

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 10

Кемерово 2023

УДК 78
ББК 85.31
М89

Редакционная коллегия:

А. В. Шунков, доктор филологических наук, доцент,
ректор Кемеровского государственного института культуры (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, профессор кафедры
педагогики, психологии и физической культуры,
проректор по научной и инновационной деятельности
Кемеровского государственного института культуры;

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, доцент,
профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства
Кемеровского государственного института культуры, член-корреспондент РАЕ,
член Союза композиторов России;

Н. В. Поморцева, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой
музыкознания и музыкально-прикладного искусства
Кемеровского государственного института культуры

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, 2023. –
Вып. 10. – 321 с. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8154-0277-5

ISBN 978-5-8154-0664-3

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 978-5-8154-0664-3

© Авторы статей, 2023

© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный
институт культуры», 2023

ПРЕДИСЛОВИЕ

Десятый выпуск сборника научных статей «Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении» объединил материалы, отражающие научные, творческие и методические интересы учёных-музыковедов, педагогов-практиков, аспирантов, магистрантов и студентов из регионов России, дальнего и ближнего зарубежья. Впервые в отдельный раздел «Опыты начинающих исследователей» включены подготовленные совместно с научными руководителями работы учащихся школ Кемеровской области. Широкий круг вопросов по проблемам музыкознания и эстетики, музыкальной педагогики и профессиональной истории и теории исполнительского искусства традиционно рассматривается в разделах «Историко-культурные традиции и современные тенденции развития музыкального искусства» и «Актуальные проблемы музыкального образования и исполнительства». Авторами научных публикаций первого раздела являются не только занимающиеся многолетними изысканиями опытные ученые из Минска (Беларусь) и Дубаи (ОАЭ), Якутска и Саратова, Хабаровска и Казани, но и молодые исследователи из Санкт-Петербурга и Челябинска, Томска и Новокузнецка.

Объявленный Годом народного искусства и нематериального культурного наследия народов России 2022 год сфокусировал внимание ряда музыковедов на различных аспектах традиционных культур. Песенное творчество долган и исполнительская практика музыкальных коллективов Таймыра анализируются в статье О. Э. Добжанской. Индивидуальный творческий подход к фольклорному материалу В. П. Веккера на примере сочинений для баяна выявлен А. С. Едакиной. Особенности формирования и бытования жанра жесточкого романса определены А. С. Гулая. Преломление древнеиндийской поэмы мудреца Вальмики «Рамаяна» в многочисленных образцах музыкально-театральных представлений в различных частях Азии рассматриваются Т. В. Карташовой и В. Ю. Антиповой. Разные научно-исследовательские ракурсы изучения диалога «Восток – Запад» фиксируются в публикации Сюзю Юйбо.

Музыкальные формы, представленные в репертуаре монотембрового виолончельного ансамбля в эпоху барокко, анализируются М. С. Каменских. Проблеме обнаружения художественного смысла сонаты В. А. Моцарта через исполнительскую интерпретацию произведения Э. Гилельсом и Д. Баренбоймом посвящена статья Е. А. Городиловой. Об особенностях трактовки жанра струнного квартета в творчестве Эдварда Грига на примере Квартета g-moll размышляют А. А. Картавая и О. В. Синельникова. На различных гранях творчества австрийского композитора и исполнителя Фридриха Гульды акцентирует внимание О. А. Глушкова. В центре общего интереса Л. А. Михайловой и О. В. Синельниковой оказывается редакторская составляющая творчества К. Черни, выдающегося исполнителя, композитора и педагога. Изучению макротематизма в современной музыкальной композиции как понятия и как явления посвящена статья А. А. Тихомировой.

О процессе формирования искусства игры на профессиональных духовых инструментах в начальный период становления отечественной духовой школы говорится в работе А. А. Шешукова. Новаторские черты гармонического языка М. П. Мусоргского в вокальном цикле «Без солнца» указаны в совместной работе А. Д. Слободчиковой и О. В. Синельниковой. Л. Г. Запевалова убедительно обосновывает стилистическое и композиционное своеобразие фрагмента как жанра в инструментальной музыке Н. К. Метнера. Об особенностях отражения трагической темы в творчестве Дм. Шостаковича размышляет Дай Тяньи. Интерес к формам проявления театрального мышления Родиона Щедрина в фортепианной музыке демонстрирует Д. А. Ивачева. Внимание К. В. Сафронова и В. Н. Сафроновой привлечено к рассмотрению в творчестве отечественных композиторов жанров детской фортепианной музыки.

Вопросы проведения таких популярных форм творчества музыкантов, как конкурсы и фестивали исполнителей, отражены в работе С. Г. Додоновой. Информацию к размышлению предлагает Г. В. Резванова, анализируя музыкально-просветительскую деятельность краевой и студенческой филармоний в Хабаровске.

Второй раздел «Актуальные проблемы музыкального образования и исполнительства» традиционно посвящен вопросам исполнительской, педагогической практики и управленческо-организационной деятельности в сфере культуры и образования.

Многие авторы рассматривают актуальные вопросы современной музыкальной педагогики. Е. А. Гончарова и Ж. В. Московченко, И. А. Жигульский и В. С. Захарченко, Ю. О. Долгова подчеркивают значимость музыкального обучения и творческой деятельности детей в духовно-нравственном воспитании личности ребенка. В этом контексте Е. О. Пригодич подробно освещает возможности сохранения и укрепления духовно-нравственных ценностей среди подрастающего поколения в рамках культурно-просветительской деятельности педагогов-наставников. В подобном ключе Е. Р. Дуда и О. Э. Добжанская рассматривают положительное влияние на гармоничное развитие детей в процессе их активного включения в творческую жизнь музыкального театра, действующего при образовательном учреждении.

Среди представленных исследований большое внимание отводится вопросам удержания заинтересованности детской аудитории в своем музыкальном воспитании. В статье Н. Н. Зарецкой поднимается актуальная проблема поступления обучающихся в детские школы искусств, особенно в классы на малоизвестные широкому кругу населения музыкальные инструменты, также приводятся пути ее разрешения. Э. Р. Шабаетов и К. В. Автайкина, ссылаясь на данную причину, тоже обращают внимание на снизившийся возрастной порог начинающих музыкантов, приходящих в класс аккордеона и баяна. Авторы подчеркивают значимость формирования исполнительских навыков на начальном этапе обучения, учитывая возрастные особенности ребенка, который только начинает делать первые шаги своей творческой практики. Подобную проблему в классе обучения игре на балалайке поднимают Н. А. Мицкевич и Т. В. Седова, акцентируя внимание на приобретении важного для любого музыканта навыка чтения с листа. М. Г. и В. М. Котляровы, А. В. и И. В. Соловьевы в этом контексте рассматривают важные составляющие приобретения исполнительских навыков юными музыкантами, необходимых для их будущей творческой деятельности, с опорой на существующие традиции отечественной музыкальной культуры. О. И. Потешкина в своем исследовании доказывает эффективность игрового начала в развитии творческих способностей детей младшего школьного возраста, а А. Ю. Константинова подчеркивает тенденцию преобразования сознания современных юных музыкантов в сторону клипового мышления. Исследователь, учитывая выявленные особенности, предлагает новые варианты освоения знаний в процессе обучения на уроках слушания музыки и музыкальной литературы.

В представленном разделе отводится большое внимание и профессиональному образованию музыкантов. Вопросам становления профессионального исполнительского мастерства посвящены статьи А. М. Таюкина, О. Н. Харсенюка, Т. В. Барабаш и А. С. Лисименко. О. С. Кокиной рассматриваются способы оценки качественного уровня профессиональной подготовки хормейстера с опорой на современные технологии конкурсного отбора начинающих профессиональных кадров. В исследовании группы авторов: И. В. Шороховой, А. О. Гольской и И. А. Крылова – объясняется специфика подготовки творческого коллектива к исполнительской деятельности в условиях учебного процесса дисциплины «Хоровой театр».

Особое место в разделе занимает проблематика исполнительской деятельности. А. В. Луневой объясняется значение и развитие педагогического мастерства в деятельнос-

ти руководителя хорового коллектива. В подобном ключе Се Сяоцао освещает вопросы специфики невербального общения дирижера с хоровым коллективом в условиях репетиционного процесса. В этом контексте особый взгляд на творческую коллективную деятельность представляют А. А. Афанасьева и А. В. Смирнов, доказывая, что оркестр народных инструментов способствует развитию межэтнического взаимодействия.

Проблемное поле сохранения исполнительских особенностей традиционной музыкальной культуры освещено в статьях Т. А. Котляровой и А. В. Василенко, Е. М. Бородиной и Г. В. Пронкевич, О. С. Мороз и Т. А. Котляровой. Исследователи рассматривают современные способы формирования репертуара народно-певческого коллектива, определяют стилистические особенности западнорусской женской исполнительской традиции, которые можно использовать в концертной практике ансамбля народной музыки «Любава», на примере молодежного фольклорного ансамбля «Сладка ягода» освещают опыт работы по сохранению и развитию народно-певческой традиции в любительском творчестве.

Вопросы инструментального исполнительства рассматриваются в исследованиях А. В. Смирнова, В. В. Камыниной, П. Л. Солнышкиной, Е. В. Табагриной и Н. Г. Протасовой. В данных статьях описываются современные тенденции в формировании репертуара для баяна и аккордеона; объясняется специфика обработки народных песен для домры; приводится анализ существующих интерпретаций малоизвестного фортепианного сочинения Ф. Шопена.

Среди представленных работ отдельное место занимают исследования, связанные с проблематикой организации образовательной и культурно-просветительской деятельности. Менеджерский подход в продвижении деятельности учреждения культуры представлен в статье В. И. Горбуновой и Н. В. Поморцевой. С. Н. Безменникова рассказывает об актуальных вопросах проектной деятельности, реализуемой в муниципальных учреждениях культуры г. Кемерово. Ю. О. Бостаноговой рассматриваются современные условия организации повышения квалификации педагогических кадров, способствующие улучшению качества профессиональной деятельности музыкантов. А. А. Емельяновой и Т. И. Мороз объясняется специфика организации музыкального обучения детей с ОВЗ в условиях деятельности детской школы искусств.

В разделе «Опыты начинающих исследователей» преобладают работы краеведческого характера. Документальные истории из жизни музыкантов Кузбасса, прошедших Великую Отечественную войну, получают осмысление в работе А. П. Постниковой и В. А. Заиграевой. На примере творчества ансамбля ветеранов «Бабье лето» А. Н. Кротовской и В. А. Заиграевой характеризуется деятельность артистов, которые исполняют музыку кузбасских композиторов. Деятельность вокально-хорового коллектива «Родничок» С. С. Слепцовой и В. А. Заиграевой рассматривается в контексте культурной жизни Рудничного района города Кемерово. Своеобразный ракурс – анализ особенностей мультипликационной интерпретации басни И. А. Крылова «Квартет» на основе использования образцов джазовой музыки – избран в коллективной статье Д. А. Азизова, А. В. Шалиной, Ю. Г. Кравченко и М. В. Шишкиной.

Актуальную проблему боязни учащимися музыкального диктанта в условиях образовательного процесса на уроках сольфеджио рассматривают П. Д. Шишкова и К. А. Цуканова. Исследователями предлагаются эффективные способы разрешения возникающей проблемы, в том числе с приобщением к ежегодной Всероссийской акции «Всеобщий музыкальный диктант», проводимой и в городах Кузбасса.

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

ТВОРЧЕСТВО САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ПОЭТА-ПЕСЕННИКА МАТВЕЯ ЧАРДУ: К ВОПРОСУ ОБ ИННОВАЦИОННЫХ ПРОЦЕССАХ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ДОЛГАН

О. Э. Добжанская

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

В статье впервые описывается творчество самодеятельного долганского автора М. В. Чарду. Приводятся биографические сведения, имеющиеся публикации авторских текстов, дается общая характеристика песенного творчества, описывается практика исполнения его произведений музыкальными коллективами Таймыра.

Ключевые слова: долганы, коренные малочисленные народы Севера, народное творчество, песня, самодеятельный композитор.

CREATIVITY OF MATVEY CHARDU, AMATEUR SONGWRITERS: INNOVATIVE PROCESSES OF DOLGANS' MUSICAL CULTURE

O. E. Dobzhanskaya

Arctic State Institute of Culture and Arts, Yakutsk

The author describes creativity of Dolgans amateur musicians such as M. V. Chardu for the first time. The paper presents biographical information and available publications of the authors' texts; moreover, the author gives general characteristic of song creativity, describes the performing practice of his works by musical groups of Taimyr.

Keywords: Dolgans, indigenous people of the North, folklore, song, amateur author.

Изучение современного музыкального творчества народов Таймыра как инновационного фольклора является важной перспективой для исследования. Определение инновационного фольклора как народной музыки, «которая акустически и жанрово ориентирована на интонационное наследие композиторской культуры» [13, с. 11–12], позволяет включить в орбиту рассмотрения творчество самодеятельных композиторов-мелодистов. Песенное творчество Матвея Чарду является неотъемлемой частью современной культурной жизни Таймыра: его песни входят в репертуар коллективов самодеятельного художественного творчества, артистов, звучат в народной среде. Между тем они пока не изучались как самостоятельное явление музыкального искусства, данному феномену не была дана искусствоведческая оценка. Этим обусловлена актуальность данной статьи.

Биографические данные о Матвее Васильевиче Чарду немногочисленны, специальное исследование биографии поэта-мелодиста пока не было предпринято. В данной статье сведения представлены по имеющимся публикациям и воспоминаниям людей, знавших

композитора лично. Одним из источников является аудиозапись вечера памяти, посвященного 70-летию долганского поэта и композитора Матвея Чарду «Мин дойдум» (Моя родина), на котором с воспоминаниями выступили представители национальной интеллигенции [1]. Полная библиография произведений поэта и литературы о нем приведена в справочнике «Литераторы Таймыра» [12].

Матвей Чарду родился 16 января 1953 года в поселке Новая Хатангского района. Его отец Василий Егорович работал бухгалтером совхоза, мать Марина Тихоновна была домохозяйкой. Обладая творческими способностями, юноша избрал своей будущей специальностью музыку. В 1974 году он закончил Норильское музыкальное училище по классу баяна и поехал работать по специальности в Хатангский район. Работал в музыкальной школе в поселке Сындасско, потом в поселке Новорыбное.

Жизнь Матвея Чарду в поселке Новорыбное можно себе представить, исходя из рассказа корреспондента ВГТРК «Таймыр» Евгении Иннокентьевны Роганиной: «Он работал художественным руководителем в сельском Доме культуры п. Новорыбная. Первая его жена Прасковья Ивановна была библиотекарем. <...> Когда он работал в Новорыбном, там открылись его композиторские способности. Он те слова, которые написала Огдо Аксенова, он ее стихи переложил на музыку. Они даже ездили на окружной смотр художественной самодеятельности с этими песнями. В частности, я помню песню “Голубое пламя”» [1].

Следующий период жизни М. В. Чарду связан с его возвращением в родной поселок Новая Хатангского района, где он проработал двадцать лет в сельском Доме культуры. Виктория Сайбовна Момде, уроженка поселка Новая, рассказала об этом периоде жизни композитора: «Я с самого рождения знала Матвея Чарду... Мать – Бархатова Марина Тихоновна, уроженка поселка Волочанка. А отец Чарду Василий Егорович, уроженец поселка Кресты. Они стали жить в поселке Новая, у них родилось два сына – Матвей и Геннадий. Геннадий сейчас находится в Минусинске, в интернате для престарелых. Матвей Чарду работал художественным руководителем в сельском клубе. Клуб был очень старенький. Однажды, когда мы на День оленевода выступали на крыльце клуба, оно рухнуло, и Матвей Чарду тоже был с нами. Он был хорошим оформителем, в старой конторе он всегда оформлял... Он был очень уважаемым человеком в нашем поселке. После того как случилось несчастье (он ослеп), – его каждый день сопровождал на работу Купчик Арба (в 9 утра каждый день водил на работу, а потом с работы домой забирал). Матвей очень профессионально играл на баяне, сочинял песни о родине, о жителях своего поселка. Как-то он сочинил веселое стихотворение “Калмычок” о жителе нашего поселка... Уже будучи незрячим, он ездил с нами (с агитбригадой) по рыболовецким точкам» [1].

Полностью лишившись зрения, Матвей Чарду продолжал работать творчески, играл на баяне, сочинял стихи и песни. Об этом сообщает односельчанин поэта Михаил Спиридонович Михайлов, который вспоминает о жизни в пос. Новая: «Когда я был пацаном, я заходил к нему домой, и мы всегда играли – я на гитаре, он на баяне... Матвей для меня – самый хороший человек. Вместе мы ходили на рыбалочку. А потом, когда у него глаз не стало, он тоже не сидел на одном месте. Смотрим – вот он пошел вместе с Мойбо Александром петли ставить. Постоянно у него ноги работали. И с Владимиром Чарду когда они вместе играли, вдвоем аккомпанировали – это был класс! Я его очень любил и уважал» [1].

В 1990-е годы Матвей Чарду переехал в Дудинку. Кандидат педагогических наук А. А. Барболина рассказывает, что в этот период жизни многие люди помогали ему как в обычной бытовой, так и в творческой жизни. В частности, члены Ассоциации коренных малочисленных народов Таймыра приводили незрячего композитора на мероприятия, бла-

годаря участию начальника отдела культуры В. М. Слабкова был издан небольшой сборник песен «Я спешу к любимой» [1]. Чтобы память о композиторе жила, информация о нем включена в новые издания по национальной литературе для школьников, в книгу «История создания долганской письменности» [3].

Творческая работа Матвея Васильевича Чарду началась в 1970-е годы с сочинения стихов. Первая поэтическая публикация состоялась в 1972 году: в газете «Советский Таймыр» появилось стихотворение «Родной мой край» в русском переводе М. Вишнякова. В период жизни в поселке Новорыбная Матвей Чарду сочинял лирические стихи о родине и о любви, о земляках – оленеводах и рыбаках. Песни М. Чарду начал писать в 1976 году. Первым произведением стала песня на стихи долганской поэтессы Огдо Аксеновой «Родина», затем появилась «Долганская девушка» (также на стихи О. Аксеновой), принесшая композитору известность в Таймырском автономном округе благодаря удачному исполнению юного Володи Парфирьева. Стихи и песни Матвея Чарду стали известны в поселках Таймыра и на отдаленных тундровых точках благодаря концертам агитбригад, выступлениям в сельских домах культуры. Начиная с 1980-х годов его стихи печатались в газете «Таймыр» на русском и долганском языках, песни и стихи звучали в эфире таймырского радио [2].

В 1990-е годы началось планомерное издание музыкальных и поэтических произведений Матвея Чарду. В 1992 году был выпущен первый сборник стихов автора «Еду я по тундре» (в него вошли 40 стихотворений поэта на русском языке) [10]. В 1993 году в честь 325-летия Дудинки был издан юбилейный сборник песен «Песнь о Дудинке», в котором были опубликованы нотные тексты двух песен Матвея Чарду «Дудинский вальс» и «Над Дудинкой пурга» [8, с. 21–25]. В 1997 году появился авторский сборник песен «Я спешу к любимой» (в сборнике опубликованы 17 нотных текстов песен на долганском и русском языках) [11]. Несколько песен были включены в коллективные нотные сборники таймырских авторов: 5 песен в сборнике «С песней по тундре» [9, с. 17–33], 2 песни в сборнике «Мелодии Таймыра» [7, с. 5–8].

Творчество Матвея Чарду постепенно завоевывало новых поклонников. Так, в 1998 году в Окружной библиотеке для членов клуба «Общение» состоялась творческая встреча с долганским самодеятельным поэтом и композитором Матвеем Чарду. Об этом вечере сохранилась заметка А. Лихова в газете «Таймыр» [6]. Большая статья В. Лизунова «Один на всю округу» посвящена событиям жизни и творчества самодеятельного поэта и композитора, содержит интересные высказывания композитора о творческом процессе. Процитируем одно из них: «Вдохновение – та же Жар-птица. Не ухватить за хвост, не заманить в сети. Оно приходит и уходит без стука и не прощаясь, по-английски. Вот оно, рядом с тобой, а повернулся неловко – ищи ветра в тундре» [5].

В статье «Памяти Матвея Чарду» Н. Кудрякова пишет о значении песенного творчества М. Чарду: «Многие его песни стали любимыми для сотен его земляков. В год 325-летия Дудинки М. Чарду участвовал в конкурсе самодеятельных авторов. Тогда две его песни вошли в юбилейный сборник “Песнь о Дудинке”» [4]. Руководитель долганского хора «Арадуой» Марина Геннадьевна Жаркова вспоминает, что Матвей Чарду принимал живое участие в становлении коллектива в 1998–1999 годах. Приходил на репетиции, помогал разучивать песни, наигрывал мелодии на баяне. Сейчас песни Матвея Чарду на долганском языке «Дудинский вальс», «Рыбаки», «Осень», «Мудрость», «Мастерица», «Ненаглядный» прочно вошли в репертуар хора и исполняются на всех концертных площадках Таймыра [1].

Последние годы Матвей Чарду провел на родине в Хатангском районе. Умер поэт в 2002 году.

Песни Матвея Чарду исполняют самодеятельные коллективы народного творчества «Хендир» (поселок Волочанка), «Чокуркан» (поселок Хатанга), долганский хор «Арадуой», трио «Сулускан», ансамбль песни и танца народов Севера «Хэйро» (г. Дудинка), солисты Виталий Поротов, Олег Уксусников, Марина Жаркова. Но еще более важно то, что яркие, мелодичные песни М. Чарду на досуге поют обычные люди, жители Таймыра.

Проанализируем поэтическое и песенное творчество Матвея Чарду с точки зрения музыкального искусства. Взяв за основу сборник стихов «Еду я по тундре», выявим в авторских строках существенные черты музыкального фольклора долган – малочисленного народа Таймыра. Обращает на себя внимание особое акустическое восприятие поэтом окружающей природы. Поэт по-своему «слышит» сезоны года, состояния погоды, голоса животных и птиц, оригинально воплощает в стихотворных строках звучащий ландшафт таймырской тундры. Буря и непогода связаны с громкими угрожающими звуками. Так, пурга имеет свой особый голос в стихотворении «Долганский охотник»: «...пурга в унисон свое соло ведет» [10, с. 18]. В «Белом олене» описывается, как «громко пурга зарыдала, завывала. Плачет навзрыд, словно сам домовый» [10, с. 17]. Сильный ветер «шумит, как злой дух в очаге» [10, с. 53]. Волки, угрожающие оленьему стаду, воплощены устрашающими звуками: «Вдруг пронзительный вой разорвал тишину, всполошилось рогатое стадо» [10, с. 20].

С другой стороны, состояние покоя коррелирует с кодом тишины, что описано в стихах «Первая пурга» и «Предрассветный час»: «Тишина, как птица, тихо опустилась» [10, с. 47], «Свет алмазный льется с неба, голубая тишина» [10, с. 46]. В этой тишине особенно хорошо слышны звуки, которые издают олени: «Хоркают олени, чутко засыпая» [10, с. 13], «Над вечернею тундрой стоит тишина, только звон колокольчика слышится» [10, с. 20]. Предрассветный покой внутри жилища и снаружи предстает в звуковом пейзаже стихотворения «Женщина тундры»: «Олени шумно завозились за окном, на них собака сонно заворчала. Заговорил на печке чайник, исходя парком, кастрюля ароматно засвистала» [10, с. 19].

Противоположные настроения сезонов года – осени и весны – также передаются через звуковые картины. В стихотворениях «Пора осенняя» и «Осенняя песня» состояние печали связано с прощальными криками перелетных птиц: «У горизонта вижу я гусиный клин, чуть слышится угасший крик печальный» [10, с. 9], «На юг собрались птичьи стаи, большими клиньями летят. На хмуром небе вечерами печально голоса» [10, с. 33]. Свойственное весне радостное настроение в стихотворении «Весна» передается через звуковые образы шумящей воды, ломающегося льда: «Ручьи зажурчали, снега, унося их воды, в реке собираются. Белые льдины, треща, грохоча, на север, гневясь, устремляются» [10, с. 7]. В стихотворении «Рыбачьи будни» деловитый настрой летней рыбалки передается через гудение моторов и крики чаек: «Загудят моторы над рекой Хетой», «Заголосят чайки, невод теребя» [10, с. 44].

Столь заостренное акустическое восприятие окружающего мира, безусловно, связано со слепотой поэта. Матвей Чарду лишился одного глаза из-за детской шалости в возрасте 6 лет и полностью потерял зрение уже в зрелом возрасте. Отсутствие зрения и недостаток визуальных образов поэт компенсировал пристальным вниманием к звучащим проявлениям природы, которые в его творчестве предстают как звуковые картины. Поразительно, насколько поэтическое творчество Матвея Чарду согласуется с концепцией звучащего ландшафта Арктики: «Арктика – один из самых тихих уголков на земле, который настроен на интонационное понимание природы» [14, с. 31]. Публикации и рукописи поэта,

безусловно, могут быть изучены с точки зрения звучащего ландшафта как «пространственно-временного комплекса природных и антропогенных звуков, являющихся материально-духовными знаками определенной территории, имеющими этнокультурный смысл и создающими звуковой образ территории» [14, с. 31].

Не менее важное место в стихотворениях М. Чарду занимают темы и образы музыкального фольклора. Барган – долганский металлический самозвучающий музыкальный инструмент – является героем стихотворений «Заиграй, мой барган», «Тундровичка», «Осенняя песня». На баргане играет девушка-долганка, делясь с музыкальным инструментом своими сокровенными мыслями: «То в руки вдруг барган возьмет и запоет» [10, с. 21], «Заиграй, мой барган, громко ветру вторя» [10, с. 49]. Бубен шамана звучит в воспоминаниях мальчика о детстве: «У большого костра черный бубен гремит. Духов звоном маня, шаман страшно кричит» [10, с. 53]. В стихотворении «Бабушка» поэт рассказывает о бытовавших в семье традициях рассказывать детям сказки и петь песни: «Для детей она, любя, были-песни бает, вечерами для меня сказку начинает» [10, с. 59].

Лирический герой стихотворений Матвея Чарду часто поет. При езде на упряжке в хорошую погоду «тихую песню каюр напевает» [10, с. 57]. Удачливый охотник-добытчик испытывает желание громко и весело запеть: «Оставив ружье, громко вдруг запоешь, и песня на крыльях утиных завьется» [10, с. 7], «Песню весело мурлыча, я несу рюкзак с песком» [10, с. 43]. Состояние любви в стихотворении «Моя родина» также выражается в звуке: «Эх, из стойбища песня слышится, о любви поет долган. Как легко ему, вольно дышится в том краю, что природой дан» [10, с. 27]. Можно заключить, что стихотворения М. Чарду отражают богатство жанрового состава и содержательного многообразия долганского фольклора.

Песенное творчество М. В. Чарду обладает своеобразием и оригинальностью. Он писал песни как на долганском, так и на русском языке, причем чаще всего писал музыку на собственные стихи. Поэтическая основа песен обусловила многие их стилистические черты. В имеющихся нотных изданиях опубликованы всего 17 песен М. Чарду, однако действительное количество его музыкальных произведений больше, и следует провести специальное исследование по розыску и учету его музыкально-поэтических произведений. С этой точки зрения необходимо изучить публикации в местных СМИ, дискографию, записи концертов, перевести в нотный текст незаписанные мелодии.

Мы остановимся на опубликованных образцах. Содержательное своеобразие песен описывает сферы жизни и деятельности долган: это песни о мастерицах («Наша мастерица», «Нганасаночка моя», «Ожидание»), песни оленеводов («Белая упряжка», «Еду я по тундре», «Веселый пастух», «Я спешу к любимой»), песни о рыбаках («Рыбачьи будни»), о животных («Олени», «Олененок»), лирические песни («Пришла весна», «Осень»), песни о городах и поселках Таймыра и др. Для передачи таймырского колорита композитор в припевах часто использует сигнальные возгласы оленеводов. Так, в припеве «Еду я по тундре родной» в высоком регистре звучит команда управления оленьей упряжкой «Хей-хей-хей-хей-хей!» [11, с. 8–9]; в песне «Я спешу к любимой» в начале припева также раздается возглас «Хэй» как самый высокий звук песни [11, с. 4–5]. Отметим, что высота интонирования оленеводческих команд влияет на расширение вокального диапазона песен, составляющего дуодециму.

Интонационной основой мелодических попевок являются трихорды, объединение которых в звукоряд образует ангемитонные (бесполутоновые) звукоряды. Мерцающие ладовые наклонения (параллельные мажор и натуральный минор) создают отвечающую этническому колориту окраску мелодий. В частности, припев песни «Тугут» («Олененок»)

составлен из трихордных мотивов в диапазоне терции и кварты [11, с. 6–7]. Ритмическая специфика песенной мелодики связана с синкопированными ритмами разных типов и неквадратностью структурных построений (в песне «Зима» структурные разделы группируются 4+4, 3+3) [11, с. 22–23]. В целом творчество М. Чарду отличает ритмическая изобретательность: смена метров проявляется не только в песнях, но и в стихах (повторяющаяся смена размера в рефрене «Белых оленят» наводит на мысль о музыкальности композиции данного стихотворения) [11, с. 42].

Лирические песни М. Чарду часто связаны с вальсовостью и характерным для нее образно-стилевым строем. «Дудинский вальс», «Над Дудинкой пурга» – типичные образцы лирически задушевных вальсов Чарду с волнообразными мелодиями широкого диапазона, полетной устремленностью ритмики (стиховой размер анапест), романтическими интонациями сексты [11, с. 38–43].

Подводя итоги краткого аналитического обзора, необходимо акцентировать, что мелодика Матвея Чарду сохраняет тесную связь с музыкальными традициями коренных народов Таймыра. Это проявляется в звукоярких особенностях песен, синкопированной ритмике, использовании тембровых приемов сигнального интонирования оленеводов. Близость к фольклору проявляется также в том факте, что некоторые песни композитора существуют в нескольких вариантах исполнения. В частности, песня «Наша мастерица» имеет два варианта – один из них зафиксирован в нотной публикации [11, с. 36–37], другой вариант вошел в репертуар хора «Арадуой» [1]. Наличие нескольких вариантов произведения является сущностным признаком устного народного творчества, поэтому песни Матвея Чарду необходимо рассматривать как часть современного фольклорного процесса (инновационного фольклора).

Список литературы

1. Вечер памяти, посвященный 70-летию со дня рождения долганского поэта и композитора Матвея Чарду «Мин дойдум» (Моя родина). 21 января 2023 г. Дудинка, Городской Центр народного творчества. – Аудиозапись. Личный архив автора статьи.
2. Добжанская О. Э. Заиграй, мой барган // Долганская литература: сборник: материалы и исследования / сост. В. В. Огрызко. – М.: Литературная Россия, 2009. – С. 231–233.
3. История создания долганской письменности: учебное пособие для общеобразовательных организаций / авт.-сост. А. А. Барболина; ред.: В. Г. Заварзина, С. Н. Жовницкая, Н. С. Кудрякова. – СПб.: Алмаз-Граф, 2017. – 272 с.
4. Кудрякова Н. Памяти Матвея Чарду: Дудинка прощалась с уникальным человеком // Таймыр. – 2002. – 21 июня. – С. 3.
5. Лизунов В. Один на всю округу: [О жизни и творчестве Матвея Чарду] // Таймыр. – 1999. – 21 янв. – С. 16–17.
6. Лихов А. Встреча с поэтом: [членов клуба «Общение» с самобытным долганским поэтом М. Чарду] // Таймыр. – 1999. – 14 янв. – С. 16.
7. Мелодии Таймыра: сборник песен / Окружной отдел культуры, Окружной центр народного творчества и культпросветработы; авт. предисл. В. М. Слабков. – Дудинка: [б. и.], 1991. – 30 с.
8. Песнь о Дудинке: песни / Отдел культуры администрации г. Дудинки; авт. предисл., сост. В. М. Слабков, худож. Д. Андрианов, отв. за вып. Н. Радчук. – Дудинка: Полиграфист, 1994. – 26 с.
9. С песней по тундре: сборник / Таймырский окружной центр народного творчества; комп.: В. И. Чарду, М. В. Чарду; сост. А. В. Корюков. – Дудинка: [б. и.], 1993. – 34 с.

10. Чарду Матвей. Еду я по тундре: стихи / ред. и лит. обработка В. М. Слабкова; авт. рис. Д. Ф. Андрианов; Дудин. гор. отдел культуры. – Дудинка: [б. и.], 1992. – 59 с.
11. Чарду Матвей. Я спешу к любимой: песни / сост. В. М. Слабков; авт. предисл. А. В. Корюков; худож. Д. Ф. Андрианов; Отдел культуры Администрации г. Дудинки. – Дудинка: [б. и.], 1997. – 48 с.
12. Чарду Матвей Васильевич // Литераторы Таймыра: [биобиблиогр. справ.] / сост. А. А. Сакиева [и др.]; худож. А. В. Сигуней; компьютер. верстка В. С. Заремба; отв. за выпуск Т. Б. Кубаевская. – Дудинка: Красноярский писатель, 2006. – С. 167–170.
13. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно-историческое исследование. – М.: Вост. лит., 2002. – 718 с.: ил., карты, ноты.
14. Шейкин Ю. И., Добжанская О. Э., Никифорова В. С. Звучащие ландшафты Арктики // Этнографическое обозрение. – 2016. – № 4. – С. 30–44.

List of references

1. Vecher pamyati, posvyashchennyj 70-letiyu so dnya rozhdeniya dolganskogo poeta i kompozitora Matveya Chardu «Min dojdum» (Moya rodina). 21 yanvarya 2023 g. Dudinka, Gorodskoj Centr narodnogo tvorchestva. – Audiozapis'. Lichnyj arhiv avtora stat'i.
2. Dobzhanskaya O. E. Zaigraj, moj bargan // Dolganskaya literatura: sbornik: materialy i issledovaniya / sost. V. V. Ogryzko. – M.: Literaturnaya Rossiya, 2009. – S. 231–233.
3. Istoriya sozdaniya dolganskoj pis'mennosti: uchebnoe posobie dlya obshcheobrazovatel'nyh organizacij / avt.-sost. A. A. Barbolina; red.: V. G. Zavarzina, S. N. Zhovnickaya, N. S. Kudryakova. – SPb.: Almaz-Graf, 2017. – 272 s.
4. Kudryakova N. Pamyati Matveya Chardu: Dudinka proshchalas's unikal'nym chelovekom // Tajmyr. – 2002. – 21 iyunya. – S. 3.
5. Lizunov V. Odin na vsyu okrug: [O zhizni i tvorchestve Matveya Chardu] // Tajmyr. – 1999. – 21 yanv. – S. 16–17.
6. Lihov A. Vstrecha s poetom: [chlenov kluba «Obshchenie» s samobytnym dolganskim poetom M. Chardu] // Tajmyr. – 1999. – 14 yanv. – S. 16.
7. Melodii Tajmyra: sbornik pesen / Okruzhnoj otdel kul'tury, Okruzhnoj centr narodnogo tvorchestva i kul'tprosvetraboty; avt. predisl. V. M. Slabkov. – Dudinka: [b. i.], 1991. – 30 s.
8. Pesn' o Dudinke: pesni / Otdel kul'tury administracii g. Dudinki; avt. predisl., sost. V. M. Slabkov, hudozh. D. Andrianov, otv. za vyp. N. Radchuk. – Dudinka: Poligrafist, 1994. – 26 s.
9. S pesnej po tundre: sbornik / Tajmyrskij okruzhnoj centr narodnogo tvorchestva; komp.: V. I. Chardu, M. V. Chardu; sost. A. V. Koryukov. – Dudinka: [b. i.], 1993. – 34 s.
10. Chardu Matvej. Edu ya po tundre: stihy / red. i lit. obrabotka V. M. Slabkova; avt. ris. D. F. Andrianov; Dudin. gor. otdel kul'tury. – Dudinka: [b. i.], 1992. – 59 s.
11. Chardu Matvej. Ya speshu k lyubimoj: pesni / sost. V. M. Slabkov; avt. predisl. A. V. Koryukov; hudozh. D. F. Andrianov; Otdel kul'tury Administracii g. Dudinki. – Dudinka : [b. i.], 1997. – 48 s. – Rus. – Dolg.
12. Chardu Matvej Vasil'evich // Literatory Tajmyra: [biobibliogr. sprav.] / sost. A. A. Sakieva [i dr.]; hudozh. A. V. Sigunej; komp'yut. verstka V. S. Zaremba; otv. za vypusk T. B. Kubaevskaya. – Dudinka: Krasnoyarskij pisatel', 2006. – S. 167–170.
13. Shejkin Yu. I. Istoriya muzykal'noj kul'tury narodov Sibiri: Sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie. – M.: Vost. lit., 2002. – 718 s.: il., karty, noty.
14. Shejkin Yu. I., Dobzhanskaya O. E., Nikiforova V. S. Zvuchashchie landshafty Arktiki // Etnograficheskoe obozrenie. – 2016. – № 4. – S. 30–44.

СЮЖЕТ «РАМАЯНЫ» КАК МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН В ЗРЕЛИЩНЫХ ИСКУССТВАХ ЮЖНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

Т. В. Карташова

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

В. Ю. Антипова

Melodica Music and Dance Institute, Дубай (ОАЭ)

В статье рассматривается преломление древнеиндийской поэмы мудреца Вальмики «Рамаяна» в многочисленных образцах музыкально-театральных представлений в различных частях Азии. Акцентируется внимание на индийских классических танцевальных драмах и синтетических жанрах индонезийского театра.

Ключевые слова: Рамаяна, Вальмики, Индия, Индонезия, танцевальные драмы, театр.

THE PLOT OF “RAMAYANA” AS CROSSCULTURAL PHENOMENON IN SPECTACULAR ARTS OF SOUTH AND SOUTHEAST ASIA

T. V. Kartashova

Saratov State Conservatoire, Saratov

V. Yu. Antipova

Melodica Music and Dance Institute, Dubai (UAE)

The authors examine the refraction of the ancient Indian poem “Ramayana” by wise man Valmiki in numerous varieties of musical and theatrical performances in different parts of Asia. Furthermore the authors emphasize on Indian classical dance dramas and synthetic genres of Indonesian theater.

Keywords: Ramayana, Valmiki, India, Indonesia, dance dramas, theater.

На южноазиатском субконтиненте любят, почитают и с благоговением относятся к «Рамаяне» (или «Деяния Рамы»¹, «Путешествия Рамы») – эпическому сказанию², жемчужине индийской поэтической мысли и классической санскритской³ литературы. Возникнув в глубокой древности (в IV–III веках до н. э.), поэма окончательно сложилась примерно ко II–III векам н. э. Авторство исторического эпоса приписывают подвижнику, мудрецу и легендарному отшельнику Вальмики. Объем «Рамаяны» составляет 7 книг, содержащих 24 тысячи нерифмованных двустиший, которые, как сказал автор эпоса Вальмики, «я назвал шлокой»⁴, ибо стихи рождены печалью моего сердца; их можно петь, вторя себе на ви-

¹ Рама переводится с санскрита как «красивый, красавец», его называли «совершеннейший и высочайший из мужчин»; «Царь-Солнце», мчащийся по небу на своей золотой колеснице: это седьмое воплощение (аватара) бога Вишну, призванное хранить верность и достоинство в союзе мужа и жены. В индуизме отмечается великий праздник Шри Рама Навами – день явления Бога Рамы, в последний день весеннего Наваратри (девятый день светлой половины месяца чаитра, приходящегося на март-апрель) как торжество света над тьмой, добра над злыми силами. В древнегреческой мифологии «аналог» Рамы – бог Дионис. В современном индийском социуме Рама считается олицетворением справедливости и добродетели.

² Носители традиции считают «Рамаяну» самой запоминающейся и необычайно яркой легендой эпического мира.

³ Поэма не только переведена на современные языки Индии, но и приобрела широкую популярность во всем мире, включая ее русскоязычный вариант.

⁴ 500 песен «Рамаяны» называются канды; метрическая единица стихосложения – ануштубх (состоит из 32 слогов).

не⁵» [3, с. 16]. Причем, гласит сказание, мудрец сочинил поэму о деяниях Рамы по велению бога Брахмы: «Стих, по наитию слетевший с твоих уст и названный шлокой, внушен мною, дабы воспел ты этим стихом подвиги богоравного потомка рода Икшваку⁶» [3, с. 16]. В глубокой древности этот эпос распевали мудрецы под аккомпанемент своих лютней на праздниках и народных собраниях, во время пиров и религиозных обрядов; также они хранили в памяти многие предания об исторических событиях и славных героях, великих битвах и чудесах, творимых богами. Постепенно лучшие из этих легенд стали объединяться общей сюжетной линией, выделились главные персонажи, появилось единство повествования. А еще позже, спустя не одно столетие, эти сказания были записаны⁷. Народные предания даже называют авторов древних поэм, которые и сами были фигурами мифологическими.

В основу сюжета положена история любви доблестного Рамы к своей жене – принцессе Сите⁸, которую коварно похищает Равана, царь кровожадных демонов ракшасов. Согласно легенде, демон Равана провел 10 тысяч лет в аскетической практике и заслужил от Брахмы награду – неуязвимость. Пользуясь этим даром, Равана стал творить зло безнаказанно. Боги, поняв, что сами демона не одолеют, возложили эту миссию на плечи смертного человека. Так, бог Вишну родился в теле Рамы – наследника престола солнечной династии. Царь-отец Дашаратха выделяет Раму больше других сыновей, но из-за придворных интриг вынужден отправить его в длительное изгнание. А наследником объявил другого своего сына – Бхарату. Рама покорно удаляется в отшельничество вместе с женой Ситой и младшим братом Лакшманой. Бхарата, понимая всю несправедливость ситуации, возлагает на трон золотые сандалии Рамы, а сам соглашается управлять государством только до возвращения старшего брата. Лесная идиллия отшельников продолжается до тех пор, пока Ситу не замечает Равана. Покоренный ее красотой, он похищает девушку и поселяет в своем дворце на острове Ланка. После долгих поисков супруги Рама достигает царства Раваны и с помощью царя племени обезьян – мудрого Ханумана побеждает своего соперника. Рама с Ситой и Лакшманой возвращается в столицу Айодхью⁹ и принимает отеческий престол. Злые языки сомневаются в чистоте Ситы, прожившей год у Раваны. Рама вынужден расстаться с супругой. В изгнании девушка рождает двух сыновей Лаву и Кушу и живет под опекой мудрого отшельника Вальмики, которому рассказывает эту историю. Спустя годы Рама находит свою жену и сыновей. Взойдя на престол в столице Айодхьи, Рама стал императором и правил в течение 11 тысяч лет, как гласит легенда. Это время названо «Рамараджья», что означает эпоху мира и процветания.

Персонажи поэмы стали неотъемлемыми элементами сознания, обогащая не только региональную философско-эстетическую мысль Индии, но и стран ее культурного влияния: «Почерпнутые из этого эпоса сюжеты составили основу репертуара индонезийского теневого театра ваянг, сиамского театра масок кхона, кхмерской танцевальной драмы, бирман-

⁵ Вина – индийская цитра, в древности называлась кинара, инструмент богини Сарасвати: «состоит из двух тыквенных резонаторов, на которых крепится бамбуковая или деревянная полая труба, представляющая собой гриф; четырех металлических струн и нескольких дополнительных, предназначенных для бурдона и виртуозных пассажей (джхала)» [1, с. 525].

⁶ Икшваку – «основатель так называемой “солнечной” династии царей Айодхьи» [3, с. 255].

⁷ Речь идет о легендарных сказаниях «Махабхарате» и «Рамаяне», причем в первом из них введено повествование о Раме – «Малая Рамаяна».

⁸ Сита переводится как «борозда»: олицетворение чистоты и идеала верной жены. Согласно мифологии, царь Джанака нашел свою дочь в борозде свежеспаханного поля. На состязании претендентов на руку принцессы Ситы победу одержал Рама и стал ее мужем.

⁹ Айодхья переводится как «непобедимая»: столица древнего легендарного государства Кошала, место рождения Рамы, центр паломничества и одно из основных святых мест индуизма; ныне Ауд (Аудх, Авадх) – территория штата Уттар-Прадеш.

ских кукольных представлений и т. д.» [3, с. 4]. Под влиянием «Рамаяны» складывались различные локальные литературные жанры по всему индийскому субконтиненту. Огромное влияние эпос оказал на Юго-Восточную Азию, где «Рамаяна» стала известна примерно с VIII века. Примечательно, что во всех азиатских странах благодаря общедоступности, общераспространенности и архетипичности сюжета «Рамаяна» воспринималась как собственная традиция, как свой национальный эпос, поэтому существовали многочисленные «вариации» на тему благородного героя Рамы и его бесчисленных подвигов. Тайцы экстраполировали события из индийской Айодхьи на Аютию, вьетнамцы – на Тьямпу, в Малайзии завоеванное Рамой царство Ланка ассоциировалось с островом Лангкави; в Лаосе считали Раму вьентьянским принцем, тайландские короли стремились брать себе имя Рамы в надежде стать его земной ипостасью¹⁰.

Сюжет «Рамаяны» также стал основой для многочисленных разновидностей музыкально-театральных представлений в различных частях Азии. История любви Ситы и Рамы передавалась при помощи зыбкой игры силуэтов в театре теней, инсценировалась деревянными марионетками в кукольных спектаклях, оживала перед взорами зрителей в движениях танцовщиков. Рассмотрим претворение сюжета индийской поэмы в танцевально-драматических представлениях Южной и Юго-Восточной Азии, органично объединивших в себе элементы различных искусств.

Существует легенда, что в XVII веке военачальник Балавир Кералан из Коттараккары (букв. «земля дворцов») решил создать свой храмовый театр. Он сочинил спектакли, повествующие о деяниях благородного Рамы, которые ставились каждую ночь на протяжении семи дней. Эти драматические постановки коттараккарского правителя стали называться раманаттам, или «танец Рамы». Позже на основе этих божественных действий «развился новый вид танцевальной драмы, именуемой катхакали, где эпические рассказы (катха) передавались через сценическую игру (кали) в сопровождении музыкального ансамбля» [1, с. 478]. Так возникло искусство катхакали¹¹, посвященное божественному Раме. Один из факторов, в определенной степени содействовавший невероятному успеху катхакали, заключался в том, что «эти драмы исполнялись на смеси санскрита и малаялама – разговорного языка в Керале. В театре принимают участие исключительно мужчины. Танцевальные драмы сопровождаются песнями под аккомпанемент инструментального ансамбля» [1, с. 478]. Традиционно представления катхакали проводятся на открытых площадках в течение всей ночи.

Кроме театра катхакали из штата Керала, упомянем южноиндийскую якшагану¹², основанную, помимо «Рамаяны», на текстах из «Махабхараты»¹³ и пуран¹⁴. Считается, что традиционная драма якшагана из штата Карнатака восходит к классическому санскритскому театру и как театральный жанр развивалась в течение XVI столетия, когда наступил расцвет религиозной литературы на языке каннада. Якшагана разыгрывается «исполните-

¹⁰ В III–V веках н. э. две версии индийской поэмы вошли в китайский буддийский канон «Да цзан цзин» («Великое хранилище сутр»), затем «Рамаяна» достигла Тибета, Монголии и т. д.

¹¹ Катхакали – букв. ««рассказ, повествование для песни»: южноиндийская танцевальная драма штата, возникшая примерно в XVIII веке в штате Керала» [1, с. 479].

¹² Переводится как ««песнь полубогов, песнь духов природы»: традиционная драма южного штата Карнатака» [1, с. 476].

¹³ «Махабхарата», или «Великое сказание о потомках Бхараты» – второй древнеиндийский эпос, одно из крупнейших литературных произведений в мире.

¹⁴ Пураны – букв. ««древность»: древние священные тексты; религиозные трактаты, содержащие обширные сведения по ритуальной практике, различным празднествам, мифологии (о деяниях богов Шивы, Кришны). Также в них представлены некоторые генеалогии царей; основные пураны (их восемнадцать) распределяются в соответствии с почитанием трех верховных богов индуизма» [1, с. 538].

лями высокого социального статуса, большинство из которых являются брахманами, прикрепленными к храмам Карнатака, и труппы состоят исключительно из мужчин» [2, с. 118]. Главная тема раскрывается в танцах, диалогах и драматическом действии, тогда как бхагаватар – главный певец, руководящий постановкой, – передает основной сюжет в песне. Драматическим представлениям якшагана свойствен особый танцевальный стиль. Параллели с театром катхакали из Кералы прослеживаются прежде всего в присутствующей героической теме, равно как и в обучении военным искусствам исполнителей и катхакали, и якшаганы.

Также один из типов южноиндийского традиционного театра – это теруккутту – уличные пьесы из Тамилнаду, созданные на эпизодах из эпосов и пуран. Тематика представлений театра теруккутту весьма разнообразна, но на ежегодном фестивале в честь богини дождя Мариамман¹⁵, по свидетельству носителей традиции¹⁶, ставят исключительно пьесы из «Рамаяны».

С темой Рамы связан религиозный театр в Бадже, который называется вишнуитская драма рамлила¹⁷. По традиции театральные представления разделены на две части: начальный танец, образывавший обязательный и самый священный компонент действия, и следующая за ним одноактная пьеса. В драматургическом плане спектакль сочетает особенности классического санскритского театра с региональными элементами. Рамлила по существу исполняется в стиле катхак¹⁸, смешанном с традиционным танцем баджа. Исполняется профессиональной труппой актеров-мальчиков и музыкантов – рас мандали. Есть несколько вариантов исполнения рамлилы. Первый: религиозная драма рамлила, приуроченная к определенным праздничным событиям, разыгрывается в течение нескольких дней и композиционно представляет собой ряд пьес. Самый популярный период для исполнения рамлилы – «неделя до десятого дня светлой половины ашвина (октября), когда празднуют виджаядашами, или дашахара – победу Рамы над демоном Раваной. Спектакли рамлилы длятся в течение 15–20 дней» [2, с. 124]. По традиции сюжеты отобраны из эпоса «Рамаяны» Вальмики в литературном варианте на хинди «Рамачаритаманаса» («Океан деяний Рамы»), принадлежащем великому индийскому поэту Госвами Тулсидасу (1532–1624). Рамлила ставится в различных региональных театральных традициях от Уттар-Прадеш до Мадхья-Прадеш, Раджастан и Гуджарата. В Варанаси¹⁹, родном городе Тулсидаса, она пользовалась покровительством королевской семьи из Рамнагара и в настоящее время принадлежит к самым известным традициям рамлилы в Индии.

Существует и другой вариант последовательности спектаклей рамлилы: они проходят каждый день в различных местах, что получило известность как ятра²⁰ (букв. «паломничество, «путешествие»). Термин «ятра» используется для театрального жанра, означающего исключительно «передвижной» характер спектакля, когда представление превращается в яркое праздничное шествие и грани между исполнителями и зрителями практически

¹⁵ Культ богини Мариаман распространен в южных штатах Индии, на Шри-Ланке и в регионах Юго-Восточной Азии.

¹⁶ Из личной беседы в 2009 году с доктором Чинмеем Кулькарни в период пребывания в Нью-Дели.

¹⁷ Ли́ла означает «игра», то есть божественное действие: одноактная пьеса, повествующая об эпизодах из жизни бога Рамы, рассказанных в эпосе «Рамаяна».

¹⁸ Катхак – «классический танцевальный стиль Северной Индии, характерны вращательные движения и сложная работа ног, украшенных специальными колокольчиками (гхунгру)» [1, с. 531].

¹⁹ Варанаси – букв. «между двух рек»: город в штате Уттар-Прадеш, прежнее название Бенарес.

²⁰ Встречается и другое название – джатра.

стираются. Ятра является популярным типом традиционного театра в разных штатах Индии. Помимо ятры на тему Рамы, такие драмы обращались и к другим главным божествам – Шиве, Кришне и Дурге²¹.

В Индонезии эпизоды из «Рамаяны» заняли одно из центральных мест в репертуаре различных видов театра. Уникальным колоритом обладают плоские ажурные кожаные куклы, изображающие Раму и Ситу в спектаклях теней ваянг кулит. В соответствии с локальными эстетическими предпочтениями и особенностями яванского костюма, изготавливаются деревянные марионетки с шарнирными конечностями, воплощающие содержание культового эпоса в представлениях ваянг голек. Индонезийские куклы отличаются строгостью лиц, крайне острым подбородком; головы персонажей увенчаны массивными головными уборами, предплечья украшены браслетами, в качестве одежды служат ниспадающие батиковые ткани. Примечательно, что сцены поэмы Вальмики не только стали основой для спектаклей, но и навеки застыли в барельефах религиозных сооружений. Так, именно сцены «Рамаяны» украсили экстерьер храмового комплекса Прамбанан, построенного в IX–X веках н. э. в Центральной Яве.

О великих подвигах Рамы повествуют и спектакли ваянг вонг – это синкретический жанр, объединяющей театральное действо, музыку и танец. Следует отметить, что его популярность сохраняется на островах Малайского архипелага и в наши дни, особенно на территории Явы и Бали. Прообразом данного вида индонезийского театра являются представления ваянг кулит; особенности национального костюма и его цветовая палитра получают идентичное воплощение в визуальной части данных театральных форм (это использование преимущественно белого, желтого, красного и черного цветов). Примечательно, что даже движения танцовщиков попали под влияние традиции кукольных спектаклей: жесты исполнителей схожи с угловатыми движениями шарнирных рук марионеток. Музыкальный материал, использующийся в ваянг вонг, также был заимствован из репертуара театра теней ваянг кулит: «Большая часть музыки, ассоциируемой с ваянг кулит, также используется и для сопровождения различных танцевальных драм, эпизоды которых основаны на тех же самых мифологических источниках» [6, с. 357–358].

В качестве сюжетной основы ваянг вонг могут выступать также древнеиндийский эпос «Махабхарата», индонезийские легенды. Однако поэма о деяниях Рамы столь часто воплощалась в ваянг вонге, что спектакли на основе поэмы Вальмики на острове Ява получили популярность в особой форме – а именно в виде рамаяна балета²². Первое подобное представление состоялось на Яве в 1961 году. В наши дни спектакли еженедельно проходят на территории храмового комплекса Прамбанан, пользуясь колоссальной популярностью как у местных жителей, так и у многочисленных туристов. Представления всех видов индонезийского театра традиционно проходят в ночное время, когда члены общины заканчивают с дневными делами и заботами, а прохлада ночи сменяет палящий зной. Именно в вечерние часы в окружении таинственной темноты разыгрываются пьесы рамаяна балета на уступах древнего святилища, длятся спектакли около одного часа. Величественное содержание «Рамаяны» невозможно представить в полном объеме в столь краткий срок, поэтому

²¹ Шива – великий бог, грозный и милостивый, создатель и разрушитель вселенной; Кришна (букв. «черный») – один из богов индуистского пантеона, одна из *аватар* (перевоплощений) бога Вишну; Дурга – букв. «трудноодолимая»: богиня-воительница, одна из супругов бога Шивы.

²² Именно так называются эти театральные представления на Яве, хотя никакого отношения к балетному жанру в европейском понимании этого слова данный вид искусства не имеет.

перед зрителями предстают лишь ключевые эпизоды. Несколько чтецов комментируют сцены нарратива, воплощаемые актерами под звуки традиционных индонезийских инструментов. Современное представление рамаяна балета становится ярким шоу, дополненным разнообразными спецэффектами и насыщенной световой драматургией.

На территории острова Бали подвиги Рамы легли в основу представлений кечак. Созданный в 30-е годы XX века немецким художником и музыкантом Вальтером Шписом, он объединил в себе элементы сакральных ритуалов сангхьянг²³ и представлений различных видов театра ваянг. Исследователи отмечают: «Рожденный из мужского хора, аккомпанирующего трансовым ритуалам сангхьянг, кечак стал одним из самых известных балийских танцев. В своей новой форме это светский танец, исполняемый в первую очередь для туристов» [4, с. 92].

Практически каждый вечер действие разыгрывается в лучах заходящего солнца на территории наиболее посещаемых индуистских храмов (к примеру, пура Улувату, пура Танах-Лот). Группа из около 40 мужчин, одетых в клетчатые черно-белые саронги (традиционная одежда балийцев), рассаживается вокруг большого костра. Мерно и ритмично раскачиваясь из стороны в сторону, они распевают балийские мелодии, а также выкрикивают слог «чак», активно размахивая в воздухе руками. Символически их жестикуляция означает привлечение энергии благополучия и изгнание с территории острова злых духов, порождающих болезни, беды и несчастья. Непрекращающийся гул «чак-чак-чак-чак-чак-чак» и стал визитной карточкой представления.

Далее на концертной площадке в свете огня разыгрываются эпизоды «Рамаяны». Открывает представление сцена похищения Ситы демоном Раваной. Затем на сцену выходит Рама, намеревающийся вернуть свою возлюбленную. Одним из самых зрелищных эпизодов становится батальная сцена: бог обезьян Хануман старается помочь Раме одолеть врагов, но попадает в плен. Обезьяньего бога связывают и помещают поверх ритуального костра, однако Хануману удается освободиться и спасти лотосооковую Ситу. Завершается представление счастливым воссоединением возлюбленных.

Следует обратить внимание, что, в отличие от индийских танцевальных представлений, в балийских танцах жест и движение утратили символические значения: «Большинство движений в балийских танцах абстрактно, даже в тех, где рассказывается какая-либо история. Движения практически не связаны с содержанием сюжета. Балийцам нравится смотреть, как артист исполняет и интерпретирует танец. Это можно сравнить с просмотром “Щелкунчика”; важна не столько история, сколько мастерство танцоров» [4, с. 18].

История любви Рамы и Ситы приобрела популярность и в других странах Юго-Восточной Азии. Так, представления «Рамаяны» являлись украшением камбоджийской придворной жизни. Эпизоды эпоса инсценировались танцовщиками под аккомпанемент ансамбля традиционных инструментов пинпеат. Важной составляющей представления являлись хоровые эпизоды, комментировавшие состав представления.

²³ Сангхьянг – балийские трансовые церемонии изгнания злых духов. Представлены такими разновидностями, как *сангхьянджаран* и *сангхьянгдедари*. Издревле «балийцы верили, что каждая болезнь или эпидемия обусловлена грехами человека <...>. “Сангхьянджаран” – это один из священных танцев, обычно исполняющихся на территории храма во время церемонии, направленной на очищение незримого мира, оскверненного человеческими грехами, чтобы можно было защитить поселения от эпидемий» [5, с. 39]. Сангхьянг носит сакральный характер, поэтому никогда не исполняется в развлекательных целях.

На территории Таиланда «Рамаяна» стала основой для спектаклей театра масок кхон. Изначально сцены эпоса исполнялись исключительно мужчинами, однако позже женщины также получили возможность участвовать в данных представлениях. С течением времени претерпела изменения и визуальная часть спектаклей: маски стали использоваться только для изображения демонов и обезьян, образы же остальных персонажей создавались при помощи грима. Музыкальное сопровождение спектаклей осуществляется ансамблем тайландских музыкальных инструментов пипхат.

Итак, на протяжении столетий в процессе межкультурной коммуникации культовая индийская поэма «Рамаяна» пришла на территорию различных азиатских стран, став основой для многочисленных танцевально-драматических представлений, в которых объединились музыка, драматическое действие и танец. Красочные костюмы и сложный грим также являются немаловажной частью спектаклей, усиливающей их художественный эффект. По сей день в Южной и Юго-Восточной Азии пользуются огромной популярностью и народной любовью театральные постановки, основанные на предании о бесчисленных подвигах Рамы, которые, как говорится в «Рамаяне», будут жить в сердцах людей, пока существует земля.

Список литературы

1. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – М.: Композитор, 2010. – 576 с.
2. Карташова Т. Храмовый театр Индии: от прошлого к настоящему // Вопросы этномузыкознания. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. – Вып. 1. – С. 114–127.
3. Рамаяна / пер. с санскр. В. Потаповой; вступ. ст. П. Гринцера; коммент. Б. Захарьина; пояснит. текст Б. Захарьина, В. Потаповой. – М.: Художественная литература, 1986. – 270 с.
4. Dibia I W., Ballinger R. Balinese Dance, Drama & Music. A Guide To The Performing Arts Of Bali. – Singapore: TUTTLE Publishing. – 2019. – 112 p.
5. Kartika D. Suardana. Dances of Bali. – Indonesia: NOW! Bali Publications, 2020. – 121 p.
6. The Garland Handbook of Southeast Asian Music / ed. by Terry E. Miller and Sean Williams. – New York: Routledge, 2018. – 496 p.

List of references

1. Kartashova T. Up-shastriya kak obshchee zvukovoe prostranstvo muzykal'noj kul'tury Severnoj i Yuzhnoj Indii. – M.: Kompozitor, 2010. – 576 s.
2. Kartashova T. Hramovyj teatr Indii: ot proshlogo k nastoyashchemu // Voprosy etnomuzykoznaneya. – Moskva: RAM im. Gnesinyh, 2012. – Vyp. 1. – S. 114–127.
3. Ramayana / per. s sanskr. V. Potapovoj; vstup. st. P. Grincera; komment. B. Zahar'ina; pojasnit. tekst B. Zahar'ina, V. Potapovoj. – M.: Hudozhestvennaya literatura, 1986. – 270 c.
4. Dibia I W., Ballinger R. Balinese Dance, Drama & Music. A Guide To The Performing Arts Of Bali. – Singapore: TUTTLE Publishing. 2019. – 112 p.
5. Kartika D. Suardana. Dances of Bali. – Indonesia: NOW! Bali Publications, 2020. – 121 p.
6. The Garland Handbook of Southeast Asian Music / ed. by Terry E. Miller and Sean Williams. – New York: Routledge, 2018. – 496 p.

ДИАЛОГ ВОСТОКА И ЗАПАДА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Сюе Юйбо

*УО «Белорусская государственная академия музыки»,
г. Минск*

Статья посвящена панораме культурного взаимодействия Востока и Запада. Представлен краткий обзор научно-исследовательской литературы, посвященной изучению диалога «Восток – Запад» в музыкальном искусстве, в том числе китайской тематики в музыкальном искусстве.

Ключевые слова: диалог культур «Восток – Запад», тема Китая, музыкальные жанры.

THE DIALOGUE OF EAST AND WEST IN THE CONTEXT OF MUSICAL ART AS A SUBJECT OF RESEARCH

Xue Yubo

Belarusian State Academy of Music, Minsk

The article is devoted to the panorama of East – West cultural interaction. A brief review of the research literature devoted to the study of the East – West dialogue in the musical art and, in particular, Chinese themes in the musical art is presented.

Keywords: dialogue of cultures “East-West”, the theme of China, musical genre.

Взаимодействие восточной и западной культур, которое со второй половины XIX века активизируется в культурной жизни общества, в философии и гуманитарных науках, а также в различных видах искусства, в настоящее время стало всеобъемлющим явлением в мировой цивилизации. Оригинальное стилевое явление, за которым закрепились асафьевские термины «музыкальный ориентализм» и «русская музыка о Востоке», претерпело определенную эволюцию, подтверждая тем самым высказанную ученым в 1920-х годах мысль о его исключительном своеобразии и многосоставности: «Русский музыкальный ориентализм – очень сложное явление. В нем надо различать социально-активные факторы от внешне экзотических декоративных свойств, обогащающих музыку, и от тенденций к идеализации созерцательно-гедонистического Востока», – отмечал Б. Асафьев [1, с. 163].

В отечественном музыкознании относительно взаимодействия европейской музыки с Востоком утвердились такие термины, как «музыка о Востоке», «ориентализм», «экзотизм», «внеевропейское» и др. Э. Герштейн вслед за О. Леонтьевой [6] использует также понятие «ориентальный миф» и трактует его в более общем плане, нежели вышеперечисленные термины: «В художественно-культурном взаимодействии “Восток” представлен не как истинный историко-этнографический феномен, а как некий ориентальный миф, результат западной востокомании, устойчивого комплекса влечения к Востоку», – пишет исследователь [3, с. 15]. При этом данное понятие применяется не только по отношению к взаимодействию европейской культуры с восточной, но и с культурами стран обеих Америк, Африки и Востока, воспринятыми в опосредованном виде через Испанию [3, с. 16–17].

Данная терминологическая трактовка – отражение самих культурных процессов. Так, постепенно расширялись сами географические горизонты ориентализма, ранее традиционно ассоциировавшегося с культурой исламского мира – Ближнего Востока и Средней Азии. Сегодня границы расширились за счет Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии, немусульманских народов Южной Азии, а также Испании. В музыке тенденции указанного интереса проявились уже на рубеже XIX–XX веков, когда в европейском искусстве отчетливо обозначился повышенный интерес к искусству стран Востока, при этом, как уже отмечалось выше, в географическом плане данное понятие значительно расширилось. В последние десятилетия зоной особого притяжения становится дальневосточный регион – Китай, Япония, а также Индия.

В конце XX – начале XXI века актуально использование терминов «диалог культур», «диалог культур Восток – Запад», что показательно как для отечественного искусствознания в целом, так и для музыкознания. Современные исследователи, рассматривая вопросы взаимодействия культур Востока и Запада, акцентируют различные аспекты. «Понимание целого как подвижного динамического единства дает методологическую основу для правильного подхода к проблеме Восток – Запад, не совместимого ни с востокоцентризмом, ни с европоцентризмом, в силу их односторонности», – отмечает Т. Григорьева [4, с. 270]. Сравнительную типологию, в которой восточное и западное подается как равноценное, предлагают также Н. Шахназарова [12] и Т. Тихонова [10].

В статье В. Редя [8] проблема диалога культур анализируется с точки зрения перспективности интегративных процессов в искусстве. Ориентальные опусы русских композиторов начала XX века И. Ф. Стравинского и Н. Н. Черепнина представлены у автора под историко-эстетическим углом зрения. Резкое изменение динамики в историческом разворачивании музыкального процесса на пороге XX века диктовало, по мнению исследователя, поиски «точек опоры», неких «спасительных» идей в осмыслении происходящего: одной из них явилась идея всеобщего взаимодействия – интегративная тенденция. В статье Г. Некрасовой [7] представлена панорама движения научно-исследовательской мысли в изучении взаимодействия культур Востока и Запада: от основоположника Б. Асафьева, через работы середины и второй половины XX века (Конен, Шахназарова, Григорьева и др.), к трудам конца XX – начала XXI века (Рапацкая, Брагинская, Тихонова, Редя и др.). Итогом обзорной статьи автора становится вывод о том, что «в эволюции научной мысли о русском музыкальном ориентализме нашли отражение все основные стадии развития самих музыкально-стилевых процессов: от традиций ориентализма, заложенных композиторами-классиками, обогащенных интегративными тенденциями в музыке рубежа XIX–XX веков, к формированию новых подходов в решении данной проблемы композиторами XX – начала XXI века [7, с. 26].

Более частным случаем, с точки зрения изучения взаимодействия культур Востока и Запада в музыкальных произведениях, является использование понятий «тема» или «образ». Такого рода терминологический подход встречается при использовании словосочетаний – тема Китая, образы Китая, восточный тематизм и др. «Модель» Востока в каждом конкретном произведении связана в первую очередь с индивидуальностью автора, с тем, что для него является важным в восточной культуре, а также с его композиторским стилем. Избранные концепты восточной культуры, в свою очередь, диктуют использование определенных средств, которыми они будут, в конечном счете, выражены в произведении. Отметим, что исследователи выделяют различные подходы к исследуемой проблеме. Англий-

ский музыковед М. Карнер предлагает типологию, ориентированную на музыкальный язык, и выделяет три причины обращения европейских композиторов к экзотическому материалу:

- «экзотические элементы появляются только для того, чтобы придать определенный шарм;
- экзотические тональные системы становятся частью собственного стиля композитора;
- экзотика вводится как стилизация для создания нового музыкального стиля композитора или целой школы» (см. [10]).

Отечественный музыковед Э. Герштейн рассматривает экзотизм в музыке с культурологических позиций, в зависимости от того, какое место в эстетике композитора занимает Восток, опираясь при этом на три типа взаимодействия «своего» и «чужого», выделяемые современной теорией культуры:

- экзотические элементы выполняют чисто декоративную функцию, их внутреннее воздействие сведено до минимума;
- «чужой» материал выполняет роль нового относительно себя;
- осознание себя происходит при виде «чужого» [3, с. 23].

Принципиально важными для настоящего исследования представляются и работы, посвященные изучению китайской тематики в музыке. Одной из первых русскоязычных работ, посвященных китайской культуре, стала работа Г. Шнеерсона [13]. А в ряду исследований последнего времени – работы Чжан Юань, Сун Юй, А. Даниловой. Так, автора диссертационного исследования «Образы Китая в творчестве русских и белорусских композиторов XIX – начала XXI века» [11] Чжан Юань интересуется достаточно широкий круг стилевых и жанровых явлений в исторической панораме как русской музыки XIX и XX веков, так и современной белорусской музыки. В работе Чжан Юань рассматриваются театральные сочинения в русле изучения диалога культуры Востока и Запада (опера «Сын мандарина» Ц. Кюи, балет «Красный цветок» Р. Глиэра, опера «Сын солнца С. Василенко»), а также произведения различных жанров, в том числе и камерно-инструментальных, в творчестве белорусских композиторов (Г. Гореловой, Вяч. Кузнецова, С. Копытько).

Сун Юй в статье «Тема Китая в музыкальном искусстве Европы» [9] прослеживает воплощение китайской тематики в музыкальных произведениях XIX–XX веков, затрагивая различные жанры (инструментальная музыка, опера, балет, вокально-симфонические циклы и т. д.). В отношении современного этапа развития музыкального искусства автор пишет о «синтезе западной и восточной звуковысотных систем, совмещении западных музыкальных жанров и инструментов с китайскими» [9]. А. Данилову в статье «Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства» [5] интересуется более широкий охват обзорного рассмотрения материала не только относительно китайской тематики, но и шире – музыкальных произведений, связанных с воплощением диалога культур Восток – Запад.

Таким образом, проанализированная литература свидетельствует о различных научно-исследовательских ракурсах изучения диалога «Восток – Запад». Один из них в большей степени связан с культурологическим подходом, другой – с анализом собственно музыкальных явлений, объединенных изучением китайской тематики в контексте различных национальных композиторских школ, жанров и стилей.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. – Л.: Музыка, 1979. – 344 с.
2. Ассуил М. А. Среднеазиатский и андалузский восточный тематизм в творчестве композиторов Беларуси XX века: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02; Бел. гос. акад. Музыки. – Минск, 2020. – 25 с.
3. Герштейн Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02; Гос. институт искусствознания, 1995. – 24 с.
4. Григорьева Т. П. Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком // Культура, человек и картина мира: сб. ст. – М., 1987. – С. 262–299.
5. Данилова А. В. Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 3 (28). – С. 89–93.
6. Леонтьева О. Т. Паломничество в страну Востока и магии // Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. – М., 1989. – С. 211–292.
7. Некрасова Г. А. Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века (по материалам исследований и публикаций) // Научный Вестник Московской консерватории. – 2012. – № 4. – С. 16–27.
8. Редя В. Я. Тема «Восток – Запад» в отечественной музыке: поиск новых стилевых синтезов [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rostcons.ru/intconf_2008/mat_redya.htm.
9. Сун Юй. Тема Китая в музыкальном искусстве Европы // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст.; редкол. А. Корбут и др. – Минск: БГУКИ, 2020. – С. 387–391.
10. Тихонова Т. В. Диалог Восток – Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века: музыкально-театральные модели: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – М., 2003. – 27 с.
11. Чжан Юань. Образы Китая в творчестве русских и белорусских композиторов XIX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02; Бел. гос. акад. музыки. – Минск, 2016. – 24 с.
12. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма. – М.: Советский композитор, 1983. – 152 с.
13. Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1952. – 252 с.

List of references

1. Asaf'ev B. V. russkaja muzyka XIX i nachala XX veka. – L.: Muzyka, 1979. – 344 s.
2. Assuil M. A. Sredneaziatskij i andaluzskij vostochnyj tematizm v tvorchestve kompozitorov Belarusi XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02; Bel. gos. akad. Muzyki. – Minsk, 2020. – 25 s.
3. Gershtejn E. G. Francuzskij muzykal'nyj ekzotizm konca XIX–XX veka: k probleme vzaimodejstvija kul'tur Zapada i Vostoka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02; Gos. institut iskusstvoznaniya, 1995. – 24 s.
4. Grigor'eva T. P. Obrazy mira v kul'ture: vstrecha Zapada s Vostokom // Kul'tura, chelovek i kartina mira: sb. st. – M., 1987. – S. 262–299.

5. Danilova A. V. Obrazy Kitaja v zerkale zapadnoevropejskogo i russkogo muzykal'nogo iskusstva // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. – 2017. – № 3 (28). – S. 89–93.
6. Leont'eva O. T. Palomnichestvo v stranu Vostoka i magii // Zhitomirskij D. V., Leont'eva O. T., Mjalo K. G. Zapadnyj muzykal'nyj avangard posle Vtoroj mirovoj vojny. – M., 1989. – S. 211–292.
7. Nekrasova G. A. koncepcija orientalizma v otechestvennom muzykoznanii XX veka (po materialam issledovanij i publikacij) // Nauchnyj Vestnik Moskovskoj konservatorii. – 2012. – № 4. – S. 16–27.
8. Redja V. Ja. Tema «Vostok – Zapad» v otechestvennoj muzyke: poisk novyh stilevyh sintezov [Elektronnyj resurs]. – URL: http://www.rostcons.ru/intconf_2008/mat_redya.htm.
9. Sun Juj. Tema Kitaja v muzykal'nom iskusstve Evropy // Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo: sb. nauch. st.; redkol. A. Korbut i dr. – Minsk: BGUKI, 2020. – S. 387–391.
10. Tihonova T. V. Dialog Vostok – Zapad v tvorchestve evropejskih kompozitorov pervoj chetverti XX veka: muzykal'no-teatral'nye modeli: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02; Ros. akad. muzyki im. Gnesinyh. – M., 2003. – 27 s.
11. Chzhan Juan'. Obrazy Kitaja v tvorchestve russkih i belorusskih kompozitorov XIX – nachala XXI veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02; Bel. gos. akad. Muzyki. – Minsk, 2016. – 24 s.
12. Shahnazarova N. G. Muzyka Vostoka i muzyka Zapada: tipy muzykal'nogo professionalizma. – M.: Sovetskij kompozitor, 1983. – 152 s.
13. Shneerson G. M. Muzykal'naja kul'tura Kitaja. – M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1952. – 252 s.

ОСОБЕННОСТИ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА В. П. ВЕККЕРА НА ПРИМЕРЕ «ХОРАЛА И ФУГИ» ДЛЯ БАЯНА

А. С. Едакина

*ОГБУК «Челябинская государственная филармония»,
г. Челябинск*

В статье обозначена многоплановость творчества композитора В. П. Веккера. Представляется разрабатываемое композитором направление народно-инструментальной музыки, показаны произведения различных жанров, связанных с русскими народными инструментами. Определяется одна из главных особенностей отечественной оригинальной музыкальной литературы для баяна – сохранение народности, фольклорного наследия. Уточняется суть содержания музыки В. П. Веккера, основанной на органичном сплаве фольклорного материала и индивидуального творческого подхода. Анализируется произведение для баяна «Хорал и fuga», которое отражает своеобразный, новаторский стиль композитора, включающий традиционную академическую основу и современные приемы в сфере фактуры, ладотональности, гармонии, ритма.

Ключевые слова: баян, хорал и fuga, композитор, фольклорные традиции, народно-инструментальное искусство.

THE FEATURES OF FOLK AND INSTRUMENTAL ART OF V. P. WEKKER ON THE EXAMPLE OF “CHORALE AND FUGUE” FOR BAYAN

A. S. Edakina

Chelyabinsk State Philharmonic, Chelyabinsk

The paper outlines the diversity of V. P. Wekker's creative work as a composer. The author presents the direction of folk instrumental music developing by the composer; also the author considers the genres related to Russian folk instruments. Moreover, the author determines one of the main themes of the national original musical literature for bayan: preserving folklore traditions and heritage. The main ideas of V. P. Wekker's music are derived, which is based on folklore material, an individual creative approach. As well the author analyzes the work for bayan “Chorale and Fugue”, which reflects the original, innovative style of the composer, including the traditional academic basis and modern techniques in the field of texture, mood and tonality, harmony and rhythm.

Keywords: bayan, chorale and fugue, composer, folk traditions, folk and instrumental art.

Творчество В. П. Веккера – одна из ярчайших и самобытных страниц истории российской музыкальной культуры. Органично объединившая его исполнительская, педагогическая и композиторская деятельность связана с Уральским регионом, тем не менее он не ограничивался только уральской темой. Творческая панорама композитора огромна и представлена симфоническим, народно-инструментальным, камерно-инструментальным, вокальным жанрами.

Народно-инструментальная музыка В. П. Веккера охватывает все разновидности – от миниатюры до концерта с оркестром. Композитором написаны такие произведения, как Концерт для балалайки с оркестром русских народных инструментов, Соната для балалайки и фортепиано, «Интермеццо» для балалайки, Сюита в стиле «Ретро», Сюита в четырех частях «Русские мотивы», Триптих для саксофона и камерного (народного) оркестра «Вера, Надежда, Любовь», Три сонаты для баяна. Многочисленны пьесы для баяна: «Праздничный вальс», «Воспоминания о Родине», Ноктюрн, «Cantabile», «Scherz-Musette», «Хорал и fuga», «Скерцо», Три пьесы, Пьеса для аккордеона или баяна «Осенние листья» и многие другие. Практически для всех сочинений характерен подход, связанный с разработанными в музыкальном искусстве XX века новыми формами фольклора. Напомним, что в результате своеобразного пересмотра сферы диалога композитора с фольклорным материалом ни И. Ф. Стравинский, ни М. де Фалья, ни Б. Барток не решились допустить народные инструменты в свои партитуры. Известный ученый, музыкальный критик и композитор Б. В. Асафьев определил этот процесс, как: «... отражение интонирования народных инструментов, где М. де Фалья искусно подражает гитаре в симфонических “Ночах в садах Испании”, в фортепианной сюите “Четыре испанские пьесы”, в вокальном цикле “Семь испанских народных песен”» [2, с. 130]. Однако во второй половине XX века ситуация изменяется. Так, в статье музыковедов М. И. Шарабарина и Д. Ракич «Претворение фольклора в академической баянной музыке как проблема взаимодействия традиционного и академического искусства» рассматривается процесс преломления фольклорных традиций не в привычной симфонической, а в баянной музыке XX века. Авторы справедливо отмечают, что «век богаче не только по количеству произведений, но и в плане творческих экспериментов композиторов» [5, с. 125].

Однако одной из главных тем в отечественной оригинальной музыкальной литературе для баяна становится проблема народности и сохранения фольклорного наследия, которая раскрывается с разных сторон. В одном случае, – это музыкально-смысловая переработка фольклорного материала. Б. В. Асафьев считает, что это своеобразный «отбор, переоценка, переосмысливание, проба – выдержит ли материал и формы напор новых идей и чувствований» [1, с. 263]. В другом случае – это претворение фольклорных образцов в жанре музыки для баяна, имеющего преемственную связь с народным инструментарием. Зачастую это способствовало появлению новых инструментально-тембровых сочетаний (например, баян и симфонический оркестр в жанре инструментального концерта). Решить проблемную ситуацию можно было только с помощью поиска новых путей развития баянной музыки, основанных на взаимосвязи народной и профессиональной композиторской культуры, позволяющих создавать сочинения на качественно новом уровне. Ярким примером является циклическое произведение в четырех частях В. П. Веккера «Русские мотивы», жанр которого определен как сюита для баяна.

Следует также отметить, что композитор в своем народно-инструментальном искусстве отдает предпочтение именно произведениям для баяна, разнообразным по своим жанровым направлениям и амплитуде. В арсенале художника их насчитывается более десяти. В интервью журналисту газеты «Челябинский рабочий» композитор высказался так: «Хочу баян возвысить до скрипки, до флейты, до кларнета. Чтоб его не воспринимали как некий скомороший инструмент» (см. [3, с. 29]). Возможно, это объясняется тем, что изначально В. П. Веккер получил профессиональное образование по классу баяна. Поэтому, как бы ни была музыка автора пронизана фольклорными истоками, она всегда демонстрировала индивидуально-своеобразный стиль. А именно: во многих сочинениях композитора преобладают приемы, характерные для музыки XX века, зафиксированы новаторские искания в сфере фактуры, ладотональности, гармонии, ритма.

В полной мере это присутствует в произведении «Хорал и fuga» для баяна, написанном в 1986 году. Здесь в первую очередь превалируют неоклассические традиции с опорой на жанровые и стилистические особенности старинной музыки. Сам жанр «Хорал и fuga» напоминает о малых барочных циклах «Прелюдия и fuga», «Фантазия и fuga», «Токката и fuga». Жанр и структура обнаруживают принадлежность классическим традициям, однако внутреннее содержание претерпевает изменения: в этом произведении своеобразно сочетаются хроматическая ладотональная система и серийная техника.

«Хорал и fuga» – произведение, в композиции которого контрастно сопоставляются две образные сферы. В хорале отмечается внутренняя суровая сдержанность, в фуге – в противовес хоралу – тема стремительная, энергичная, волевая. В то же время части органично дополняют друг друга, создают целостную форму. Заслуженный деятель искусств РФ, музыковед Т. М. Синецкая, анализируя данное произведение, отмечает: «Драматургия хорала и фуги определяется ямбическим движением от хорала к фуге как цели и итогу всему музыкальному развитию» [4, с. 148]. Композитор использует в обеих частях синтетические формы, в которых сочетаются признаки различных музыкальных структур. В хорале взаимодействуют принципы репризной трехчастности и рондальности, в фуге сочетается сонатность и принципы фугированных форм. Композитор впоследствии «Хорал и фугу» переработал для своей Третьей симфонии (третьей и четвертой части), которая также прозвучала и в исполнении известного Уральского трио баянистов в составе народных артистов РСФСР Ивана Шепельского, Анатолия Хижняка и Николая Худякова. В настоящее время это сочинение прочно вошло в репертуар музыкантов. Представим в статье его особенности.

Хорал открывается четырехтактовым вступлением, тяжеловесный, сдержанный характер которого подчеркивается темповыми (*Grave*) и динамическими особенностями (*pp*). Для партии правой руки прописана серия аккордов четвертными длительностями, звучащих на фоне одной и той же басовой ноты *es* – своеобразной педали, выразительно подчеркнутой приемом *tenuto*. Структура основной темы представляет собой период, состоящий из двух предложений (8т. + 8т.), характер темы продолжает развивать образ, заданный во вступлении. В ней очевиден использованный принцип мотивной игры. Мелодия темы строится на короткой триольной попевке, звучащей в верхнем и нижнем регистрах на фоне педали. В среднем регистре узнаваема серия аккордов из вступления, что придает музыке еще большую загадочность, мистичность, к тому же сохраняется тихая динамика. В исполнительской интерпретации сочинения необходимо отделить основную тему от серии аккордов в исполнении штрихов – в мелодической линии используется *non legato*, подчеркивающее каждый звук, а в серии аккордов сохраняется их связанное исполнение *legato*.

Новый раздел строится на интонациях вступления – несколько видоизмененных серийных аккордах. На педаль баса накладываются созвучия в среднем и высоком регистрах, происходит дробление каждой доли аккорда триолями в октавной дублировке. Появившиеся внезапно на *sub. p* арпеджированные пассажи в восходящем и нисходящем движении, состоящие из тридцать вторых длительностей, секстолей с пунктирным ритмом и фигурой из двух шестнадцатых и восьмой, усиливают фантазийный, витиеватый, импровизационный характер. Однако исполнителю надлежит четко выдерживать соотношение ритмических структур.

Смена размера с 4/4 на 3/4, 2/4 и возвращение прежнего размера, переход с виртуозных пассажей на триольные аккорды в разных регистрах и появление нижнего подголоска позволяют на короткий фрагмент (5 тактов) вернуть слушателя из мира фантазии в мир мистики. В исполнительском отношении необходимо разграничивать фактуру. Так, нижний подголосок должен звучать на *legato*, а аккорды – на *non legato*. Чередование быстрых, виртуозных пассажей и аккордов приводят к кульминации произведения – это смятение чувств. Своеобразная буря эмоций подчеркивается и динамическим планом: *fff*, и темповым (*piu mosso*), и регистровым, и фактурным (аккордами в триольном ритме в обеих руках на педали в басу). И если в правой руке аккорды исполняются в долю, то в левой руке – в синкопированном ритме. Исполнителю важно сохранить эту пульсацию, четко выдержать синкопы для усиления звучания кульминации.

Высшая точка в звучании произведения продолжается виртуозными арпеджированными пассажами, секстолями на *rit*. Но напряжение слабеет, происходит возвращение первоначального темпа (*Grave*), динамики (*p*, *pp*), то есть восстановление образа с небольшими изменениями, подчеркивающими беспокойство, нестабильность (серии аккордов оформлены четвертными и триольными длительностями). В конце произведения происходит смена размера (5/4, 4/4) как некое нарушение установленного ранее движения, что придает звучанию некоторую незавершенность. Высокая тесситура в последнем такте, аккорды, исполненные на октаву выше, *crescendo* от *sp* к *mp* и *diminuendo* к *p* будто вдох и выдох, словно мысль, которая возникла, но не развилась, как вопрос, который не получил ответ. Это настроение подчеркивается звучанием малого септаккорда.

В фуге тема первоначально проводится в среднем регистре. В основе мелодии темы – энергичные, стремительные, волевые мотивы в размере 4/4 на *mf* в подвижном темпе (*Allegretto*). Тема занимает 3 такта, первая интонация – повторение звука, затем следуют скачки на квинту, септиму, сексту и гаммообразный пассаж. Ритмический рисунок такой извилистой мелодии изобилует синкопами. В дальнейшем тема проводится в нижнем и

верхнем голосах. Экспозиция фуги строится по классическим нормам. В интермедии появляется мотив, звучащий в верхнем регистре на *p*, он развивается с помощью имитации. Можно этот фрагмент охарактеризовать как некую игру, в которой есть вопрос и поиск ответа.

Затем словно врезается новый мотив энергичного, волевого характера. Это подтверждается следующими средствами – репетицией в левой руке на *sub. f.* С исполнительской точки зрения трудность данного эпизода заключается в необходимости выдерживания единого характера, несмотря на использование автором в тексте репетиций, синкоп и быстрых смен контрастной динамики. Чередование имитаций и репетиций становится все настойчивее, словно требуется поиск определенного смысла. Так происходит первая кульминация, подчеркнутая в фактуре октавной дублировкой и динамикой *ff*. Но неожиданно на *p* появляется игривая, шутливая тема-связка (*giocososo*), с помощью повторений она звучит все настойчивее, при этом постепенно усиливается динамика, ритмический рисунок становится синкопированным, в фактуре появляются двойные терции, кварты и сексты. Однако затем, в разработке, страсти словно утихают, и появляется безмятежная, светлая мелодия песенного характера. Она проходит на фоне движения из шестнадцатых в левой руке, звучание которых все же не дает ощущения полного спокойствия и расслабления. Как некая неизбежность возникает вторая кульминация, но в ее замедляющемся звучании остается ощущение неопределенности, это подчеркивает и фермата.

Кода написана композитором в подвижном темпе сначала на *trp*. Постепенно динамика звучания усиливается, ритм преобразуется в триольное движение, фактура уплотняется различными двойными интервалами. Штрих *marcato* усиливает взволнованное настроение, а звучание основной темы на *sff* становится апофеозом всего сочинения. Так реализуется генеральная кульминация фуги. Но в самых последних тактах фуги композитор пишет обозначение *sffp* с октавным удвоением ноты *g*, которое воспринимается неким столкновением с препятствием. Дальнейшее резкое *crescendo* на одном звуке в масштабе одного такта, приводящее к *sff*, исполняемое одним мехом, как бы указывает на достижение долгожданного результата в поисках жизненного смысла.

Таким образом, в малом цикле «Хорал и фуга» для баяна проявляется синтетический характер музыкального языка композитора: с одной стороны, приверженность классической традиции, проявившаяся в стройных и завершенных конструкциях; с другой стороны, новаторские искания в сфере фактуры, ритма, тональности, свойственные композиторам второй половины XX века. Обнаруживаются в интонационном строе и приемы, характерные стилистике «новой фольклорной волны». Сочетание и разработка разных видов традиций позволяет наделить произведение глубиной содержания, сложной драматургией, а также придать звучанию виртуозность.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Асафьев Б. В. О народной музыке / сост.: И. И. Земцовский и А. Б. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – 247 с.
3. Садчикова Л. Ф. Владимир Веккер: «Для германских музыкантов я – соперник» // Немецкий мир России (Уральский путь) / сост. А. Я. Нахтигаль. – Челябинск, 2015. – Т. 5. – С. 28–30.
4. Синецкая Т. М. Композиторы Южного Урала: монограф. исследование. – Челябинск: Дом печати, 2003. – 352 с.

5. Шарабарин М. И., Ракич Д. Претворение фольклора в академической баянной музыке как проблема взаимодействия традиционного и академического искусства // Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве: мат-лы II Междунар. науч.-практ. конф. (Белгород, 2017 год): в 2 т. / отв. ред.: Н. В. Васильева, Н. С. Кузнецова, О. Н. Хмельницкая. – Белгород, 2018. – С. 123–127.

List of references

1. Asaf'ev B. V. Muzykal'naya forma kak process. – L.: Muzyka, 1971. – 376 s.
2. Asaf'ev B. V. O narodnoj muzyke / sost.: I. I. Zemcovskij i A. B. Kunanbaeva. – L.: Muzyka, 1987. – 247 s.
3. Sadchikova L. F. Vladimir Vekker: «Dlya germanskikh muzykantov ya – sopernik» // Nemeckij mir Rossii (Ural'skij put') / sost. A. Ya. Nahtigal'. – Chelyabinsk, 2015. – Т. 5. – С. 28–30.
4. Sineckaya T. M. Kompozitory Yuzhnogo Urala: monograf. issledovanie. – Chelyabinsk: Dom pechati, 2003. – 352 s.
5. Sharabarin M. I., Rakich D. Pretvorenje fol'klora v akademicheskoy bayannoju muzyke kak problema vzaimodejstviya tradicionnogo i akademicheskogo iskusstva // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie v sovremennom sociokul'turnom prostranstve: mat-ly II Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (Belgorod, 2017 god): v 2 t. / отв. ред.: Н. В. Васильева, Н. С. Кузнецова, О. Н. Хмельницкая. – Белгород, 2018. – С. 123–127.

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ЖАНРА ЖЕСТОКИЙ РОМАНС

А. С. Гулая

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

В данной статье рассматриваются особенности формирования и становления жанра жестокий романс. Определяется сфера его бытования и влияние на городскую музыкальную культуру.

Ключевые слова: жестокий романс, романс-баллада, городской фольклор.

FEATURES OF THE FORMATION OF THE GENRE OF CRUEL ROMANCE

A. S. Gulaya

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article discusses the features of the formation and formation of the genre of cruel romance. The sphere of its existence and the influence on the urban musical culture are determined.

Keywords: cruel romance, romance ballad, urban folklore.

Жестокий романс можно отнести к поздним жанрам городской культуры. Его появлению способствовало слияние классического романса и позднего фольклора второй половины XIX века. Так, например, цыганские песни, оперетта и клезмер создали благоприятную почву для зарождения новых форм русского городского романса. Жанр народного

романса является сферой научных интересов для многих исследователей, музыковедов, литературоведов и этномузыкологов. Существует ряд публикаций, посвященных данной тематике. В статье предпринята попытка объяснить специфику жанра народного романса с опорой на существующие исследования. Так, ученые отмечают, что центральной темой русского романса часто является любовь. Этот общий признак оказывает влияние на всю музыкальную основу и особенности исполнения романса. Классификация романса М. С. Петровского и Б. М. Добровольского позволяет сделать вывод, что типология романса обусловлена его принадлежностью к определенному социальному статусу [1]. Все романсы можно условно разделить на две большие группы: бытовой романс и жестокий романс. Принципиальное отличие этих романсов – в природе их происхождения и сфере бытования.

Бытовой романс академичен по своей сути, часто имеет лирический характер. Жестокий романс, или романс-баллада, – это эпическое повествование, в котором обычно повествуется о драматическом событии (убийстве, измене, предательстве, насильственном замужестве, бегстве с любимым или похищении девушки, инцесте, самоубийстве, разлуке, криминале, суде, каторге, тюрьме и т. д.). Исходя из сути жанра жестокого романса, понятно, почему он не подходит для салонного или домашнего музицирования. Однако нельзя утверждать, что его сфера бытования распространялась только на кабаки, городские улицы и окраины, где обитало низшее сословие городского населения. Известно, что большое количество таких романсов было записано в русских деревнях, а это означает, что романс, хотя и рожден в городской среде, но также имел распространение и в деревенском быту [2, с. 142–143].

Я. И. Гудошников обращает внимание, что основная суть жестокого романса, или романса-баллады, заключена в сюжете [3]. Данный романс повествует о реалистично описанных драматических событиях из жизни простых людей, которые обязательно приводят к трагической развязке. Это рассказ о человеке, живущем в страстях и находящемся на «пике» накала эмоций и чувств, с которыми он не способен совладать. Герой такого романса полностью поглощен и движим личной трагедией и не обеспокоен идеями социального неравенства или несовершенством мира.

Жестокий романс родился в городе, в мещанской среде, поэтому справедливо дать ему второе название, по социальному определению – мещанский. Однако в советское время такое социальное понятие имело негативную окраску. Считалось, что люди данного социального слоя обладают «ущербным сознанием» и не способны воспроизвести на свет что-то стоящее, ценное, хоть отдаленно напоминающее высокое искусство. Как следствие, за мещанским романсом закрепилось понимание низкопробной блатной эмоциональности. Но, пройдя проверку временем, такой романс, наряду с фольклорными балладами и новгородскими былинами, выжил, получив свое распространение и популярность не только в городе, но и в деревне. Если сравнить жанр фольклорной баллады, появившейся в деревне, и новый городской жанр жестокого романса, можно обнаружить сюжетные сходства: драматический сюжет с накалом страстей и трагическим финалом.

История жестокого романса берет свое начало в XVIII – начале XIX века. Отдельные образцы можно встретить уже у М. Чулкова. Жестокий романс и ранняя русская литературная баллада очень схожи в своей поэтической основе. Например, некоторые стихотворения А. С. Пушкина («Под вечер осенью ненастной», «Черная шаль») и М. Ю. Лермонтова («Тростник») впоследствии стали оригинальными сюжетами для жестоких романсов. Отмена крепостного права в 1861 году становится точкой отсчета появления и развития

жестокое романса. В эту пору в стране и сознании людей стали происходить глобальные перемены, как следствие, приведшие к кризису традиционных ценностей и эстетических установок всего общества. Так, закономерно произошла и демократизация баллады, которая под влиянием городской среды трансформировалась в жестокий романс. Героями жестокого романса стали простые городские жители – маленькие люди большого города, которые равны высшему сословию в проявлении внутреннего мира, глубине и силе своих чувств. Можно сказать, что такой романс стал эквивалентом старинной баллады в новом времени.

Жестокий романс аполитичен в своей основе, у него нет цели высказывать протест против социального неравенства или несправедливого положения «маленького человека» в капиталистическом мире. У него совершенно другие задачи: демонстрация несовершенства мира в целом и несовершенства человека со всеми его чувствами, переживаниями и пороками в частности. Центральной темой такого романса является иное понимание любви. Не трепетное чувство, волнующее кровь и вызывающее чувства восхищения или печали героя, а осознание им любви как смысла человеческой жизни. Жизнь без любви – это всегда трагедия. Такая глубина осознания жизни была близка как известным поэтам XIX века (А. Пушкину, М. Лермонтову), так и любителям. К сожалению, большинство народных поэтов неизвестны, но, например, популярный романс «Зачем ты, безумная, губишь» был написан Матвеем Ожegovым.

Привлекательность демократического вокального жанра заключается в особом типе изложения сюжета: простота, естественность и трагичность. С одной стороны, душевные страсти и горе «маленького человека» подняты на уровень высокой трагедии, с другой – тяготеют к достоверности, документальным доказательствам как в сюжете, так и речевой структуре. Чаще всего жестокий романс – это рассказ стороннего повествователя, редко обнаруживающего свое присутствие. Обычно романс начинается с доверительных слов: «Вот, друзья, расскажу я вам», а в финале констатируется неутешительный вывод: «Умерла от любви, спит в одинокой могиле». Иногда рассказчик доверяет героям романса вести диалог от первого лица, создавая подобие драмы («Я сижу за роялью, играю», «Окрасился месяц багрянцем», «Когда б имел золотые горы»). Перед слушателями возникает осознание развития трагических событий в гуще реального быта.

В XX веке позиции жанра жестокого романса окрепли. Это время становится пиком его популярности. Романс звучал на улицах, открытых площадках и в трактирах. Даже знаменитые и всенародно любимые певицы Надежда Плевицкая, Варя Панина и Анастасия Вяльцева, происходившие из маленьких деревень и бывшие родом из скромных крестьянских семей, знали не только традиционные крестьянские песни, но и жестокие романсы, которые с радостью исполняли на публике. В целом городская массовая культура первой половины XX века представляла собой синтез профессиональных и любительских традиций. Так, например, наряду с авторскими произведениями отечественных и зарубежных композиторов, на улицах города одновременно звучали традиционная крестьянская песня и городской романс. Постепенно жестокий романс проникал во все сферы быденной жизни людей, становясь неотделимой частью городской культуры. Жестокие романсы плавно перекочевывали с городских улиц в репертуар известных певцов, записывались на пластинках для граммофона, встречались в бульварной литературе и даже в молодом кинематографе. Например, сюжетная линия некоторых фильмов повторяет сюжет уже известных романсов: «В огне страстей и страданий», «Мой костер в тумане светит», «Отцвели уж давно хризантемы в саду».

Жестокий романс доказал свою жизнеспособность, хотя многие фольклористы не пророчили ему большого будущего. Романс был обвинен в низкопробности, пошлости, недостойности, где-то даже комичности и несоответствии высоким идеалам. Никто не предполагал, что жестокий романс останется живым жанром и получит широкую популярность. Конечно, романс, как и все другие жанры песенной народной культуры, подвижен и претерпевает изменения, многие его тексты стали достоянием истории по объективным причинам – ушел старый быт, изменились отношения между молодыми людьми. И все же жанр живет, трансформируется и развивается.

Если обратиться к современной истории, можно обнаружить несколько сюжетов из Афганской войны, например, широко популярен романс «Жил мальчишка на краю Москвы» (характерный для жестокого романса акцент на окраине). Для современных авторов, композиторов и исполнителей жанр романса тоже представляет большой интерес. Например, жестокий романс «Ой, васильки», написанный на основе фрагмента стихотворения «Сумасшедший» А. Апухтина. Похожий сюжет можно проследить в романсе «Леля была так красива» (напев В. Асанова), который исполняется и сегодня. Романс «Шелковый шнурок» К. Подревского на слова Б. Прозоровского (1926) настолько популярен, что его часто исполняют и в наши дни.

Таким образом, можно сделать вывод, что появление жанра жестокий романс стало естественным результатом развития фольклора и массовой культуры на рубеже XIX–XX веков. Этот неординарный жанр, несмотря на свою новизну и революционность, в контексте устоявшихся взглядов общественности на искусство прочно вошел в жизнь, как любое другое фольклорное явление. В процессе развития он обрел художественную ценность и попал под влияние профессионального искусства. Жестокий романс сумел получить широкое распространение в массовой литературе, исполнительском искусстве и кинематографе. В наши дни это не просто фольклор, бытующий исключительно в устной форме, а художественное открытие профессиональной среды высокого уровня. Несмотря на бег времени, живому человеку всегда будут близки темы любви, страстей, сильных эмоциональных потрясений и человеческих пороков. Поэтому особая эстетика жестокого романса будет привлекать новых слушателей и исполнителей, а также мотивировать фольклористов и композиторов создавать на его основе новые аранжировки и обработки.

Список литературы

1. Петровский М. С., Мордерер В. Ах, романс. Эх, романс. Ох, романс: Русский романс на рубеже веков. – СПб.: Герань, 2005. – 400 с.
2. Добровольский Б. М. Русский фольклор. – Л., 1961. – 402 с.
3. Гудошников Я. И. Русский городской романс: учеб. пособие. – Тамбов, 1990. – 70 с.

List of literature

1. Petrovskij M. S., Morderer V. Ah, romans. Eh, romans. Oh, romans: Russkij romans na rubezhe vekov. – SPb.: Geran', 2005. – 400 s.
2. Dobrovol'skij B. M. russkij fol'klor. – L., 1961. – 402 s.
3. Gudoshnikov Ya. I. russkij gorodskoj romans: ucheb. posobie. – Tambov, 1990. – 70 s.

СТАНОВЛЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В XVIII ВЕКЕ

А. А. Шешуков

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

В данной статье рассматривается исторический процесс формирования искусства игры на профессиональных духовых инструментах в начальный период становления отечественной духовой школы, а также традиций, которые оказали исключительное по своему значению влияние на дальнейшее развитие российской исполнительской культуры игры на духовых инструментах.

Ключевые слова: постановка, исполнительское дыхание, атака звука, штрих, исполнительский прием, сигнальная служба, обиход, фанфара, «фланговый» трубач, флейщик.

FORMING NATIONAL SCHOOL OF TRAINING TO PLAY WIND INSTRUMENTS IN THE XVIIIth CENTURY

A. A. Sheshukov

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The paper examines historical process of forming art playing professional wind instruments at the initial stage of forming national wind school. Besides, the author describes traditions having an exceptional, in their importance and influence on the further development of the Russian performing culture of playing wind instruments as a whole.

Keywords: staging, performing breathing, sound attack, stroke, performing technique, signal service, everyday life, fanfare, “flanking” trumpeter, flute player.

Россия первой четверти XVIII века, «пробившая окно» в Европу, постепенно превращалась в великую державу. Перед абсолютистским государством стояли сложные задачи по развитию культуры и экономики. Для реализации этих проблем требовалось большое количество самых разных специалистов: военного, морского дела, инженеров, художников, музыкантов, квалифицированных преподавателей. Чтобы реализовать поставленные задачи, Петр I стал приглашать на службу в Россию иностранных специалистов, в обязанности которых входило обучение русских людей современным наукам. Основным же фактором этих реформ было развитие отечественного общего и специального образования, которое бы способствовало распространению просвещения в России XVIII века. В процессе преобразования русской военной исполнительской школы игры на духовых инструментах наиболее серьезное значение приобрели мероприятия, проводившиеся по линии военного ведомства.

19 февраля 1711 года Петр I подписал Указ № 2319, в котором объявлялись «штаты кавалерийских и некоторых строевых полков с показанием оных по губерниям» [6, с. 5], стимулирующий организацию в кавалерии и полках русской армии основных составов военных духовых оркестров. Считалось, что они должны были быть укомплектованы к тому времени инструментами общеевропейского типа. Первостепенная задача состояла в том, чтобы военную сигнальную службу, которая существовала в различных подразделениях российской армии, максимально быстро реорганизовать в военные духовые оркестры европейского типа. В результате этих радикальных преобразований был сделан мощный прорыв в области русской военной духовой музыки XVIII века.

Можно сказать, что указом 1711 года была заложена прочная основа для дальнейшего развития штатных военных оркестров различных подразделений русской армии. Таким образом, уже в 20-х годах XVIII столетия в России появилось значительное количество исполнителей на духовых инструментах. С каждым новым десятилетием их ряды систематически пополнялись русскими профессиональными музыкантами-духовиками. Не менее важным обстоятельством являлось постепенное расширение функций военных оркестров. Если в начале XVIII века деятельность военных оркестров в виде сигнальной службы состояла только в участии в боевых действиях и в повседневной, регламентированной уставом строевой подготовке, то в дальнейшем, по мере развития общественных отношений, роль сформированных по европейскому типу оркестров усилилась. Они начали принимать участие в различных воинских церемониалах, а также участвовать в быту горожан. В течение короткого времени оркестры стали обслуживать придворные празднества, официальные торжества, участвовать в фейерверках, исполнять торжественные фанфары.

Военных музыкантов стали привлекать и к участию в музыкальных театральных спектаклях. Например, известно, что в премьере оперы Ф. Арайи «Сила любви и ненависти» (Петербург, 1736), кроме основного театрального оркестра, участвовало еще четыре оркестра военных музыкантов. Также известен факт, что наиболее одаренных исполнителей военных оркестров переводили на службу в придворные оркестры. Есть все основания полагать, что в то время именно в военных оркестрах проводилась основная подготовка кадров отечественных исполнителей на духовых инструментах. В связи с созданием определенной системы обучения музыкантов-духовиков, преимущественно военных оркестров, особое значение приобретает исследование развития исполнительского профессионализма в игре на духовых профессиональных инструментах в России XVIII века. В это время параллельно с реформами в области военных оркестров возникает сеть так называемых «трубаческих школ» – флотских и полковых.

В школы зачисляли малолетних воспитанников в возрасте от 7 до 15 лет, которых сразу ставили на солдатское довольствие. Эти школы были организованы при полках и флоте, расположенных в различных городах Российской империи от Азовского моря до севера Архангельска. Например: Московский университет, Академия художеств, Академический университет в Петербурге, Московская и Казанская гимназии, мужские и женские частные пансионы. Особо важную роль в деле подготовки исполнителей на духовых инструментах играли музыкальные классы сухопутного шляхетского корпуса. Школы военных воспитанников назывались «трубаческими», так как в пехотных, кавалерийских и флотских военных подразделениях в первую очередь требовались трубачи, исполняющие различные военные сигналы. Однако если для производства сигналов были нужны трубачи, то для военных оркестров требовались исполнители и на других инструментах, таких как флейта, гобой, кларнет, фагот, валторны, ударные и даже струнные смычковые инструменты. Время обучения в школах не ограничивалось. Воспитанников выпускали только после сдачи итогового экзамена перед капельмейстером, который проводил проверку полученных знаний и признавал их «достойными быть записанными в трубачи». После этого испытания молодые музыканты направлялись в соответствующую военную часть.

Программа и система обучения предполагали следующее:

- усвоение правильной исполнительской постановки и способа извлечения звука и его звукоряда на инструменте;
- запись несложных задач по теории музыки;
- нотный учебный материал, который включал не только фанфары и сигналы, но и строевые марши, церемониальные произведения и пьесы бального репертуара.

Несомненно, что обучение духовиков на смычковых, струнно-смычковых инструментах способствовало их творческому росту, оттачиванию слуха и расширению исполнительских возможностей. За обучением духовиков следили приставленные для этого офицеры. «Нерадивых» учеников жестоко наказывали. Причины неуспеваемости мало кого интересовали: ученик был обязан научиться играть на инструментах, независимо от своих природных данных и способностей. После окончания школы на первых порах во время испытательного срока им было положено минимальное жалование 24 рубля в год, в то время как жалование проверенного штатного музыканта было равно 40 рублям. Музыкантами назывались исполнители более высокой квалификации, чем простые трубачи и гобоисты. Об этом свидетельствует их жалование, которое приравнивалось к заработку капельмейстера.

В сохранившихся сведениях из рапортов капельмейстеров, находящихся на службе в «трубаческих школах», есть информация и о состоянии инструментария. Например, «трубаческие школы» и сухопутный шляхетский корпус регулярно снабжались необходимыми для учебного процесса музыкальными инструментами и принадлежностями к ним. Сюда входили камыш для изготовления тростей, мундштуки, кроны, струны, канифоль, футляры и т. д. Поэтому уже к 30-м годам XVIII века в России поднимается вопрос об обучении музыкантов-духовиков. К середине столетия складывается определенная система обучения и подготовки необходимых кадров для бурно развивающегося оркестрового исполнительства. Главное место в этой системе занимают гарнизонные «трубаческие школы», организованные к этому времени на базе военных оркестров при полках и на военных кораблях.

Характерной чертой для процесса обучения на духовых инструментах в России XVIII века было освоение учащимися двух инструментов: духового и обязательно струнно-смычкового. Есть основания предполагать, что именно тогда были заложены основы для будущего развития оркестрового и ансамблевого музицирования в России. В формирующейся системе обучения музыкантов шла параллельная подготовка не только исполнительских кадров, но и будущих русских педагогов-духовиков. В контексте общего развития музыкальной культуры в России все вышеперечисленное способствовало дальнейшему бурному расцвету отечественной исполнительской школы на оркестровых духовых инструментах.

Список литературы

1. Болотин С. В. Основы техники дыхания. – М., 1980. – 138 с.
2. Волков Н. В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1981. – 86 с.
3. Должиков Ю. Н. О технике дыхания на духовых инструментах. – М., 1983. – 47 с.
4. Ноздронов Б. Материалы по истории русской военной музыки во второй половине XIX века // Хрестоматия по истории военной музыки. Русская военная музыка (до 1917 года). – М., 1981. – Ч. 1. – С. 106–162.
5. Сборник военно-исторических материалов. – СПб., 1964. – Вып. 16. – 375 с.
6. Тутунов В. 250 лет военно-оркестровой службы в России: краткий исторический очерк // Труды военно-дирижерского факультета государственной консерватории им. П. И. Чайковского. – М., 1961. – Вып. 5. – 16 с.
7. Усов Ю. Зарубежные журналы о советском исполнительстве на медных духовых инструментах // Вопросы музыкальной педагогики. – М.: Музыка, 1991. – Вып. 10. – С. 168–175.

List of references

1. Bolotin S. V. Osnovy tehniki dyhaniya. – M., 1980. – 138 s.
2. Volkov N. V. Teoriya i praktika iskusstva igry na duhovyh instrumentah. – M.: Muzyka, 1981. – 86 s.
3. Dolzhikov Yu. N. O tehnike dyhaniya na duhovyh instrumentah. – M., 1983. – 47 s.
4. Nozdrunov B. Materialy po istorii russkoj voennoj muzyki vo vtoroj polovine XIX veka // Hrestomatiya po istorii voennoj muzyki.russkaya voennaya muzyka (do 1917 goda). – M., 1981. – Ch. 1. – S. 106–162.
5. Sbornik voenno-istoricheskikh materialov. – SPb., 1964. – Vyp. 16. – 375 s.
6. Tutunov V. 250 let voenno-orkestrovoj sluzhby v Rossii: kratkij istoricheskij ocherk // Trudy voenno-dirizherskogo fakul'teta gosudarstvennoj konservatorii P. I. Chajkovskogo. – M., 1961. – Vyp. 5. – 16 s.
7. Usov Yu. Zarubezhnye zhurnaly o sovetskom ispolnitel'stve na mednyh duhovyh instrumentah // Voprosy muzykal'noj pedagogiki. – M.: Muzyka, 1991. – Vyp. 10. – S. 168–175.

ТРАГИЧЕСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ШОСТАКОВИЧА

Дай Тяньи

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

Статья посвящена советскому композитору, пианисту Дмитрию Шостаковичу и отражению в его музыкальном творчестве трагической тематики. В числе главных факторов, которые обусловили трагические мотивы, был личный опыт и взгляд на политико-социальное устройство России, а также рассказы родителей о многочисленных репрессиях гражданского населения. На примере отдельных симфоний анализируются стилистические и художественные черты воплощения трагических настроений.

Ключевые слова: Д. Шостакович, симфонии, война, политика, критика, трагические мотивы, народ, ритмы маршей.

TRAGIC THEME IN D. SHOSTAKOVITCH'S WORK

Dai Tianyi

*A. I. Herzen Russian State Pedagogical University,
Saint Petersburg*

The paper presents the facts of life and creativity of the Soviet composer-pianist Dmitry Shostakovitch and reflects tragic themes in his musical work. Among the main factors influenced the composer's tragic theme was his personal experience and his view of a political and social structure of Russia, as well as the stories of his parents about numerous repressions of Russian people. The author analyzes stylistic and artistic features of expressing tragic moods on the example of his symphonies.

Keywords: D. Shostakovitch, symphonies, war, politics, criticism, tragic motives, people, rhythms of marches.

Дмитрий Шостакович заслуженно входит в число наиболее известных советских композиторов, педагогов и пианистов. Вынужденный прожить большую часть своей жизни в тоталитарном режиме советской власти, Шостакович прославился не только своими неповторимыми музыкальными достижениями, но и открытыми политическими взглядами, которые он выражал через музыку [1].

Тема трагического занимает особое место в музыкальном наследии Д. Шостаковича. Одним из факторов этого было то, что композитор испытывал непримиримые чувства, живя в сталинском режиме. Он описывал свои будни, как «невероятно подлые и тяжелые». В своих личных записках и дневниках композитор неоднократно отмечал: «Каждый день приносил все больше плохих новостей, и мне было так больно, так одиноко и страшно» (цит. по [4, с. 12]). Это настроение композитора нашло свое отражение в «Траурном марше», написанном в революционном 1917 году в память о жертвах революции. Тогда юного Шостаковича по-настоящему потрясла массовая демонстрация памяти павших в Петрограде, в которой принимал участие и он, и вся его семья. Внутреннее потрясение еще большей глубины ждало композитора ближе к концу 1917 года. Тогда во время массовых общественных беспорядков прямо на глазах Шостаковича был убит мальчик, который (как тогда утверждалось, но доказано не было) украл яблоко. Эта трагическая ситуация нашла свое воплощение в одной из коротких, но тем не менее сложных сцен во Второй симфонии композитора. Сам Д. Шостакович говорил о том, что ему никогда не удастся забыть этого мальчика и его глаза, полные ужаса (см. [1; 5]).

В 1934 году в театре МАЛЕГОТ была поставлена опера «Леди Макбет Мценского уезда», отличающаяся сложностью музыки, ироничностью и мрачностью, которую сразу же после просмотра в прямом смысле слова возненавидел Сталин. Все дело в том, что Шостакович в качестве основного конфликта для оперы использовал противопоставление легкости и беззаботности – глубине и трагизму. Несмотря на то, что внешне произведение «Леди Макбет Мценского уезда» является довольно простым, внутри него заключена сильнейшая общенациональная боль. В свою очередь, Сталин главным образом был недоволен тем, что ожидал услышать в музыке оперы что-то, написанное в величественных традициях, что-то героическое, восхваляющее и монументальное по своему характеру [2, с. 522].

Спустя несколько дней после постановки оперы композитор был осужден в одной из статей газеты «Правда», где его творчество было названо «сумбуром вместо музыки» (см. [6]). Через неделю в этой же газете была опубликована еще одна статья с критикой одного из балетов Шостаковича. Все эти события способствовали тому, что композитор собрал небольшой чемодан и держал его наготове в ожидании того, что в любой момент его могут отправить в Сибирь. Это повлияло также на то, что Шостакович был вынужден снять с исполнения свою Четвертую симфонию, полную глубоких философских концепций и трагических конфликтов, которая в то время находилась в процессе репетиций [5].

К счастью, ожидаемая поездка в Сибирь не состоялась, хотя композитор официально подвергался всевозможным осуждениям. 1936 год для него стал по-настоящему переломным, поскольку советская власть официально объявила его «врагом народа». Друзья, которых когда-то музыкант считал своими верными соратниками, при столкновении с ним начали переходить на другую сторону улицы, чтобы даже не встретиться взглядом. Вот как описывали свое отношение к Шостаковичу в то время его коллеги: «Знать его было опасно, связи с ним могли привести к летальному исходу» (цит. по [4, с. 20]). Сам же композитор практически балансировал между казнью и депортацией в ГУЛАГ, поэтому вел себя предельно осторожно, чтобы выжить. Ему пришлось создавать музыку, которая намеренно

предполагала похвалу за то, что он не поддавался соблазнам своих прежних ошибочных путей. Так продолжалось ровно до тех пор, пока в 1948 году Д. Шостаковичу не было выдвинуто второе обвинение в «формализме» и «западных влияниях», после чего большая часть его музыки попала под запрет исполнения.

Находясь в течение длительного времени под гнетом тоталитарного государства, где правительство стремилось подогнать творческий вектор художников под некое «правильное» мировоззрение, соответствующее идеологии ведущей партии, Шостакович был вынужден научиться скрывать свои истинные переживания и не демонстрировать открыто свою романтическую «субъективность», запрещенную в «коллективистском» обществе, как это было ранее. В результате этого композитор создавал внешне довольно жизнерадостные музыкальные сочинения, буквально напитанные оптимистическим настроением, однако в глубине своего содержания они выражали совершенно противоположные чувства [3, с. 4]. Одним из подобных примеров, представленных в творчестве Шостаковича, является «веселая» вступительная тема в Пятнадцатой симфонии.

Ранее, в 1957 году, Д. Шостакович написал Одиннадцатую симфонию, в которой продемонстрировал слушателю свои эмоции, пережитые после рассказа родителей о расстреле царскими войсками мирной демонстрации, собравшейся на Дворцовой площади в начале 1905 года [5]. Поэтому первая часть данной симфонии включает в себя задушевные песни русских политических заключенных, выражающие собой дух угнетенной рабочей России, а также ритмы похоронных маршей, яростные и воинственные вспышки народного гнева.

На самом же деле трагическая музыка русского композитора обладает огромной философской силой. Об этом буквально в один голос заявляют современные исследователи его музыкального наследия [2; 4]. Окунаясь в глубину этой яркой творческой личности, обращаясь к истокам его музыкальных произведений, полных чрезмерного нервного напряжения, юмористического характера, трагической силы, слушатель может найти в них очень личный и трепетный ответ на вызов того тяжелого и опасного времени, в котором находилась долгое время Россия. В музыке Шостакович часто демонстрировал свои истинные чувства сострадания ко всему человечеству и к русскому народу.

Во времена Второй мировой войны Д. Шостакович стремился в своей музыке к выражению мыслей и чувств всей русской нации, представители которой столкнулись с тяжелейшими потерями и разрушениями. Все это отразилось в так называемых «военных» симфониях композитора, открыто и прямо демонстрирующих дух народа, находящегося в состоянии борьбы за свою жизнь и будущее. Вместе с этим «военные» симфонии также содержат в себе настойчивые размышления о силах зла, олицетворяемых Гитлером [3, с. 4]. Так, например, Седьмая симфония, которую он посвятил Ленинграду, стала настоящим символом героического духа русского народа, находившегося в блокаде. Напомним, что начиная с 8 сентября 1941 года и по 27 января 1944 года в общей сложности в результате вражеских бомбардировок и последующего массового голода в Ленинграде погибло более миллиона человек. В Восьмой симфонии, написанной композитором в тот же период времени, воплотились все те же героические и трагические настроения, дополненные зловещими образами механизированной войны. Финальная часть Восьмой симфонии имеет множество отличий от финала Седьмой симфонии, где композитор постепенно сводит музыку на нет, после чего «звучит» проникновенная тишина, глубоко пронизанная горечью и отчаянием.

Интересно, что в своей музыке, помимо всего сказанного выше, Шостакович также неоднократно пытался разоблачить злодеяния фашизма. Это отразилось и в Тринадцатой,

и в Четырнадцатой симфониях, написанных в 1962 и 1969 годах соответственно, в тесном сотрудничестве с молодым поэтом Е. Евтушенко. В этих своих работах композитор впервые с 1929 года осмелился снова включить в свою симфонию слова. Идея написания Восьмого квартета пришла к композитору после поездки в опустошенный войной Дрезден. Тогда он испытал настолько сильное внутреннее личностное потрясение, что в дальнейшем стремился всеми силами, хоть и в художественно-эстетической форме, разоблачать злодеяния фашизма. После этого композитор стал активистом, выступавшим против того же самого зла, бытующего в русском обществе. К слову, Шостакович стал одним из тех, кому все же удалось в мягкой и ненавязчивой форме продемонстрировать массовым слоям русского населения несовместимость патриотических и антисемитских настроений. Это было сделано им путем воспевания человеческой непокорности и восхищения позицией Галилея, Шекспира, Пастера, Толстого, всеми силами отстаивавших истину, не боясь никаких нападков, которые чисто теоретически могли произойти за этим [4].

Дмитрий Шостакович стал одним из родоначальников художественно-эстетического воплощения тематики и идей общенародного трагизма в русском музыкальном искусстве XX века. Трагические настроения композитор воплощал не только через особый стиль и уникальный выразительный язык, но также своим отношением к звучанию, звукообразу, которые невиданно расширяли представления о музыкальном искусстве как таковом, сформировали новый тип русского трагического музыкального стиля, возникшего под влиянием войны и от переживаний глубоких социальных потрясений. В исторической и культурной ретроспективе переоценить значение музыкального наследия Д. Шостаковича невозможно.

Список литературы

1. Бекетова Н. В. Трагическое и сатирическое в операх Д. Шостаковича: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 1991. – 25 с.
2. Валиева Т. А. Образный мир музыки Дмитрия Шостаковича // *Gospodarka i innowacje*. – Кельце, 2022. – № 24. – С. 521–525.
3. Кучекеева Л. А. Интерпретации Пятой симфонии Д. Д. Шостаковича // *Журнал философских исследований*. – Минск, 2016. – № 2 (4). – С. 4–14.
4. Мазель Л. А. О стиле Шостаковича // *Черты стиля Д. Шостаковича: сб. теорет. ст.* – М., 1962. – С. 3–23.
5. Михеева Ю. В. Проблема трагического в русской музыке XX века: на материале творчества Д. Шостаковича и А. Шнитке: дис. ... канд. философ. наук: 09.00.04. – М., 1999. – 145 с.
6. Сафронов А. Е. Музыкальный барометр XX века: все, что вы хотели узнать о жизни Шостаковича [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.m24.ru/articles/kultura/23092016/114459>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Beketova N. V. Tragicheskoe i satiricheskoe v operah D. Shostakovicha: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – M., 1991. – 25 s.
2. Valieva T. A. Obraznyj mir muzyki Dmitriya Shostakovicha // *Gospodarka i innowacje*. – Kel'ce, 2022. – № 24. – S. 521–525.
3. Kuchekeeva L. A. Interpretacii Pyatoj simfonii D. D. Shostakovicha // *Zhurnal filosofskih issledovanij*. – Minsk, 2016. – № 2 (4). – S. 4–14.

4. Mazel' L. A. O stile Shostakovicha // Cherty stilya D. Shostakovicha: sb. teoret. st. – M., 1962. – S. 3–23.
5. Miheeva Yu. V. Problema tragicheskogo v russkoj muzyke XX veka: na materiale tvorchestva D. Shostakovicha i A. Shnitke: dis. ... kand. filosof. nauk: 09.00.04. – M., 1999. – 145 s.
6. Safronov A. E. Muzykal'nyj barometr XX veka: vse, chto vy hoteli uznat' o zhizni Shostakovicha [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.m24.ru/articles/kultura/23092016/114459>. – Zagl. s ekrana.

НОВАТОРСТВО ГАРМОНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА М. П. МУСОРГСКОГО НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА «БЕЗ СОЛНЦА»

А. Д. Слободчикова, О. В. Синельникова
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово

Статья посвящена рассмотрению новаторских черт гармонического языка М. П. Мусоргского на примере вокального цикла «Без солнца». Выявляются новаторские особенности гармонии композитора, которые предвосхитили многие явления хроматической тональности XX века.

Ключевые слова: М. П. Мусоргский, вокальный цикл, музыкальный язык, гармония, тональность, модальность, структура аккорда, фонизм, диссонантность.

INNOVATION OF THE HARMONIC LANGUAGE OF M. P. MUSSORGSKY ON THE EXAMPLE OF THE VOCAL CYCLE “WITHOUT THE SUN”

A. D. Slobodchikova, O. V. Sinelnikova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors consider innovative features of a harmonic language of M. P. Mussorgsky on the example of the vocal cycle “Without the Sun”. In addition the author reveal innovative features of the composer's harmony, which anticipated many phenomena of chromatic tonality of the XX century.

Keywords: M. P. Mussorgsky, vocal cycle, musical language, harmony, tonality, modality, chord structure, phonism, dissonance.

Модест Петрович Мусоргский – величайший новатор в области гармонии. Его ладо-во-гармоническое мышление намного опередило эпоху, в которую он жил. Именно поэтому Мусоргский часто сталкивался с непониманием и критикой своих современников и даже ближайших коллег, которые порой упрекали его в отсутствии профессионализма. Критики ругали его за особый «желчный» музыкальный язык, писали, что «его правда» дошла до такой крайности, что просто «режет слух». И во многом «виной» таких звуковых эффектов становилась гармония. Вот, к примеру, что говорил о его гармонии Ц. Кюи после премьеры оперы «Борис Годунов»: «... отрывочные аккорды, подчас резко диссонирующие, и на них рубленый речитатив без музыкального содержания» (см. [3]). В негативных

отзывах не отставал и А. Фамицин, говоря об отсутствии у композитора «музыкальной логики в ведении голосов и гармонии» (см. [3]). В неприятии ладово-гармонического стиля Мусоргского еще более категоричен был Г. Ларош, который писал: «Совершенное отсутствие техники и школьной подготовки дает себя чувствовать везде, где автор покусается писать в округленной форме, а неутомное искание новизны и пикантности еще более ломает и коверкает эту форму» (см. [3]). И уж совсем полным отрицанием дарования композитора в области гармонии явились следующие слова того же Лароша: «г. Мусоргскому свойственно игнорировать законы гармонии, писать диссонанс для диссонанса, куриоз для куриоза, какофонию для какофонии. Наряду с проблесками таланта, порою довольно сильными, у него царствует не только ненависть ко всему, что просто, – но и вражда к благозвучию вообще» (см. [3]).

Процитирована лишь малая часть неприязненных отзывов современников Мусоргского о его гармоническом языке. Удивительно, что даже искренний и доброжелательный его друг Н. А. Римский-Корсаков поддерживал мнение о «технической неграмотности» своего гениального соратника. И каким же контрастом предстают высказывания о его стиле композиторов XX века! Так, Г. Свиридов пишет: «Мусоргский услышал такие созвучия, каких до него в музыке не встречалось. И это не сознательно сконструированная новизна, а естественный гармонический комплекс, неразрывно связанный с движением столь же естественной распевной мелодии и своим напряжением оттеняющий ее изгибы» (цит. по [5]). Эту точку зрения поддерживал и М. Равель, говоря следующее: «Автор “Хованщины” не был невеждою в отношении школьных правил, какие всякий найдет в первом попавшемся ему учебнике гармонии. Если он не всегда находил нужным придерживаться их, то, несомненно, лишь потому, что не смотрел на них как на непреложные догматы. Будущее оправдало его. Смелыми уроками этого “неумелого” композитора воспользовались многие из новейших авторов, которых никто не думает укорять в неумелости» (см. [3]).

Высказывания композиторов XX века свидетельствуют, что невозможно подходить к ладово-гармоническому мышлению Мусоргского только с точки зрения классической европейской тональности. Самобытность и оригинальность его гармонии фиксируют разные музыковеды, исследующие творчество композитора: А. Мясоедов [4], Ю. Холопов [6], Г. Головинский [1], М. Сабина, Е. Трёмбовельский [5], И. Гордеева [2]. В его гармонии тесно переплетены тональная и модальная системы. Это отмечено Ю. Холоповым в статье «Мусоргский как композитор XX века», где ученый называет его «одним из инициаторов новой модальной гармонии» XX века [6, с. 84]. Следствием доминирования опоры на модальный звукоряд, использования различных натуральных ладов – дорийского, фригийского, лидийского, миксолидийского, эолийского, ионийского, локрийского, обиходного, пентатоники – становится децентрализация тональности в гармонии Мусоргского. Иногда в его произведениях встречаются и искусственные симметричные лады.

В гармонии Мусоргского можно наблюдать некоторые состояния тональности (по Холопову), которые впоследствии будут характерны для музыки XX века: «рыхлая тональность» («Богатырские ворота» из «Картинок с выставки», побочная тема; монолог Бориса «Достиг я высшей власти»; песни «Видение» и «Молитва»), «диссонантная тональность» («Хованщина», вступление), «инверсионная тональность» (песня «Сиротка»), «переменная тональность» («Хованщина», пляска персидок) и даже политональность («Два еврея» из «Картинок с выставки») [7, с. 409–425]. Кроме того, в отдельных примерах из произведений композитора выявляется гармоническая особенность, названная Ю. Хо-

лоповым «функциональной инверсией», когда опора переносится с устойчивого аккорда на неустойчивую функцию (например, «Серенада» из цикла «Песни и пляски смерти»).

Что касается аккордики, которую применяет композитор, то она в эпоху господства терцовой структуры созвучия казалась и вовсе необычной. Он использует аккорды квартовой структуры, квинтаккорды, неразрешаемые явные и скрытые диссонансы, двузвучия в роли полноценных аккордов. Отдельное внимание Мусоргский уделяет фоническим свойствам гармонии и их связи с образной сферой произведения. Все названные инновации ярко проявились в вокальном цикле «Без солнца» (1874) на слова А. Голенищева-Кутузова. Это этапное произведение, которое открыло поздний период творчества композитора. Здесь Мусоргский раскрывает тему трагического одиночества личности, погружает слушателя в эмоциональную сферу героя. На мироощущение композитора в этот период накладывали отпечаток как личные обстоятельства, так и время реакции и застоя в России (70-е годы XIX века) – в творчестве многих писателей, поэтов и художников этой эпохи трагедийность выдвигалась на передний план.

Вокальный цикл «Без солнца» был издан у В. В. Бесселя, однако внимания к себе не привлек. Друзья композитора, состоявшие в «Могучей кучке», не приняли необычный стиль и эмоциональный план столь новаторского произведения. Сам же Модест Петрович был рад сотрудничать с другом Голенищевым-Кутузовым и остался крайне доволен проделанной работой. «Поэту-музыканту» – так гласит посвящение к циклу.

Две граничащие друг с другом идеи прослеживаются на протяжении всего цикла. Первая отражает внутренний мир лирического героя, а также его реакции, возникающие при соприкосновении с другими людьми из внешнего сурового мира. Вторая же воплощена в образе двупланового времени: сжатого и импульсивного, обращенного к герою, а также спокойного и размеренного, подчинившего себе внешний объективный мир. В цикле шесть песен-раздумий, или монологов: «В четырех стенах», «Меня ты в толпе не узнала», «Окончен праздный, шумный день», «Скучай», «Элегия» и «Над рекой».

Образная сфера в творчестве композитора построена на контрастах-противоречиях, отражающихся на всех параметрах музыкальной ткани. И. Гордеева в диссертации «О гармонии Мусоргского» предлагает классификацию противоположных художественных категорий [2]. Если проецировать их на цикл «Без солнца», получается следующая картина:

1. Концептуальные категории – взаимодействие факторов музыкального и внемузыкального порядка. В цикле это проявляется в обращении композитора к жанру монолога, в котором органично сочетаются песенность и декламационность для свободного выражения эмоций лирического героя.

2. Эмоционально-жанровые категории, которые выражаются в контрасте лирики и юмора, трагического и комического, психологической драмы и эпического. Все эти оппозиции проявляются в песнях. В цикле используется контраст-сопоставление, проявляющийся в идее уходящего времени: размеренного внешнего и импульсивного внутреннего.

3. Стилиевые категории как взаимное притяжение и отталкивание таких полюсов, как романтически-идеальное и реалистическое. Так, в эмоциональном мире героя цикла светлые мысли о возлюбленной разбиваются о состояние глубокого одиночества и непреодолимо горькой реальности.

4. Стилистические категории как противостояние и смешение высокого и низкого, простого и сложного, нормативного и ненормативного.

5. Композиционные категории как противоречие замкнутости и разомкнутости. Это качество выражается как в музыкальном формообразовании, так и в гармонии. Некоторые

монологи заканчиваются в основной тональности, другие же модулируют. Так, № 2 «В толпе ты меня не узнала» D-dur заканчивается на трезвучии VI низкой, модулируя в B-dur (Приложение, пример 1), № 3 «Окончен праздный, шумный день» в C-dur заканчивается в основной тональности, несмотря на тональную неустойчивость на протяжении всей пьесы (Приложение, пример 2). Несмотря на наличие данного сопоставления, цикл и большинство пьес разомкнуты, что указывает на преобладание данной композиционной особенности (см. табл. 1).

6. Лексические категории связаны с различием интонационных типов мелодики (речитатива и кантилены), с противостоянием мелоса и гармонии.

Тесно с образной сферой переплетен фонизм в гармонии Мусоргского, ярко проявляющийся при драматизации конфликта или же резкой смене тематического материала. Подобным смыслом в творчестве композитора обладают ярко выделенные тритоны в малых септаккордах, грозные октавные унисоны, торжественные мажорные квартсекстаккорды.

Наглядным примером служит аккорд, являющийся лейтгармонией всего цикла, передающий чувство одиночества, отражающий духовный мир. В первой пьесе сразу за тоникой (во втором такте) звучит аккорд, который интервально можно сопоставить с «аккордом смерти» П. И. Чайковского (DDVII₇³). Правда, композитор его по-другому обозначает: как D_{6/5} во II низкую ступень. Вполне вероятно, что подразумевался именно аккорд двойной доминанты, тем более, за ним следует дезальтерированная S (Приложение, пример 3).

Велика роль фонических качеств гармонии, в которых отражены противоположные эстетические стороны. Это стройность, уравновешенность, тембровая насыщенность звучания, сочетающаяся или же противопоставленная резкости, жесткости (из-за чрезмерной плотности или, наоборот, «пустотности» звуковых объемов).

Таблица 1

Номер и название песни	№ 1 «В четырех стенах»	№ 2 «Меня ты в толпе не узнала»	№ 3 «Окончен праздный, шумный день»
Тональность	D-dur	D-dur	C-dur
Семантика	Одиночество, внутренний мир героя	Усилена психологичность. Мучительная горечь воспоминаний	Противопоставление нынешних чувств и образов былого
Номер песни	№ 4 «Скучай»	№ 5 «Элегия»	№ 6 «Над рекой»
Тональность	h-moll	Fis-dur	Cis-dur
Семантика	Осуждение пустой и суетной жизни. Уныние	Сильный драматизм. Трагичность	Однотонность. Неустойчивость

Фактура цикла очень разнообразна. «Колокольностью» она предвосхищает творчество С. В. Рахманинова, красочностью – творчество импрессионистов (например, в песнях «Элегия» и «Над рекой»). Новаторство композитора в этой области связано с использованием «пустотного» звучания фортепиано для передачи состояния душевного опустошения, неопределенности и отрешенности (примером служат песни «В четырех стенах», «Меня ты в толпе не узнала», «Окончен праздный шумный день»).

Большое внимание композитор уделяет семантике тональной сферы, которая наделяется ярко индивидуальными чертами. Мусоргский – приверженец диатонической системы. В цикле все монологи, кроме четвертого, написаны в мажоре, основная тональность первого монолога D-dur, однако светлым сочинение назвать нельзя. На протяжении всего монолога тоника оминоривается, а ре-мажорное трезвучие в чистом виде используется всего два раза: это первый и последний аккорд. Композитор трактует эту тональность как трагедийную. Далее в цикле происходит нарастание дизонного направления. Но во всех случаях мажор является средством передачи драматизма. Вокальный цикл тонально разомкнут, также присутствует эффект тонального «мерцания», это еще раз подчеркивает недосказанность и неопределенность состояния героя (см. табл. 1). Единая мысль цикла – воспоминания о возлюбленной – на фоне тяжких раздумий и угнетенного депрессивного состояния завершается песней «Над рекой», где представлена «диссонантная тональность» с чертами «переменной тональности» (Cis-dur – fis-moll).

Диатонике Мусоргского свойственно многообразие историко-стилистических форм. Среди них архаические (пентатоника, неполная диатоника, явления модальности) и современные виды ладового синтеза и альтерации. Для мажоро-минора, используемого композитором, характерно многообразие структурных разновидностей (одноименный, параллельный, с дополнительными альтерациями). В цикле «Без солнца» мажоро-минор встречается очень часто. В трехтактовом завершении песни № 1 сопоставляются D-dur и d-moll (Приложение, пример 4). Песня № 2 написана в тональности D-dur, однако постоянно подчеркивается VI низкая B-dur и d-moll (Приложение, пример 5). Песня № 3 написана в C-dur, ее второй эпизод в Es-dur (Приложение, пример 6). Мажоро-минор Мусоргского – это разветвленная переменная структура. В № 3 «Окончен праздный, шумный день» C-dur в первом эпизоде, следуя принципу резкого сопоставления (регистрово-фактурного и тонального), автор внезапно переключает в Des-dur. Однако «режиссирующей» (скрытой) тональной опорой все же остается C-dur (гармонии регулярно появляются на слабых долях мотивов) (Приложение, пример 9).

Различные ладовые образования (мелодический звукоряд и его гармонические модификации, увеличенный и уменьшенный лад, а также переменные ладовые структуры и ладовые структуры с вариантно-стью ступеней) в системе ладотональности Мусоргского играют подчиненную диатонике роль. Они носят кратковременный эпизодичный характер и не являются синтаксически самостоятельными структурами. В творчестве композитора встречаются уникальные формы ладовой переменности:

- параллельно-дорийский минор с лидийским мажором,
- большесекундовая связь миксолидийского и лидийского мажоров,
- малосекундовая связь фригийского минора и лидийского мажора,
- малосекундовая связь локрийского минора и натурального мажора.

В первом эпизоде песни № 3 Мусоргский использует c-moll со II низкой и V низкой ступенями (прообраз «ладов Шостаковича»), получается сопоставление c-moll с V пониженной и с локрийского (Приложение, пример 7).

Относительно выразительной эффективности мелодия и гармония у композитора равны, они взаимодополняют друг друга. Для творчества Мусоргского свойственны поляризация и синтез мелодии и гармонии. В результате поляризации происходит разделение мелодии и гармонии на относительно самостоятельные области, а также их структурное разграничение и фактурная обособленность. В музыке композитора есть примеры мелодий без гармонического сопровождения или с его минимальной звучностью и смысловой нагрузкой, а также примеры гармонических созвучий с нейтрализованной (свернутой, одно-

родной) мелодией. В песне «Меня ты в толпе не узнала» нельзя однозначно сказать, что гармония звучит без мелодии, однако на передний план явно выходит неравномерный временной пульс (парный синкопированный ритм) (Приложение, пример 8). Тенденция синтеза мелодии и гармонии осуществляется благодаря фактурным приемам: наличию октавных унисонов-созвучий, многоголосных дублировок, различных педалей и остинато.

Гармония композитора насыщена национальным колоритом. Очень выделяется русская колокольность, благодаря чему можно смело говорить о самодостаточности гармонии как носителя музыкальной образности. В песне «Элегия» Мусоргский использует образ колоколов дважды. В первом разделе «колокольность» фактуры воплощает отдаленный звон бубенцов (Приложение, пример 10), а в кульминационном моменте изображен ирреальный колокольный звон, который лишь мерещится герою. Гармонии здесь необычны из-за большой регистровой разорванности (диапазон между верхним и нижним созвучиями почти 3 октавы), функциональной неопределенности и фонической уникальности (Приложение, пример 11).

В гармонии Мусоргского ярко проявляется диссонантность, выражающаяся в отступлении от нормативной структуры созвучий, их неполноте или же многозвучности, монолитности или расчлененности. Преимущественно диссонансы группируются вокруг тритона или секунды (септимы). Часто используются двузвучия, образующие фонический рельеф различных вертикалей. Так, в первом эпизоде песни № 3 композитор использует двузвучия сопровождения, которые регистрово оторваны от предшествующего окончания (Приложение, пример 12).

Стоит обратить внимание и на способ образования созвучий. Он заключается в «расщеплении» единств (аккордов) на составные элементы и возведении отдельного структурного компонента в ранг самостоятельного созвучия. Таким образом, неполные аккорды приобретают статус новых созвучий – функциональная неопределенность (Приложение, пример 11).

К средствам обновления интонаций в творчестве Мусоргского относятся: «рваная» фактура, неравномерная музыкальная ткань, редкие параллелизмы совершенных консонансов, необычные и неожиданные (но тонко психологически продуманные) хроматизмы и тональные планы, брошенные скачком септимы и ноны.

Подводя итоги, обобщим и перечислим новаторские черты гармонии в творчестве Мусоргского, многие из которых выявляются на примере шести песен вокального цикла «Без солнца»:

- повышенный уровень диссонантности;
- множественность структурных форм и разнообразие видов созвучий;
- малозвучные гармонические вертикали (интервалы, пустотные и неполные аккорды), которые приобрели черты интонационной самостоятельности;
- неопределенность фактурной функции гармонической вертикали;
- большая роль связи фонизма с образной сферой;
- расширение тональности за счет различных видов мажоро-минора;
- различные состояния тональности и элементы политональности, предвосхищающие хроматическую тональность современной музыки;
- сочетание тонального и модалого мышления: использование различных ладовых образований, подчиненных диатонике, их большое разнообразие.

Таким образом, гармонический анализ вокального цикла «Без солнца» еще раз подтверждает самобытность творчества М. П. Мусоргского, с одной стороны, развивающего

русские национальные традиции, с другой – предвосхищающего музыкальное искусство XX века.

Е. Б. Трёмбовельский, характеризуя ладово-гармонический стиль Мусоргского, говорит о двух обстоятельствах, которые способствовали его неприятию современниками и сложности последующего изучения в XX веке. Первое обстоятельство, подмеченное ученым на основании многочисленных примеров, – это стилевая неоднородность музыкального языка композитора, обусловленная спецификой замыслов и программного содержания [5, с. 30–31]. Другим обстоятельством стало непереносимое желание Мусоргского сочинять свободно, не сковывая свое творческое вдохновение никакими канонами и «застойными» правилами [5, с. 32]. Названные особенности творческого метода композитора гораздо больше соответствуют устремлениям художников XX века, нежели XIX. Именно поэтому Мусоргский не только в своем гармоническом мышлении, но и в других областях новаторства музыкального языка, формообразования, драматургии заглянул далеко в будущее.

Список литературы

1. Головинский Г. Л., Сабина М. Д. Мусоргский. – М.: Музыка, 1998. – 719 с.
2. Гордеева И. А. О гармонии Мусоргского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1991. – URL: <https://cheloveknauka.com/o-garmonii-musorgskogo> (дата обращения: 20.11.2022).
3. Мусоргский в цитатах и афоризмах // Электронная библиотека. Алексей Лысаков. – URL: <https://iknigi.net/avtor-aleksey-lysakov/189055-musorgskiy-v-citatah-i-aforizmah-aleksey-lysakov/read/page-1.html> (дата обращения: 30.11.2022).
4. Мясоедов А. Н. О гармонии в русской музыке. – М.: ПСТГУ, 2012. – 97 с.
5. Трёмбовельский Е. Б. Стиль Мусоргского. Лад, гармония, склад. – М.: Композитор, 2010. – 436 с.
6. Холопов Ю. Н. Мусоргский как композитор XX века // М. П. Мусоргский и музыка XX века. – М., 1990. – С. 65–92.
7. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: учебник. – СПб.: Лань, 2003. – 544 с.

List of references

1. Golovinskij G. L., Sabinina M. D. Musorgskij. – M.: Muzyka, 1998. – 719 s.
2. Gordeeva I. A. O garmonii Musorgskogo: avtoref. dis. ... kand iskusstvovedeniya. – M., 1991. – URL: <https://cheloveknauka.com/o-garmonii-musorgskogo> (data obrashcheniya: 20.11.2022).
3. Musorgskij v citatah i aforizmah // Elektronnaya biblioteka. Aleksey Lysakov. – URL: <https://iknigi.net/avtor-aleksey-lysakov/189055-musorgskiy-v-citatah-i-aforizmah-aleksey-lysakov/read/page-1.html> (data obrashcheniya: 30.11.2022).
4. Myasoedov A. N. O garmonii v russkoj muzyke. – M.: PSTGU, 2012. – 97 s.
5. Trembovel'skij E. B. Stil' Musorgskogo. Lad, garmoniya, sklad. – M.: Kompozitor, 2010. – 436 s.
6. Holopov Yu. N. Musorgskij kak kompozitor XX veka // M. P. Musorgskij i muzyka XX veka. – M., 1990. – S. 65–92.
7. Holopov Yu. N. Garmoniya: Teoreticheskij kurs: uchebnik. – SPb.: Lan', 2003. – 544 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Песня № 2 «Меня ты в толпе не узнала» (окончание)

go - речь заб - ве - нья и слез!
 litt ich ver - ges - se - ne Qual!

dim. *pp*

Пример 2

Песня № 3 «Окончен праздный, шумный день» (окончание)

-зе безмолвной, Никем не зримой, счастья полной, В сле-зе, давно хранимой мной!
 Glück und Sehnen, Mein bestes Klein-od, süs-se Trä-nen, Gemeint auf ewig dir a-lein!

dim. *pp* *f* *[p]* *ritard.*

Пример 3

№ 1 «В четырех стенах» (начало)

Andante tranquillo.

Ком-нат-ка тес - на - я, ти - ха - я, ми - па - я;
 Ein - sa - mez Kam - mer - lein, arm - li - ches, lieb - li - ches;

Andante tranquillo. *pp*

Песня № 1 «В четырех стенах» (окончание)

Meno mosso e tranquillo.

Вот о - на ночь мо - я, ночь о - ди - но - ка - я.
Nächt - li - che Fin - ster - nis... Nacht, o, du ein - sa - me.

Meno mosso e tranquillo.

pp

Песня № 2 «Меня ты в толпе не узнала»

- на - ла; Твой взгляд не ска - зал ни че - го. Но чуд - но и
Men - ge; Du hast mein Ge - sicht nicht er - kannt. Doch wird's mir so

Песня № 3 «Окончен праздный, шумный день» (второй эпизод)

Andante cantabile.

ть, од - на — из всех те - ней, я - ви - лась мне, ды - ша — лю - бо - вью И,
du — Ge - stalt aus je - ner Zeit, Er - scheint mir wie - der, wie — vor Ta - gen, Mein

Andante cantabile.

pp

Песня № 3 «Окончен праздный, шумный день» (первый эпизод)

ни - цы. Как буд. то влюб - вды - ха - я рад, Be -
Sei - ten. Ich schlür - fe wie - der Früh - lings g'ff, des

сен - них, страст - ных сно - ви - де - ний, В ду - ше я вос - кре -
Tau - mel - wah - nes Lie - bes - räu - sche. Ich find' in ge - ner

с-moll с V- с локрийский

Песня № 2 «Меня ты в толпе не узнала»

на - па; Твой взгляд не ска - зал ни - че - го. Но чуд - но и
Men - ge; Du hast mein Ge - sicht nicht er - kannst. Doch würd's mir so

страш - но мне ста - ло, Ког - да у - лю - вил я е - го. То
ban - ge, so sell - sam, als hät - te mich Grau - en ge - bannt. Es

Песня № 3 «Окончен праздный, шумный день»
(первый эпизод, фрагмент с «режиссирующей» тональной опорой)

-молк. нув, дрем. лет. Все ти. хо. Майской но. чи тень сто. ли. цу спя. шу. ю объ.
Men. schen schla. fen. Riny's Stil. le. Nur die Mai. en. nächt um. dū. a. meri schweigsam Stadt und

-ем. лет. Но сон от глаз моих бе. жит. И, при лу. чак и. ной ден.
Ha. fen. Der Schlaf ist meinen Augen fern. Ich blätt. re still im Buch der

Песня № 5 «Элегия» (первый раздел)

¹⁾ Allegro agitato.

²⁾

но. чи об. ла. ка, из. мен. чи. вы. е ду. мы Не.
Wol. ken in der Nacht, ver. än. der. lich und trü. be, So

-сут. ся на. до мной тре. всж. ны и у. грю. мы; В них
zie. hen mir im Geist Ge. dan. ken scheu vor. ü. ber; Der

Песня № 5 «Элегия» (кульминационный фрагмент)

dim. e ritard. poco a poco

ны — лый — смер — ти звон!.. Пред-
 Glock — ken — To — des — klang!.. Der

Andantino mosso.

вест-ни-ца звез-да, Как буд-то пол-на-я стыда, Скры-ва-ет свет-лый лик в ту-ма-не без-от-
 lich-te Mor-gen-ster-n Er-blasst so traurig in der Fern Und hüllt sich schamhaft ein in grau-en, dich-ten

Andantino mosso.

pp

Песня № 3 «Окончен праздный, шумный день»
(первый эпизод, фрагмент с использованием двузвучий)

ни — цы. Как буд-то вновь вды-ха-я яд Be-
 Sei-ten. Ich schlür-fe wie der Früh- lings- gift, des

p

сен — них, страст — ных сно — ви — де — ний, В ду — ше я вос — кре —
 Tau — mel — wah — nes Lie — bes — räu- sche. Ich find' in je — ner

МУЗЫКА ДЛЯ ДВУХ ВИОЛОНЧЕЛЕЙ В ЭПОХУ БАРОККО

М. С. Каменских

МБУ ДО «Детская школа искусств № 48», г. Новокузнецк

В данной статье рассматривается спектр музыкальных форм, доступных для исполнения дуэту виолончелей в эпоху барокко на основе известного репертуара для данного исполнительского состава.

Ключевые слова: виолончель, монотембровый ансамбль, basso continuo, sonata da chiesa, sonata da camera, виола да гамба, сюита, концерт.

MUSIC FOR TWO VIOLONCELLOS IN THE BAROQUE ERA

M. S. Kamenskikh

Children's Art School No. 48, Novokuznetsk

The article examines the range of musical forms available for performing by a duet of violoncellos in the Baroque era, based on the known repertoire for a given performing group.

Keywords: violoncello, mono timbre ensemble, basso continuo, sonata da chiesa, sonata da camera, viola da gamba, suite, concerto.

Виолончель – струнно-смычковый инструмент теплого, бархатистого тембра, свою историю в музыкальной культуре ведет приблизительно с XVI века. В это время начинает развиваться светская инструментальная музыка. Желание музыкантов придать инструменту баритоновой тесситурой концертное звучание послужило стимулом к конструированию виолончели – инструмента более яркого насыщенного тона в сравнении с распространенными в то время струнными семейства виол (виолой да гамба, баритоном, виолоне, лироне) [3, с. 23]. Почти сразу обнаружился художественный потенциал исполнительского состава, в котором играют две виолончели и басса континуо, в роли которого нередко выступал клавир. Монотембровые виолончельные ансамбли большого состава в это время еще не были сформированы. Причина заключалась в том, что это был период становления культуры исполнительской игры на новом инструменте. Найти в близком территориальном ореоле более двух музыкантов, владеющих техникой игры на виолончели в достаточной мере, составляло значительную трудность. Исполнители, ограниченные в репертуаре, стремились всячески его расширять, используя доступные музