vuzov. – M.: VLADOS, 2003. – 248 s.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1



Приложение 2



Приложение 3



Приложение 4



ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ В АЛТАЙСКОМ КРАЕ

Н. В. Нойкина

*МБУДО «Барнаульская детская музыкальная школа № 2»,
г. Барнаул*

В статье рассматриваются предпосылки появления высшей школы классической гитары в Алтайском крае, а также важные исторические вехи в становлении и развитии региональной инструментальной школы.

Ключевые слова: гитара, Алтайский край, институт искусств и культуры, музыкант, гитарист, учащийся, преподаватель.

THE ORIGIN AND DEVELOPMENT OF CLASSICAL GUITAR HIGHER SCHOOL IN ALTAI REGION

N. V. Noikina

Barnaul Children's Music School № 2, Barnaul

The article examines the origin of classical guitar higher school in Altai region. The author considers important historical milestones in forming and developing regional instrumental school.

Keywords: guitar, Altai region, Institute of Arts and Culture, musician, guitar payer, student, teacher.

Идея извлекать звуки из натянутой тетивы лука дала жизнь огромному количеству музыкальных инструментов. Но ни одному из них по популярности не удалось сравниться с гитарой. Пройдя долгий путь от бытового музицирования до блестящего концертного исполнительства, она остаётся одним из самых привлекательных средств общения с музыкой.

1950–60-е годы в Алтайском крае, как и стране в целом, ознаменовались оживлением деятельности гитаристов-любителей. Ряды их пополнялись энтузиастами гитарной музыки. В эти годы предпринимались попытки создания ансамблей гитаристов, но эти действия не увенчались большим успехом, так как не хватало профессионального музыкального образования. На пути объединения гитаристов делались лишь первые шаги.

1970-е годы открыли очередную страницу в истории развития гитары в Алтайском крае. Новизна состояла в том, что шире стали развиваться художественная самодеятельность, обучение игре на гитаре в кружках при клубах, домах и дворцах культуры, домах пионеров. Это создавало почву для открытия классов гитары в музыкальных школах, училищах, культурно-просветительных колледжах, вузах.

В 1982 году в Алтайском государственном институте искусств и культуры (ректор – профессор Н. Г. Устенко) на кафедре народных инструментов и оркестрового дирижирования с приходом В. Г. Полянцева был открыт класс специального инструмента – классической гитары. Наряду с этим, В. Г. Поляnceв стал вести дисциплины «Творческое музицирование», «Методика преподавания игры на гитаре», класс ансамбля, руководил выпускными квалификационными работами, а позднее преподавал «Музыкальное оформление культур-

но-досуговых программ» на кафедре социально-культурной деятельности, заведовал секцией струнных инструментов.

Владимир Георгиевич Полянцев родился 10.07.1951 года в селе Северное Иртышского района Павлодарской области Казахской ССР. С детства играл по слуху на гармонике, баяне, балалайке. С пятнадцати лет начал играть на семиструнной гитаре, через два года – на шестиструнной. После демобилизации из рядов Советской армии поступил в Барнаульское музыкальное училище сразу на второй курс, которое окончил в 1977 году (класс гитары преподавателя Г. А. Иванова). В том же году В. Г. Полянцев поступил в Новосибирскую консерваторию им. М. И. Глинки по классу гитары (преподаватель А. М. Клюев), которую окончил в 1982 году, получив квалификацию концертного исполнителя, преподавателя по классу гитары. Затем Владимир Георгиевич зачислился в ассистентуру-стажировку при Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова по специальности гитара (класс профессора И. И. Шитенкова). Из числа педагогов Владимира Георгиевича в трех различных учебных заведениях двое – домристы по специальности, а один (А. М. Клюев) – балалаечник. В. Полянцев повышал свою квалификацию, проходя ассистентуры-стажировки в Московском музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (класс профессоров А. К. Фраучи, Н. А. Комолятова) и в Бельгийском национальном оркестре (Брюссель).

Вклад доцента АГИК Владимира Георгиевича в развитие гитарного исполнительского искусства и пропаганды этого инструмента в Алтайском крае, России и за ее пределами поистине велик. В 1996–1999 годах в Барнауле гитара выходит на большую концертную площадку, широкую аудиторию: в концертном зале АГИК состоялся абонементный цикл лекций-конcertов «Гитара в классической музыке» (автор программы и исполнитель – В. Полянцев). В 2000–2020 годах В. Полянцев выступал с сольными концертами (нередко в двух отделениях), с авторскими программами: «К 20-летию класса гитары» (2002), «Я, ты, он, она – вместе целая страна!» (ко Дню народного единства), «Музыкальное приношение Рождеству», «Вечер в старинном стиле», «Гитара в эпоху Возрождения», «Классицизм и гитара», «Гитара в России», «Гитара в джазе», «Испанская, латиноамериканская музыка», «Классика детям», «Эстрадная программа», «Под небом Парижа», «Многоликая гитара», «Осень в музыке», «Жди меня, и я вернусь».

Владимир Георгиевич гастролировал по селам и деревням Алтайского края, популяризируя инструмент, выступая сольно и в дуэте с заслуженными артистами России В. Н. Бакитко (балалайка), С. Н. Клоковым (баян), с литературно-музыкальным лекториумом Алтайской краевой филармонии и артисткой Л. Н. Боровинской (вокал), с заслуженной артисткой РСФСР К. Ч. Ялбаковой; сотрудничал с заслуженным артистом России М. С. Евдокимовым (вокал), народным артистом СССР В. Г. Егудиным, композитором-дирижером В. В. Панченко. Владимир Георгиевич принимал участие в авторском концерте народного артиста СССР, композитора Э. Н. Артемьева, в качестве солиста симфонического оркестра ГФСК – в авторском концерте «Дорога» композитора Ю. Козулина.

В составе ансамбля «РусНарИ» гастролировал во Вьетнаме, странах Прибалтики. Солирующая гитара с симфоническим оркестром Алтайской краевой филармонии, с оркестром русских народных инструментов «Сибирь», с городским духовым оркестром – ещё одна ступень истории гитары в Алтайском крае. Об алтайской гитаре и виртуозной игре на ней узнали в Казахстане, Якутии, Бельгии, Германии.

Благодаря популяризации гитары в Алтайском крае и за его пределами, АГИК открывает двери большому количеству студентов, желающих получить квалификацию преподавателя, профессионально обучать молодое поколение игре на этом удивительном инструменте и продолжать дело В. Г. Полянцева. Спустя более 30 лет студенты класса специального инструмента «Гитара» также заинтересованы овладеть новой квалификацией – концертный исполнитель.

В. Г. Полянцев занимается научной деятельностью. В помощь студентам создан и опубликован ряд учебно-методических работ и пособий, в том числе «Искусство игры на гитаре», «Методика обучения игре на специальном инструменте: гитара в Сибири и на Алтае», «Методы совершенствования музыкально-исполнительской техники гитариста», «Музыкальное оформление культурно-досуговых программ», «Методика обучения игре на народных инструментах. Педагогическая практика. Формирование примерных программ обучения гитариста старших классов ДМШ на основе классического и современного репертуара», сборник партитур для ансамбля русских народных инструментов. Вслед за своим преподавателем студенты В. Г. Полянцева принимают участие в научно-практических конференциях, концертах класса, кафедры, института.

Являясь организатором, автором проектов и художественным руководителем студенческих фестивалей, аранжировщиком и композитором, В. Г. Полянцев продвигает гитару Алтая на большую сцену. Так, Владимир Георгиевич создал гимн АГИК «Торжественная песня» на стихи Л. Ф. Черкашенинова, является аранжировщиком и соавтором официального гимна «Бессмертного полка» Алтайского края, создал ряд инструментовок для оркестра «Сибирь», в том числе на песню собственного сочинения «Глаза в глаза» на стихи алтайского поэта Л. С. Мерзликина. Среди его выпускников – лауреаты и дипломанты краевых, региональных и международных фестивалей и конкурсов, артисты Московской, Санкт-Петербургской, Новосибирской, Омской, Алтайской и других филармоний, преподаватели музыкальных училищ, колледжей, ДМШ края и других регионов России и зарубежья. Многие из них являются концертирующими музыкантами-исполнителями, работают в профессиональных музыкальных коллективах.

Растёт исполнительское мастерство, научное мировоззрение алтайских гитаристов, их профессионализм, образование и культура.

Работа Владимира Георгиевича в АГИК, его учебно-методическая и концертно-просветительская деятельность способствовали расцвету класса гитары в Алтайском крае. Владимир Георгиевич уволился по собственному желанию, будучи на пенсии, «положив свое сердце на порог АГИК», спустя 33 года работы в нем. В настоящее время он занимается концертной деятельностью, создает переложения и обработки оригинальных пьес для классической гитары. Класс гитары в АГИК ведут выпускники Владимира Георгиевича Т. И. Малафеева и Л. В. Рубель.

Список литературы

1. Классическая гитара в России / сост. М. С. Яблоков. – Екатеринбург: Изд-во «Русская энциклопедия», 1991. – 2107 с.
2. Музыкальная энциклопедия Алтайского края / под общ. ред. Е. В. Огневой, И. Н. Свободной. – Барнаул: ГМИЛИКА, АЗБУКА, 2011. – 472 с.

List of references

1. Klassicheskaya gitara v Rossii / sost. M. S. Yablokov. – Ekaterinburg: Izd-vo «Russkaya enciklopediya», 1991. – 2107 s.
2. Muzykal'naya enciklopediya Altajskogo kraja / pod obshch. red. E. V. Ognevoj, I. N. Svoobodnoj. – Barnaul: GMILKA, AZBUKA, 2011. – 472 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Ссылки на видео в Интернете:

1. АГИК Музыкальный. Страницы истории № 1. Фестиваль «Студенческая Весна», автор проекта и художественный руководитель – доцент В. Г. Полянцев [Электронный ресурс]. – URL: <https://youtu.be/jFO0PiPeJnI>.
2. АГИК Музыкальный. Страницы истории № 2. НИТРС-секция «Творческое музицирование», автор проекта, художественный руководитель, руководитель класса ансамбля, аранжировка – доцент В. Г. Полянцев, 2012 [Электронный ресурс]. – URL: <https://youtu.be/tvZfrVo-ypI>.
3. Официальный гимн «Бессмертный полк» Алтайского края на официальном сайте администрации Алтайского края. Слова и музыка А. Добросмысловой, аранжировка и исполнение с автором – В. Г. Полянцев [Электронный ресурс]. – URL: https://www.altairegion22.ru/upload/audio/bessm_polk_inst.mp3.
4. Гимн АГИК «Торжественная песня», стихи Л. Черкашенинова, музыка В. Полянцева. Исполняет оркестр кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования АГИК, дирижер оркестра – Н. Полянцева, 2002 г. [Электронный ресурс]. – URL: <https://youtu.be/Wfdlpm9bV9U>.
5. К 50-летию В. Полянцева. Х. Родриго – «Фантазия для джентльмена» («Танец с топорами»). Исполняют солист В. Полянцев (гитара) и оркестр «Сибирь» (дирижер Е. Крючков), 2001 [Электронный ресурс]. – URL: <https://youtu.be/-FXQedcJXQQ>.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ НА БАЯНЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОРНАМЕНТИКИ МУЗЫКИ БАРОККО

А. М. Таюкин

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

В статье рассматриваются возможные сложности при исполнении орнаментики инструментальных сочинений эпохи барокко, входящих в обязательный учебный репертуар студентов баянистов-аккордеонистов. Объясняются специфика и особенности исполнения мелизматика музыки барокко, предлагаются варианты решения возникающих исполнительских трудностей при освоении музыкальных сочинений XVII–XVIII веков в классе специальности.

Ключевые слова: барокко, инструментальная музыка XVII–XVIII веков, орнаментика, мелизмы, форшлаг, трель, мордент, группетто.

ACCORDION PERFORMANCE FEATURES FOR MUSICAL ORNAMENT OF BAROQUE MUSIC

A. M. Tayukin

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the possible difficulties in performing the ornament of instrumental compositions of the Baroque era, which are the part of mandatory educational repertoire of students-accordionists. The author explains the specifics and peculiarities of performing melisma of Baroque music. Moreover, the author suggests solving the emerging performing difficulties while mastering musical compositions of the XVIIth–XVIIIth centuries.

Keywords: baroque, instrumental music of the XVIIth–XVIIIth centuries, ornament, melisma, *forschlag*, *trill*, *mordent*, *gruppetto*.

Музыкальные украшения обладают широкими возможностями в развитии вкуса исполнителя. По способу их исполнения можно судить, насколько он постиг стиль композитора и вжился в характер сочинения.

Для педагога очень важно запомнить точное воспроизведение всевозможных видов украшений, а также различные способы исполнения одного и того же украшения.

В данном случае неоценимую помощь окажет справочное пособие И. С. Баха «Таблица расшифровки украшений», в котором приведены наиболее распространенные виды мелизмов и раскрыты его взгляды на их исполнение.

Одно и то же украшение может исполняться по-разному, в зависимости от стиля и характера, а также от темпа исполняемого произведения.

В исполнительской практике часто возникает вопрос, связанный с исполнением короткого форшлага:

- 1) нужно ли его играть на соответствующее тактовое время или перед ним?
- 2) с какой силой он должен звучать – громче или тише ноты, перед которой стоит, или с той же силой?

В качестве примера обратимся к известному фрагменту из Сонаты для фортепиано ля мажор В. Моцарта (Приложение 1).

В этом примере короткое украшение исполняется на тактовое время и с той же силой, как нота, перед которой оно стоит.

В следующем примере – короткий форшлаг, следует сыграть его коротко и за счет предшествующей ноты (Приложение 2).

Мордент – это название мелизма, происходит от французского слова *mordant*. Морденты встречаются преимущественно в сочинениях доклассической эпохи. Они похожи друг на друга и часто смешиваются один с другим.

Неперечеркнутый мордент (в некоторых справочниках этот мелизм называется «пальтриллер») играет с верхней секундой от ноты, над которой стоит, перечеркнутый – с нижней.

Оба эти украшения исполняются с соответствующим временем. И так как на тактовое время падает первый звук, он должен быть легко акцентирован. Распространенная ошибка – акцентировка третьего звука.

При исполнении мордентов возникает вопрос: с какой секундой нужно их играть, большой или малой? При игре неперечеркнутого мордента секунда определяется тональностью музыкальной фразы, в которой пальтриллер находится. Когда же автор желает, что-

бы бралась не та секунда, которая следует по диатоническому ряду, то он обозначает это знаком альтерации над украшением.

Австрийский пианист и композитор Иосиф Пахер дает следующие правила исполнения мордента: «Мордент исполняется с малой секундой:

- когда он появляется свободно, то есть не подготавливается другой нотой и завершается паузой;
- когда предшествующая или последующая нота образует с главной нотой мордента интервал большой секунды;
- когда перед мордентом стоит внизу малая секунда» (цит. по [2]).

При исполнении мордента в сочинениях диатонического склада, например, в инвенциях И. С. Баха, не следует чередовать малые секунды, чтобы избежать хроматизма (Приложение 3).

Группетто является важным украшением и одним из ярких средств музыкальной выразительности, часто встречающимся у классиков и сохранившимся до нашего времени. Оно состоит из 4 или 3 звуков, в зависимости от того, начиналось ли со звука, над которым стоит, или с его верхней секунды.

При исполнении группетто тоже возникает вопрос: с какой секундой оно должно исполняться – малой или большой? Верхняя секунда группетто определяется тональностью. Нижняя секунда группетто оказывается чаще всего малой. Известны три основных варианта: 1) исполнение на тактовое время; 2) перед ним; 3) после него.

У классиков группетто, если знак его стоял над какой-либо нотой, начиналось чаще всего с верхней секунды (Приложение 4).

Трель является одним из самых распространенных способов украшения мелодической линии. У музыкантов-исполнителей и педагогов часто возникает вопрос о том, как правильно расшифровать и исполнить трели в произведениях старинных композиторов, начинать ли исполнение трелей с нижнего вспомогательного звука, над которым стоит знак трели, или с верхнего вспомогательного звука. Так называемые трели «снизу» и «сверху» исполняются следующим образом (Приложение 5).

Относительно определения начального звука трели существуют разногласия: одни музыканты-исполнители начинают любую трель с ноты, над которой стоит знак трели, то есть с главной ноты; другие выступают за то, чтобы начинать трель всюду с соседней, более высокой ноты.

Известно, что И. Гуммель, австрийский композитор, пианист и педагог XIX века рекомендовал исполнять трель с главного тона всякий раз, когда композитор не обозначил другого начала. Это правило осталось в силе и до наших дней. Даже при исполнении Баха и Генделя, у которых трель обычно расшифровывается с верхней вспомогательной ноты, могут быть исключения. В педагогической практике такое исключение можно допустить, например, в двухголосной инвенции ре минор (№ 4) при исполнении трели в басовом голосе. Если играть здесь трель с верхней вспомогательной ноты, то в качестве основы «гармонии» будет восприниматься звук «фа», а не «ми» (Приложение 6).

Трель начинается с главной ноты в том случае, когда ноте, над которой стоит трель, предшествует верхняя секунда (Приложение 7). Трель также является одним из часто употребляемых мелизмов. При определении начального звука трели нужно всегда иметь в виду мелодическую линию и, если она требует начала с главного тона, то так и начинать, а не держаться старого правила. Музыканту-исполнителю необходимо помнить, что любое украшение в старинной музыке обладает определенным эмоционально-выразительным содержанием, заключенным, прежде всего, в самом произведении.

В зависимости от характера, темпа и фактуры музыкального произведения в одном случае требуется четкое, акцентированное, стремительное исполнение, а в другом – плавное, спокойное исполнение мелизма. Сравнивая различные исполнения мелизмов в известных нам аудио- и видеозаписях, можно заметить, что при всем различии существуют некоторые общие моменты. В некоторых случаях орнаментика призвана лишь продолжить выдержанный звук, в других же является собственно украшением мелодической основы.

Мы рассмотрели наиболее часто употребляемые украшения и способы их исполнения. Они нашли широкое применение в музыке композиторов различных стилей. Однако до сих пор возникают споры по поводу исполнения различных музыкальных украшений. Думается, что настоящая работа в определенной степени поможет разобраться в существующих противоречиях.

Список литературы

1. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. – М., 1978. – 320 с.
2. Гинзбург Л. Об интерпретации музыки XVIII века. Музыкальное исполнительство. – М.: Музыка, 1973. – Вып. 8. – 237 с.
3. Кончевский Н. Клавирная музыка. Вопросы исполнения. – М., 1986. – 96 с.
4. Крейтц А. Орнаментика в клавирных сочинениях И. С. Баха. – Лейпциг, 1968. – 167 с.
5. Ландовска В. О музыке / пер. А. Е. Майкапара. – М., 1991. – 437 с.
6. Носина В. Символика в музыке И. С. Баха. – Тамбов, 1993. – 104 с.

List of references

1. Bejshlag A. Ornamentika v muzyke. – M., 1978. – 320 s.
2. Ginzburg L. Ob interpretacii muzyki XVIII veka. Muzykal'noe ispolnitel'stvo. – M.: Muzyka, 1973. – Vyp. 8. – 237 s.
3. Konchevskij N. Klavirnaya muzyka. Voprosy ispolneniya. – M., 1986. – 96 s.
4. Krejtc A. Ornamentika v klavirnyh sochineniyah I. S. Baha. – Lejpcig, 1968. – 167 s.
5. Landovska V. O muzyke / per. A. E. Majkapara. – M., 1991. – 437 s.
6. Nosina V. Simvolika v muzyke I. S. Baha. – Tambov, 1993. – 104 s.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

В. А. Моцарт. Соната № 11 A-dur



Приложение 2
Ф. Лист. «Хоровод гномов»



Приложение 3
И. С. Бах. Двухголосная инвенция C-dur



Приложение 4
Й. Гайдн. Соната № 12 G-dur



Исполнение:



Приложение 5

трель «снизу»:



трель «сверху»:





ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ КАК ОСНОВА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

А. В. Карелина

МАУДО «Детская школа искусств № 61», г. Кемерово

В статье рассматривается проблема популяризации народных инструментов в современных условиях, а также степень их качественного состояния на народных отделениях в детских школах искусств. Объясняется значимость сохранения народной инструментальной музыки в образовательной сфере культуры и искусства города.

Ключевые слова: популяризация, образование, народные инструменты, исполнительство, оркестр, юные исполнители.

PROMOTING FOLK INSTRUMENTS AS THE BASIS FOR PERFORMING IN MODERN ENVIRONMENT

A. V. Karelina

Children's art school № 61, Kemerovo

The article examines the problem of promoting folk instruments in modern environment, and the quality of folk training at children's art schools. Moreover, the author proves the importance of preserving folk instrumental music for Kemerovo educational and cultural environment.

Keywords: promoting, education, folk instruments, performing, orchestra, young performers.

Одной из актуальных проблем современного музыкального искусства является ослабление позиций исполнительства на народных инструментах. В данном случае подчер-

кивается необходимость сохранности и ценности народного инструментального жанра, который оказывает значительное влияние на развитие духовной культуры общества. Для укрепления исполнительства на народных музыкальных инструментах необходимо популяризировать русскую музыку, способствовать полноценному обучению в детских школах искусств и обновить музыкальные инструменты в оркестровых классах.

Детская школа искусств – один из старейших видов образовательных учреждений России, который насчитывает более чем 100-летнюю историю существования. Она имеет специфические особенности деятельности, и в ней приоритетом всегда было профессиональное обучение учащихся с целью дальнейшего продолжения образования и поступления в профильные средние специальные учебные заведения.

Действующие федеральные нормативно-правовые документы в области образования, не учитывающие специфику образования в сфере культуры, повлияли на организацию и содержание деятельности ДШИ следующим образом:

1. Закон Российской Федерации от 10 июля 1992 года № 3266-1 «Об образовании» выделил всего два типа программ – общеобразовательные и профессиональные, отнес детские школы искусств к учреждениям дополнительного образования детей [6].

2. Типовое положение об образовательном учреждении дополнительного образования детей, утвержденное Постановлением Правительства Российской Федерации от 07 марта 1995 года № 233, не выделяет детскую школу искусств как отдельный тип учреждения, не отражает её специфики как школы ранней профессионализации [7].

3. Федеральный закон от 06 октября 2003 года № 131-ФЗ «Об общих принципах организации местного самоуправления в Российской Федерации» разграничил полномочия государственных органов местного самоуправления и привел к децентрализации управления образовательными учреждениями в сфере культуры и искусства, нарушению целостности системы и принципов взаимодействия образовательных звеньев [8].

Изменения законодательства спровоцировали процесс переподчинения образовательных учреждений в сфере культуры и искусства органам управления образованием.

Эти изменения привели к изменению содержания в учреждениях дополнительного образования с учётом потребностей детей и социальных установок родителей. Детские школы искусств потеряли основного заказчика в лице государства, и основными заказчиками (потребителями образовательной услуги) на современном этапе являются родители.

Эти факторы способствовали формированию тенденций, возникших в результате социально-экономических преобразований в стране, переоценки жизненных ориентиров населения:

- приоритетным направлением деятельности ДШИ стало обучение по программам общеэстетического уровня освоения. Во многом данное явление обусловлено современными запросами общества;

- наблюдается тенденция развития коллективных форм обучения в ДШИ, имеющих отделения хореографии, декоративно-прикладного искусства. Интенсивно развивается эстрадный вокал, игра на синтезаторе. Это обусловлено недостаточной профессиональной компетентностью преподавательских кадров. Обучение осуществляют специалисты, прошедшие только повышение квалификации и не имеющие квалификационного свидетельства на право преподавания этих предметов;

- сохраняется тенденция снижения интереса к инструментальным видам искусства;
- сокращается численность детских музыкальных школ;
- уменьшается количество детей, обучающихся в профессиональной ориентации;

- сокращается численность выпускников, поступающих в профильные учебные заведения среднего и высшего профессионального образования;
- уменьшается бюджетное финансирование, вызвавшее активный процесс старения материально-технической базы, что серьёзным образом влияет на качество обучения. Так, отмечается изношенность инвентаря музыкальных инструментов и оборудования в ДШИ.

Школа искусств – структура, которая даёт знания, ведёт просветительскую общекультурную деятельность, направленную на предпрофессиональную подготовку. Главное – она создаёт условия для развития личности, способной к осознанному конструированию своего жизненного пути и социокультурного пространства своего родного города [2, с. 3].

Говоря о необходимости качественного предпрофессионального образования, надо понимать, что это невозможно сделать, когда в школах нет должного оборудования.

Проблема изношенности музыкальных инструментов в детских школах искусств назрела давно. Отсюда вытекает следующая проблема – отсутствие средств на приобретение новых инструментов. Решения этих проблем ждут участники образовательного процесса, а особенно преподаватели и учащиеся народного отделения. Однако опыт и мастерство преподавателей позволяют положительно влиять на учащихся, воспитывать молодых музыкантов с активным творческим потенциалом, готовых к созданию творческой среды, способной положительно изменить культурную жизнь города.

Способствовать этому должны органы управления культурой, преподаватели и руководители детских учреждений. Известно, что от руководителя и его понимания проблем зависит решение многих вопросов по воспитанию и образованию детей.

Для того чтобы приобщить детей к народной музыке, необходимо:

- обеспечить оркестры народного отделения новыми музыкальными инструментами, которые позволят поднять качество обучения будущих музыкантов на новый уровень и идти в ногу со временем;
- позволять популяризировать народную инструментальную музыку хотя бы на уровне города. Оркестры народных инструментов должны чаще участвовать на значимых городских мероприятиях. Достаточно будет включать их в городскую культурную среду. Ведь городская культурная среда – это сосредоточение инноваций в сфере культуры и искусства, способствующее появлению различных социально-культурных форм, а общественная жизнь – источник единения горожан, который способствует укреплению взаимодействия локальных сообществ [5, с. 49].

Например, в городе Кемерово каждый год проходит городской фестиваль «Рождественские звезды!». Но в программу фестиваля не включены номера коллективов инструментального направления с аргументом, что такие составы не мобильные. На таких общественных мероприятиях инструментальной музыки, особенно коллективной, очень мало.

В детской школе искусств № 61 действует крупное отделение народных инструментов. Все преподаватели отделения способствуют возвращению любви к народной музыке. Дети любят свои музыкальные инструменты, с интересом учатся играть на них. За время учёбы они знакомятся с народной музыкой, развивают исполнительское мастерство и после окончания ДШИ с большим удовольствием продолжают играть в оркестре русских народных инструментов школы.

На сегодняшний день в «Детской школе искусств № 61» занимаются более 25 человек в оркестре русских народных инструментов «Контрасты». В коллективе сформировалось объединение творческих оркестрантов. Оркестр ведёт активную концертную и конкурсную деятельность, является лауреатом многочисленных конкурсов различного уровня. Но постигать мастерство приходится на изношенных инструментах.

Для того чтобы узнать у учащихся и их родителей об отношении к исполнительству на народных инструментах и в целом к народной музыке, были использованы методы научно-педагогического исследования: анкетирование участников оркестра русских народных инструментов и беседа с их родителями.

Беседа с родителями показала, что в начале обучения своих детей они относились к народной музыке без особого интереса. Однако после посещения концерта народной инструментальной музыки, где их дети демонстрировали полученные исполнительские навыки в оркестре, они горячо полюбили данный вид исполнительства. Более того, им хотелось бы слышать такую музыку на разных площадках города.

Согласно сделанному анализу анкетирования участников оркестра, можно отметить, что все дети любят играть на народных инструментах, но на вопрос о первом знакомстве со своим инструментом многие обучающиеся ответили, что инструмент им показался очень старым.

Для полноценного обучения детей на народных инструментах необходимо учитывать все факторы, которые влияют на будущее развитие музыканта, в том числе и на внешний вид инструмента.

В заключение отметим, что усиления позиций в исполнительстве на народных инструментах и интереса к этому направлению можно добиться лишь при условии, если начальное обучение детей будет проводиться на новых, качественных инструментах и детские народные оркестры чаще будут принимать участие на различных площадках города. На сегодняшний день существует необходимость материальной поддержки от государства для реализации поставленных выше задач.

Наличие качественных музыкальных инструментов в детских школах искусств предопределяет успешное формирование и развитие у детей интереса к народной музыкальной культуре, воспитание у них чувства прекрасного и любви к народной музыке и своей Родине.

Русские народные инструменты – это часть национальной культуры России. И история их возникновения связана с развитием всей культуры в целом. Сохранение и развитие национальной культуры – важнейшая задача всего общества, поэтому необходимо приобщать детей к народной музыке. Ведь русская инструментальная музыка – это музыка, богатая традициями, самобытностью. Только в народной музыке есть такие гармонии, что заставляют человека думать, размышлять, сопереживать, радоваться [1, с. 33].

Список литературы

1. Асафьев Б. В. О народной музыке. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
2. Буйлова Л. Н. Государственный заказ на дополнительное образование детей: проблемы формирования и освоения [Электронный ресурс] // Техническое творчество молодёжи. – 2014. – № 6(88). – URL: www.stankin.ru. – Загл. с экрана.
3. Варламов Д. И. Онтология искусства: избранные статьи 2000–2010 годов. – М.: Композитор, 2011. – 160 с.
4. Логинова Л. Г. Качество дополнительного образования детей. Менеджмент. – СПб.: Мегapolis, 2008. – 392 с.
5. Найдорф М. И. К исследованию понятия «музыкальная культура» // Музыкальное искусство и культура. – Одесса, 2000. – Вып. 1. – С. 46–51.
6. Закон Российской Федерации от 10 июля 1992 года № 3266-1 «Об образовании» [Электронный ресурс]. – URL: <https://rg.ru/1992/07/31/obrazovanie-dok.html>. – Загл. с экрана.

7. Постановление Правительства Российской Федерации от 07 марта 1995 года № 233 «Об утверждении Типового положения об образовательном учреждении дополнительного образования детей» [Электронный ресурс]. – URL: <http://base.garant.ru/#friends>. – Загл. с экрана.
8. Федеральный закон от 06 октября 2003 года № 131-ФЗ «Об общих принципах организации местного самоуправления в Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.cobnsultant.ru/document/cons_dok_LAW_44571/. – Загл. с экрана.

List of references

1. Asaf'ev B. V. O narodnoj muzyke. – L.: Muzyka, 1987. – 248 s.
2. Bujlova L. N. Gosudarstvennyj zakaz na dopolnitel'noe obrazovanie detej: problemy formirovaniya i osvoeniya [Elektronnyj resurs] // Tekhnicheskoe tvorchestvo molodyozhi. – 2014. – № 6(88). – URL: www.stankin.ru. – Zagl. s ekrana.
3. Varlamov D. I. Ontologiya iskusstva: izbrannye stat'i 2000–2010 godov. – M.: Kompozitor, 2011. – 160 s.
4. Loginova L. G. Kachestvo dopolnitel'nogo obrazovaniya detej. Menedzhment. – SPb.: Megapolis, 2008. – 392 s.
5. Najdorf M. I. K issledovaniyu ponyatiya «muzykal'naya kul'tura» // Muzykal'noe iskusstvo i kul'tura. – Odessa, 2000. – Vyp. 1. – S. 46–51.
6. Zakon Rossijskoj Federacii ot 10 iyulya 1992 goda № 3266-1 «Ob obrazovanii» [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://rg.ru/1992/07/31/obrazovanie-dok.html>. – Zagl. s ekrana.
7. Postanovlenie Pravitel'stva Rossijskoj Federacii ot 07 marta 1995 goda № 233 «Ob utverzhdenii Tipovogo polozheniya ob obrazovatel'nom uchrezhdenii dopolnitel'nogo obrazovaniya detej» [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://base.garant.ru/#friends>. – Zagl. s ekrana.
8. Federal'nyj zakon ot 06 oktyabrya 2003 goda № 131-FZ «Ob obshchih principah organizacii mestnogo samoupravleniya v Rossijskoj Federacii» [Elektronnyj resurs]. – URL: http://www.cobnsultant.ru/document/cons_dok_LAW_44571/. – Zagl. s ekrana.

ПРОБЛЕМА РЕАЛИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА АККОРДЕОНЕ И БАЯНЕ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ

С. Н. Безменникова

МАОУДО «Детская школа искусств № 46»,
г. Кемерово

Статья посвящена проблеме вынужденного перехода на дистанционный режим реализации образовательных программ в области музыкального искусства. Выявлены отрицательные и положительные стороны применения электронного обучения и дистанционных образовательных технологий. Автор, опираясь на практический опыт, предлагает пути решения возникших педагогических проблем.

Ключевые слова: дистанционное обучение, музыкальное исполнительство, образовательные программы, аудиовизуальная коммуникация, компьютерные технологии.

THE PROBLEM OF IMPLEMENTING EDUCATIONAL MUSICAL PROGRAMS FOR ACCORDION AND BAYAN PERFORMANCE IN DISTANCE EDUCATION

S. N. Bezmennikova

Children's Art School No. 46, Kemerovo

The article considers the problem of forced transition to distance mode for implementing educational programs in the field of musical art. The author reveals negative and positive aspects of using e-learning and remote educational technologies. Moreover, the author, based on practical experience, offers the ways to solve the appeared pedagogical problems.

Keywords: distance learning, musical performance, educational programs, audio and visual communication, computer technology.

В марте 2020 года в Российской Федерации был введен режим повышенной готовности в связи с распространением новой коронавирусной инфекции, согласно которому гражданам следовало соблюдать самоизоляцию. Образовательные учреждения были вынуждены организовать реализацию образовательных программ с применением электронного обучения и дистанционных образовательных технологий. В связи с этим процесс обучения и любые взаимодействия между педагогами и обучающимися осуществлялись в дистанционном формате.

Учреждения дополнительного образования в области культуры и искусства (детские школы искусств, музыкальные и художественные школы, студии, дома детского творчества) также были вынуждены осуществить переход на образовательный процесс с применением электронного обучения и дистанционных образовательных технологий, согласно приказу Министерства культуры РФ от 16.03.2020 № 357 «О деятельности находящихся в ведении Минкультуры России организаций в условиях угрозы распространения новой коронавирусной инфекции (2019-nCov) на территории Российской Федерации» [2].

В связи с вышесказанным, с апреля по июнь 2020 года учреждения дополнительного образования в области искусств в срочном порядке разрабатывали и апробировали способы обучения учеников с помощью применения дистанционных образовательных технологий. Реализация такого образовательного процесса выявила целый комплекс проблем:

- разноуровневые возможности технического обеспечения телефонов и Интернета у обучающихся и педагогов (низкие технические характеристики компьютера, гаджетов и смартфона, аудиосистемы, камер и т. д.);
- отсутствие необходимого для обучения в домашних условиях инструментария (музыкальные инструменты) или их низкое качество;
- специфика музыкального образования, основанного на наглядных примерах и прикосновениях при корректировке исполнительского аппарата.

Рассмотрим выявленные проблемы и пути их решения на примере реализации образовательного процесса в области обучения музыкальному исполнительству на аккордеоне и баяне.

К каналам связи, с помощью которых обучающийся и педагог имеют возможность удаленно передавать и получать информацию, следует отнести телефонную связь и интернет-ресурсы. Практика показала, что при коммуникации с помощью аудиозвонков посредством сотовой связи и фиксированной связи возникала задержка телекоммуникационного сигнала. Следует отметить, что при общении через аудио- или видеосвязь с помощью мес-

сенджеров (Viber, WhatsApp и др.) или социальных сетей задержка сигнала увеличивалась по сравнению с предыдущим способом связи. Данная проблема приводит к возникновению трудностей при общении. Например, в первое время освоения дистанционного формата преподаватель и учащийся невольно перебивали друг друга, что затрудняло ведение диалога в привычном формате для очных уроков в классе.

Опыт использования телефонной связи и интернет-ресурсов для коммуникации с обучающимися показал, что важным условием для образовательного процесса являются показатели качества связи и интернет-соединения. При прерывании сигнала и дальнейших попытках возобновления соединения педагог и учащийся испытывают отрицательные эмоции, вследствие чего возникает состояние фрустрации, то есть ситуации несоответствия наших желаний имеющимся техническим возможностям. Психологи доказали, что часто агрессивное поведение является следствием возникновения фрустрирующих ситуаций [5]. Действительно, вышеописанные обстоятельства сопровождаются нервным состоянием, иногда агрессивным поведением участников образовательного процесса.

Важными элементами дистанционного обучения является и качество возможностей компьютерной техники и программного обеспечения. Например, для видеосвязи требуется наличие компьютера, ноутбука, смартфона или планшета с камерой, микрофоном, аудиосистемой и возможностью выхода в Интернет. Следует отметить, что от характеристик камеры (разрешение, размер матрицы, частота кадров и др.), аудиосистемы (уровень звукового давления, мощность усилителя, чувствительность и др.), микрофона (тип диафрагмы, амплитудно-частотные характеристики, направленность и др.), компьютера, ноутбука, смартфона или планшета (мощность процессора, видеокарта, звуковая карта, ОЗУ и др.) зависит то, как будут друг друга видеть и слышать участники образовательного процесса. К техническим проблемам оборудования, программ или приложений следует отнести эхо при разговоре, размытое или мутное изображение, помехи или неточности звука, «зависание» изображения и т. д. Одним из решений данных проблем может стать обновление или настройка программного обеспечения.

Аудиовизуальная коммуникация является обязательным условием для реализации обучения в области музыкального исполнительства. Следует отметить, что при условии стабильного функционирования оборудования и программного обеспечения педагог и учащийся больше сосредоточены на процессе обучения, чем на аудиовизуальных процессах восприятия – вслушивания и всматривания.

Стоит обратить внимание на то, что в статье 16 ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» закреплена возможность реализации образовательных программ с применением электронного обучения и дистанционных образовательных технологий [3]. Но как показала практика, навыки и умения пользования компьютерной техникой, программами и приложениями при переходе на дистанционное обучение имели не все преподаватели, что вызывало определенные трудности в учебном процессе.

В связи с вышесказанным обнаружилась необходимость повышения квалификации педагогического состава в области применения компьютерных технологий в процессе обучения музыкальному исполнительству. Данные курсы по дополнительной профессиональной программе «Организация обучения в образовательных организациях отрасли культуры в условиях использования дистанционных образовательных технологий», организованные ГУ ДПО «Центр развития образования в сфере культуры и искусства Кузбасса», позволили преподавателям познакомиться с возможностями дистанционного обучения, в том числе направленными на исследовательскую деятельность. Однако не все представленные формы работы, предусмотренные данной программой, будут полезны преподавателю по классу

аккордеона и баяна для проведения уроков специальности, но для организации внеклассной и домашней работы учащихся изученный материал представляет интерес.

Как известно, для обучения музыкальному исполнительству необходимо наличие музыкального инструментария. В нормативных документах по реализации программ в области музыкального искусства есть обязательные требования, предъявляемые к материально-техническим условиям образовательных учреждений, такие как наличие и своевременное обслуживание и ремонт музыкальных инструментов. С 2019 года в Российской Федерации реализуется национальный проект «Культура», одной из задач которого является «обеспечение детских музыкальных, художественных, хореографических школ, училищ и школ искусств необходимыми инструментами, оборудованием и материалами» [1]. Следовательно, для обучения музыкальному исполнительству в школах искусств и музыкальных школах создаются или уже созданы необходимые условия.

Хотелось бы обратить внимание на то, что нормативные документы не регламентируют обязательное наличие музыкальных инструментов дома у обучающихся и педагогов, как следствие, при вынужденном переходе на дистанционный режим обучения возникают трудности. Практика показала, что образовательное учреждение при наличии определенного количества оборудования и инструментария может решить данную проблему, предоставив возможность доставки на дом участников образовательного процесса необходимых музыкальных инструментов организации для дальнейшего пользования на безвозмездной основе.

Г. М. Цыпин, российский музыковед, специалист в области психологии музыкального исполнительства и музыкальной педагогики, доктор педагогических наук, профессор, утверждает, что «точка зрения, согласно которой компьютерные технологии должны выходить сегодня на ключевые позиции в образовании, применительно к системе музыкального образования верна лишь отчасти» [4, с. 17]. Действительно, современные технологии позволяют облегчить, дополнить, преобразовать образовательный процесс, но специфика обучения музыкальному исполнительству не позволяет в рамках дистанционного обучения качественно и в полном объеме реализовывать образовательные программы.

Как показала практика, преподаватель-специалист не может в ходе сеанса видеосвязи своими руками поправить положение инструмента, движение туловища, рук, ног, пальцев учащегося, это приходится объяснять словесно. Еще одним моментом, осложняющим процесс обучения, является то, что во время аудиосвязи преподаватель не видит работу наглядных частей исполнительского аппарата обучающегося. При этом установлено, что, анализируя услышанную музыку и опираясь на свои педагогические умения, навыки и опыт, педагог может обнаружить ошибки аппликатуры, артикуляции, дыхания, смены меха, движений частей тела обучающегося и дать соответствующие рекомендации по их исправлению.

Педагогический опыт коллег показал, что при использовании аудиовизуальных технологий возникают проблемы, связанные с качеством передаваемого звука. В некоторых случаях из-за проблем связи, технического оборудования или программного обеспечения преподаватель и ученик слышат друг друга с помехами, изменением тональности и т. п., вследствие чего исполнение музыкального произведения слышится с ошибками. Вместе с тем следует подчеркнуть, что при передаче видеозаписи, записанной тем же оборудованием, которое применялось для видеосвязи, качество звука и видео выше и стабильнее, но в данном случае пропадает возможность непосредственно во время исполнения обратить внимание учащегося на погрешности, попросить повторить какой-либо отрывок, сделать остановку для рекомендации.

Дистанционное обучение музыкальному исполнительству включает в себя не только применение технологий и служб по хранению и передаче файлов, систем мгновенного обмена сообщениями (Viber, WhatsApp, Zoom, Skype и др.), социальных сетей, также используются различные образовательные платформы. Обучение на курсах послужило импульсом к изучению этого вопроса, и в ходе подготовки данной статьи мы натолкнулись в Интернете на опыт коллег по использованию в работе при освоении образовательных программ в области музыкального искусства платформы Google Classroom. Эта программа позволяет выкладывать авторские задания, тесты, инструкции, учебный материал. В рамках данной системы учащиеся могут общаться с преподавателями, выполнять задания, пользоваться учебным материалом. Педагог, в свою очередь, высылает приглашения для прохождения курса, проверяет выполненные задания, ведет переписку, наполняет контент. Автоматически формируется журнал с баллами или оценками, которые видит только обучающийся и его учитель. Удобство данной платформы обусловлено тем, что ей можно пользоваться через браузер (ПК, ноутбук и т. д.) и приложение (на гаджетах). Анализ работы показывает, что интерес учащихся к обучению за период дистанционного режима остался на прежнем уровне.

Важное значение в свете новых событий приобретает разработка эффективных путей решения задач внеурочной работы. Например, создание видеороликов из фото-, видеоархивов школы, класса, коллектива и последующая демонстрация их в социальных сетях положительно влияет на мотивацию к учебной деятельности у обучающихся. Следует отметить, что созданные концертные, информационно-познавательные программы, флэш-мобы и др. из видеозаписей, записанных дома музыкальных произведений, прошедших выступлений являются демонстрацией творческих достижений учащихся и преподавателей. Несомненная важность данных работ состоит в том, что при демонстрации их в социальных сетях количество зрителей увеличивается в несколько раз по сравнению с выступлениями, проходящими очно в концертных залах.

Таким образом, вынужденный и экстренный переход к реализации образовательных программ в области искусства с применением электронного обучения и дистанционных образовательных технологий выявил как отрицательные, так и положительные стороны. Например, дистанционное обучение позволяет сформировать большую самостоятельность и самоорганизацию учащихся в процессе обучения. Однако практика показала, что традиционное очное обучение инструментальному исполнительству является приоритетной формой и не может быть заменено без веских оснований на дистанционный режим взаимодействия учащегося и педагога. Наряду с этим необходимо отметить эффективность некоторых решений, поставленных педагогических задач с помощью современных технологий. Следовательно, частичное внедрение продуктивных элементов дистанционной педагогической деятельности в формат традиционного очного обучения музыкальному исполнительству является необходимым условием развития современной системы музыкального образования.

Список литературы

1. Паспорт национального проекта «Культура» (утв. президиумом Совета при Президенте РФ по стратегическому развитию и национальным проектам, протокол от 24.12.2018 № 16) [Электронный ресурс]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_319207/. – Загл. с экрана.

2. Приказ Минкультуры России от 16 марта 2020 года № 357 «О деятельности находящихся в ведении Минкультуры России организаций в условиях угрозы распространения новой коронавирусной инфекции (2019-nCov) на территории Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.mkrf.ru/documents/>. – Загл. с экрана.
3. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 08.06.2020) «Об образовании в Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174. – Загл. с экрана
4. Цыпин Г. М. Музыкальное исполнительство и педагогика: учебник для вузов. – М.: Юрайт, 2020. – 187 с.
5. Шипова Л. В. Психологический анализ феномена агрессии в теории фрустрации // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – Краснодар: Наука и образование, 2014. – № 4. – С. 283–285.

List of references

1. Pasport nacional'nogo proekta «Kul'tura» (utv. prezidiumom Soveta pri Prezidente RF po strategicheskomu razvitiyu i nacional'nyim proektam, protokol ot 24.12.2018 № 16) [Elektronnyj resurs]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_319207/. – Zagl. s ekrana.
2. Prikaz Minkul'tury Rossii ot 16 marta 2020 goda № 357 «O deyatel'nosti nahodyashchihsya v vedenii Minkul'tury Rossii organizacij v usloviyah ugrozy rasprostraneniya novoj koronavirusnoj infekcii (2019-nCov) na territorii Rossijskoj Federacii» [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.mkrf.ru/documents/>. – Zagl. s ekrana.
3. Federal'nyj zakon ot 29.12.2012 № 273-FZ (red. ot 08.06.2020) «Ob obrazovanii v Rossijskoj Federacii» [Elektronnyj resurs]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174. – Zagl. s ekrana.
4. Цыпин Г. М. Музыкальное исполнительство и педагогика: учебник для вузов. – М.: Юрайт, 2020. – 187 с.
5. Shipova L. V. Psihologicheskij analiz fenomena agressii v teorii frustracii // Gumanitarnye, social'no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki. – Krasnodar: Nauka i obrazovanie, 2014. – № 4. – S. 283–285.

ВОПРОСЫ РАБОТЫ С УЧАЩИМИСЯ С ЗАДЕРЖКОЙ РЕЧЕВОГО И ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ В ФОРМАТЕ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ

Н. Н. Зарецкая

МАОУДО «Детская школа искусств № 46», г. Кемерово

Статья посвящена рассмотрению вопросов обучения детей с задержкой речевого и психоэмоционального развития в дистанционных условиях. На основе педагогического опыта автор предлагает пути преодоления возникающих сложностей.

Ключевые слова: детская школа искусств, инклюзия, дистанционное обучение, видеоурок.

WORK FOR STUDENTS WITH DELAYED SPEECH AND PSYCHO-EMOTIONAL DEVELOPMENT IN DISTANCE EDUCATION

*N. N. Zaretskaya,
Children's Art School № 46, Kemerovo*

The article studies the issues of training children with delayed speech and psycho-emotional development in distance education. Based on pedagogical experience, the author offers ways to overcome the emerging difficulties.

Keywords: children's art school, inclusion, distance education, tutorials online.

В 2020 году к задачам преподавателя школы искусств добавилось обучение, воспитание и развитие детей с различными особенностями здоровья в дистанционном формате. Инклюзивное образование в России, опираясь на опыт преподавателей, работающих в сфере дополнительного образования, освоивших новый дистанционный формат обучения, постепенно начало складываться в четкую систему. Известно, что физические или психические отклонения ребенка не являются помехой в предоставлении образовательных услуг, поэтому он вправе получать полноценное образование в любой форме, как и его сверстники. В случае дистанционного формата обучения детей с особенностями наиболее успешной формой работы будет видеоурок.

Многолетний опыт работы в очном формате с особыми учениками сложился в конкретную систему уроков, в результате которой стало возможно качественное владение инструментом, исполнительскими приемами на нем. Работа была привычной и удобной: упражнения на расслабление рук; рисунки на тему произведений, исполняемых учеником; ассоциации на тот или иной способ исполнения конкретного момента в произведении и т. д.

На этапе совершенствования исполнительских возможностей в условиях дистанционного обучения появился новый формат работы. Учебный процесс был вынужден перестроиться, и учащиеся и преподаватель начали искать эффективные формы работы в непривычных условиях.

В возникшей череде неудобств учебного процесса удалось обнаружить моменты, принесшие положительные результаты. Учащийся настолько заинтересовался новым для себя общением по видеосвязи, что временные рамки урока расширились. Ученик по небольшим рекомендациям с экрана достаточно быстро и качественно осваивал момент настройки струн, что в обычном режиме занятий не всегда удавалось осуществлять так быстро.

Несмотря на недостаточно хорошее качество связи, с каждым уроком происходила адаптация к пониманию сказанного нами друг другу. Даже исполнение гамм и упражнений в начале каждого урока, нежеланное в привычном очном режиме, вызвало у ребенка такой живой интерес по видео, что стало не нужно его об этом просить. Особенно понравилась на уроке игра группировок триолей с произношением вслух слов, состоящих из трех слогов, например: «ма-моч-ка», «ба-буш-ка», «лас-точ-ка», «ба-боч-ка» и т. д. Ребенок увлекался и начал проигрывать гаммы много раз триолями и квартолями, самостоятельно придумывая новые и подходящие под группировку слова.

По-новому для ученика зазвучали вопросы о музыкальных терминах: в дистанционном формате ему стало интересно их запоминать. В произведениях на данном этапе встретился термин «тяжело» (grave), и, услышав объяснения о том, что он обозначает, ученик с удовольствием начал придумывать ассоциации на то, как должен звучать этот эпизод: медленно ползущий по траве жук; тяжело катящаяся по неровной проселочной дороге тележка, нагруженная доверху дровами и сеном. Придумывая примеры для каждого эпизода наших произведений, ученик так увлекался, что его фантазиям не было предела. Подобная работа начала превращаться для него в веселую игру.

За интересным общением по видео незаметно для себя ребенок с удовольствием проигрывал много раз понравившийся ему эпизод обработки русской народной песни «Подгорка» и значительно быстрее запоминал её наизусть.

Показ преподавателем тех или иных моментов исполнительства как один из важных элементов остался на видеоуроке, но в новом формате обучения ребенок наблюдал за учителем с большим интересом и вниманием.

Стоит отметить и занятия физическими упражнениями по видеосвязи. Если в классе ученик иногда делал упражнения на расслабление мышц рук, ног, корпуса и головы с нежеланием, то в режиме онлайн он выполнял их с большим удовольствием. Часто ребенок сам становился инициатором новых творческих идей. Например, выполняя маршеобразные движения у себя дома и проговаривая по слогам стихотворение А. С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье» много раз, он выучил его наизусть быстрее, чем в привычном формате по учебнику. Упражнение на дыхание оказалось для ученика полезным и увлекательным: после глубокого вдоха производится очень долгий выдох на звук «с». Его ассоциация с надуванием воздушного шара и медленным спусканием из него воздуха привела к представлению себя в роли воздушного шара. Впоследствии на каждом уроке он сам просил повторить это упражнение. Во время его выполнения происходила кратковременная релаксация ребенка, вследствие чего улучшалось его настроение.

Таким образом, применение вышеперечисленных методов дистанционного 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. – 2010. – № 1. – С. 27–33.
2. Богданова Т. Г., Корнилова Т. В. Диагностика познавательной сферы ребёнка. – М.: Роспедагенство, 1994. – 68 с.
3. Закон РФ «Об образовании в Российской Федерации от 29.12.2012 № 273-ФЗ [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/36698>. – Загл. с экрана.
4. Куликовская Т. А. Логопедические скороговорки и считалки. Речевой материал для автоматизации звуков у детей: пособие для педагогов и родителей. – М.: Изд-во ГНОМид, 2011. – 114 с.
5. Левитская А. А. Состояние и перспективы инклюзивного образования в России // Социальная педагогика. – 2009. – № 1. – С. 4–7.

6. 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.
7. Фалькович Т. А., Толстунова Н. С., Высотская Н. В. и др. Подростки XXI века. Психолого-педагогическая работа в кризисных ситуациях: 8–11 классы. – М.: Вако, 2007. – 254 с.

List of references

1. Dorohova E. S. organizaciya inklyuzivnogo obrazovaniya v sisteme DOD // Dopolnitel'noe obrazovanie i vospitanie. – 2010. – № 1. – S. 27–33.
2. Bogdanova T. G., Kornilova T. V. Diagnostika poznavatel'noj sfery rebyonka. – М.: Rospedagenstvo, 1994. – 68 s.
3. Zakon RF «Ob obrazovanii v Rossijskoj Federacii ot 29.12.2012 № 273-F3 [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/36698>. – Загл. с экрана.
4. Kulikovskaya T. A. Logopedicheskie skorogovorki i schitalki. Rechevoj material dlya avtomatizacii zvukov u detej: posobie dlya pedagogov i roditelej. – М.: Izdatel'stvo GNOMiD, 2011. – 114 s.
5. Levitskaya A. A. Sostoyanie i perspektivy inklyuzivnogo obrazovaniya v Rossii // Social'naya pedagogika. – 2009. – № 1. – S. 4–7.
6. 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.
7. Fal'kovich T. A., Tolstunova N. S., Vysotskaya N. V. i dr. Podrostki XXI veka. Psihologo-pedagogicheskaya rabota v krizisnyh situacijah: 8–11 klassy. – М.: Vako, 2007. – 254 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Азьмукова Ирина Васильевна, преподаватель по классу эстрадного пения МАОУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ksu1983.83@mail.ru

Амбражевич Ксения Витальевна, магистрант 2-го курса кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@narod.ru

Антипова Виктория Юрьевна, преподаватель теории музыки и фортепиано Melodica Music and Dance Institute (г. Дубай, Объединенные Арабские Эмираты). E-mail: victoria_ant@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

Барабаш Татьяна Владимировна, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: Horakademy@inbox.ru

Безменникова Светлана Николаевна, заместитель директора по учебно-воспитательной работе, преподаватель по классу аккордеона МАОУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: bezmennikova@bk.ru

Бормышев Тарас Васильевич, преподаватель аккордеона, оркестра МБУ ДО «Мотыгинская детская музыкальная школа», магистрант кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (пгт. Мотыгино, Мотыгинский район, Красноярский край, Россия). E-mail: bormihev@mail.ru

Бородина Елена Михайловна, кандидат культурологии, доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент, ведущий методист по возрождению, сохранению и развитию казачьей культуры на территории Кемеровской области и фольклорно-этнографической работе ГАУК «Кемеровский областной центр народного творчества и досуга» (г. Кемерово, Россия). E-mail: oblketfolk@mail.ru

Боян Владимир Вячеславович, преподаватель кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: estrkaf@mail.ru

Бояринцева Алевтина Анатольевна, кандидат искусствоведения, преподаватель МБУ ДО «Детская школа искусств» г. Омутнинска Кировской области (г. Омутнинск, Кировская область, Россия). E-mail: albora1980@gmail.com

Василенко Александр Владимирович, преподаватель кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: gulayanna1990@mail.ru

Вингертер Наталья Николаевна, доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: purinapurina@mail.ru

Гольская Анна Олеговна, доцент кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: annagolskaya@list.ru

Гончарова Елена Александровна, заведующая кафедрой эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент (г. Кемерово, Россия). E-mail: lego0854@mail.ru

Горбунов Алексей Игоревич студент 3-го курса кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова» (г. Саратов, Россия). E-mail: alexeygorbunov@mail.ru

Горбунова Варвара Игоревна, студент 2-го курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: mellifluous.autumn@yandex.ru

Гулая Анна Сергеевна, преподаватель кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: gulayanna1990@mail.ru

Дёмина Татьяна Зиновьевна, доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент (г. Кемерово, Россия). E-mail: zinorovna777@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

Доронина Виктория Олеговна, магистрант 1-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ketguki.nht@mail.ru

Елецкая Мария Юрьевна, магистрант 2-го курса кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», руководитель детского ансамбля народной песни «Звонница» МБУ ДУ «Ясногорский» Кемеровского муниципального округа (г. Кемерово, Россия). E-mail: mashaletskaaya95@gmail.com

Зарецкая Надежда Николаевна, преподаватель по классу домры, гитары 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, Россия). E-mail: lerazaxarchenko@mail.ru

Иванова Ольга Ивановна, директор духовного учебно-музыкального центра «Давир» (г. Норильск, Красноярский край, Россия). E-mail: olivanna@bk.ru

Ивачева Дарина Андреевна, преподаватель кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: DarinaIvacheva1308@yandex.ru

Казак Наталья Александровна, преподаватель по классу эстрадного вокала МБУДО «Детская музыкальная школа № 20 им. М. А. Матренина» (г. Осинники, Кемеровская область, Россия). E-mail: dmsh20@mail.ru

Карелина Анна Владимировна, преподаватель МАУДО «Детская школа искусств № 61» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kedrovka-school@mail.ru

Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова» (г. Саратов, Россия). E-mail: arun-rani@yandex.ru.

Кирпичников Максим Сергеевич, студент 5-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт

культуры», преподаватель по классу фортепиано МБУДО «Детская школа искусств п. Дубинино» (г. Шарыпово, гп. Дубинино, Красноярский край, Россия). E-mail: takskirclaw@gmail.com

Кирпичникова Анна Александровна, студент 5-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», преподаватель по классу скрипки МБУДО «Детская школа искусств г. Шарыпово», (г. Шарыпово, Красноярский край, Россия). E-mail: alimpiiana@mail.ru

Князева Надежда Андреевна, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: knygin@list.ru

Костич Сузана (Suzana Kostić), доктор педагогических наук, профессор, декан факультета искусств Университета в Нише (г. Ниш, Сербия). E-mail: suzanak@artf.ni.ac.rs

Котляров Максим Григорьевич, доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент (г. Кемерово, Россия). E-mail: Maksonfolk@yandex.ru

Котлярова Татьяна Анатольевна, кандидат культурологии, профессор кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@yandex.ru

Кочетов Сергей Владимирович, преподаватель кафедры сольного пения ФГБОУ ВО «Академия хорового искусства В. С. Попова» (г. Москва, Россия). E-mail: Kochetov560@mail.ru

Лескова Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры», доцент (г. Хабаровск, Россия). E-mail: leskova-1961@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 исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemgiki.nht@mail.ru

Мороз Татьяна Ивановна, кандидат философских наук, доцент кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент (г. Кемерово, Россия). E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru

Московченко Жанна Викторовна, старший преподаватель кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: moskva42rus@bk.ru

Небольсина Дарья Алексеевна, магистрант 2-го курса кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: daryanebolsina@yandex.ru

Нойкина Неонила Владимировна, преподаватель по классу гитары МБУДО «Барнаульская детская музыкальная школа № 2», магистрант 2-го курса кафедры дошкольного и дополнительного образования ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет» (г. Барнаул, Алтайский край, Россия). E-mail: neonoi@mail.ru

Окнер Ирина Леонидовна (Okner Irene), магистр искусств в музыке, директор культурного центра «Бульвар» (г. Нью-Йорк, Соединенные Штаты Америки). E-mail: irene.okner@gmail.com

Поморцева Нина Владимировна, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент (г. Кемерово, Россия). E-mail: musiclogist@mail.ru

Потешкина Оксана Ивановна, старший преподаватель кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: o.konfetka@mail.ru

Сафронов Константин Владимирович, старший преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: konstantinsafronov@rambler.ru

Сафронова Валентина Николаевна, преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: konstantinsafronov@rambler.ru

Се Сяоцао, аспирант 1-го курса кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» (г. Санкт-Петербург, Россия). E-mail: 812670559@qq.com

Соловьев Александр Владимирович, профессор кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор, руководитель профиля «Национальные инструменты народов России», художественный руководитель ансамбля народной музыки «Скоморохи» (г. Кемерово, Россия). E-mail: Solovyev60@list.ru

Соловьева Ирина Витальевна, доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: solovyev60@list.ru

Старикова Алина Вячеславовна, доцент кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: 214145alina@mail.ru

Стенюшкина Татьяна Николаевна, кандидат культурологии, доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент (г. Кемерово, Россия). E-mail: tatianasten@yandex.ru

Тяюкин Алексей Михайлович, профессор кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор (г. Кемерово, Россия). E-mail: zharonkina@mail.ru

Топорова Евгения Анатольевна, магистрант 3-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», артист оркестра ГАУК «Музыкальный театр Кузбасса им. А. К. Боброва» (г. Кемерово, Россия). E-mail: eval3top@ya.ru.

Третенков Виктор Михайлович, доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент (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, член Союза композиторов РФ, член-корреспондент РАЕ (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.kafedramimpi@yandex.ru

Усольцев Роман Витальевич, магистрант 2-го курса кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: Maksonfolk@yandex.ru

Харсенюк Олег Никитович, доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент (г. Кемерово, Россия). E-mail: harsenyuk@mail.ru

Хачян Жора Артурович, студент 2-го курса кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: purinapirina@mail.ru

Цуканова Ксения Александровна, заместитель директора по методической работе МАОУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ksu1983.83@mail.ru

Чебурашкин Александр Николаевич, преподаватель кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: cascad3@mail.ru

Черкасова Виктория Алексеевна, студент 1-го курса кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@narod.ru

Шабает Эльбрус Рамильевич, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: olgabogush@bk.ru

Шалкевич Анастасия Павловна, преподаватель кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: baflr@mail.ru

Шешуков Алексей Александрович, старший преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ya.sheshukov2014@yandex.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА	
<i>Добжанская О. Э.</i> Музыкальный фольклор долган в свете исторической типологии Ю. И. Шейкина.....	6
<i>Антипова В. Ю., Карташова Т. В.</i> О концептуальном сходстве систем музыкального искусства Южной и Юго-Восточной Азии.....	13
<i>Стенюшкина Т. С., Елецкая М. Ю.</i> Сибирская певческая традиция: особенности формирования и характерные признаки.....	19
<i>Котлярова Т. А., Черкасова В. А.</i> Формирование старожильской песенной традиции в Западной Сибири.....	23
<i>Хачян Ж. А., Вингертер Н. Н.</i> Древнейшая музыка дудука в современном инструментальном исполнении.....	28
<i>Соловьев А. В., Соловьева И. В.</i> Эволюция глиняных музыкальных инструментов: от детской свистульки – к окарине.....	33
<i>Котляров М. Г., Усольцев Р. В.</i> Сохранение и распространение народно-певческих традиций в Красноярском крае.....	38
<i>Гулая А. С., Василенко А. В.</i> Особенности бытования и исполнения песенной традиции сибирских казаков.....	42
<i>Бородина Е. М.</i> Исполнительские традиции в творчестве фольклорного ансамбля «Реченька».....	46
<i>Ивачева Д. А.</i> Национальные традиции в фортепианной музыке китайских композиторов как проявление театральности.....	52
<i>Кочетов С. В.</i> Художественные интерпретации оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» в Большом театре (1948–1949).....	57
<i>Горбунов А. И.</i> «Бразильская Бахиана № 3» Эйтора Вилла-Лобоса как пример синтеза баховской эстетики и бразильской музыкальной культуры.....	67
<i>Бормышев Т. В., Князева Н. А.</i> Проявление полистилистики в органных сочинениях Макса Регера.....	76
<i>Кирпичников М. С.</i> «В подражание Альбенису» и «Озорные частушки» Родиона Щедрина как образцы полистилистики в отечественной музыке второй половины XX века.....	80
<i>Умнова И. Г.</i> Песни для детей в творчестве композиторов Кузбасса.....	89
<i>Харсенюк О. Н., Боян В. В.</i> Продолжение традиций европеизации джаза в стиле кул... ..	96
<i>Окнер И. Л.</i> Джони Митчелл, песни 1970-х годов: музыкальные и духовные странствия молодой американки.....	100
<i>Поморцева Н. В., Горбунова В. И.</i> Уличное музицирование в зарубежных странах: история развития и современное состояние.....	119

Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

<i>Лескова Т. В.</i> Материалы исследования композиторского фольклоризма в авторском курсе «Музыкальная культура Дальнего Востока».....	126
<i>Мороз Т. И.</i> Пластическая выразительность как важная составляющая профессиональной культуры преподавателя музыкально-теоретических дисциплин.....	133
<i>Захарченко В. С.</i> Инновационные процессы в музыкальном образовании в высших учебных заведениях.....	140
<i>Гольская А. О.</i> Сетевое взаимодействие в процессе профессиональной подготовки специалиста сферы культуры и искусства: опыт факультета музыкального искусства КемГИК.....	145
<i>Бояринцева А. А.</i> Об актуальности развивающих, воспитательных и коррекционных ресурсов начального музыкального образования.....	150
<i>Кирпичникова А. А.</i> Ансамбль скрипачей на этапе становления (особенности репетиционной работы).....	155
<i>Иванова О. И.</i> Влияние музыкального образования на формирование личности ребенка.....	163
<i>Азьмукова И. В., Цуканова К. А.</i> Алгоритмы обучения в классе эстрадного пения как процесс формирования готовности обучающихся к саморазвитию.....	166
<i>Казак Н. А.</i> Развитие методической базы для освоения исполнительских навыков в области эстрадно-джазового пения.....	170
<i>Третенков В. М., Лыченков П. В.</i> Исполнительский репертуар и работа с ним.....	174
<i>Шешуков А. А.</i> Современные технологии в исполнительстве на духовых музыкальных инструментах семейства саксофонов.....	181
<i>Чебурашкин А. Н.</i> Репертуар оркестрового класса и его роль в формировании музыканта-исполнителя.....	188
<i>Костич С., Шабает Э. Р.</i> Предрепетиционная работа дирижеров в хоровых и инструментальных коллективах как важный этап психофизиологической подготовки музыкантов к успешной деятельности.....	191
<i>Афанасьева А. А.</i> Наглядность и ассоциативный метод как составляющие процесса обучения дирижированию.....	194
<i>Се Сяоцао.</i> Мимика как компонент дирижерского аппарата и хоровой коммуникации.....	199
<i>Демина Т. З.</i> Практическая значимость учебной дисциплины «Дирижирование» в музыкальном воспитании хормейстера по направлению «Искусство народного пения».....	204
<i>Стенюшкина Т. С.</i> Особенности работы хормейстера в решении задач певческого воспитания в народно-хоровом коллективе.....	209
<i>Котлярова Т. А., Амбражевич К. В.</i> Задачи и принципы формирования репертуара народно-певческого коллектива.....	215

<i>Стенюшкина Т. С., Небольсина Д. А.</i> Воспитательный потенциал традиционного музыкального фольклора в современных условиях.....	219
<i>Потешкина О. И.</i> Стилиевые особенности уральской традиции в репертуаре учебного хора.....	224
<i>Шалкевич А. П.</i> Хоровое пение как средство развития музыкальной одаренности учащегося в детской музыкальной школе.....	227
<i>Барабаш Т. В.</i> Актуализация вокально-исполнительских навыков студентов-хормейстеров на начальном этапе обучения в высшем учебном заведении.....	233
<i>Гончарова Е. А., Московченко Ж. В.</i> Исполнительский анализ как форма самостоятельной работы над музыкальным произведением в классе фортепиано.....	238
<i>Старикова А. В.</i> Романтическая сонатная форма Ф. Шуберта: особенности интерпретации.....	245
<i>Сафронов К. В., Сафронова В. Н.</i> Музыкально-просветительская деятельность фортепианного дуэта посредством социальных сетей.....	249
<i>Топорова Е. А.</i> Особенности интерпретации концерта для скрипки с оркестром си минор Эдварда Элгара.....	254
<i>Мицкевич Н. А., Доронина В. О.</i> Исполнительский анализ как основа создания интерпретации музыкального произведения.....	259
<i>Нойкина Н. В.</i> История возникновения и развития высшей школы классической гитары в Алтайском крае.....	265
<i>Таякин А. М.</i> Некоторые особенности исполнения на баяне музыкальной орнаментики музыки барокко.....	268
<i>Карелина А. В.</i> Популяризация народных инструментов как основа исполнительства в современных условиях.....	273
<i>Безменникова С. Н.</i> Проблема реализации образовательных программ в области музыкального исполнительства на аккордеоне и баяне в условиях дистанционного обучения.....	277
<i>Зарецкая Н. Н.</i> Вопросы работы с учащимися с задержкой речевого и психоэмоционального развития в формате дистанционного обучения.....	282
Сведения об авторах	286

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Сборник научных статей

Выпуск 8

Редакторы: *В. А. Шамарданов, О. В. Шомшина*
Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*
Дизайн обложки *С. В. Половникова*
Компьютерная верстка *Я. А. Кондрашовой*

Подписано в печать 26.03.2021. Формат 60х84¹/₈. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 23,9. Усл. печ. л. 34,2.
Тираж 500 экз. Заказ 28.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki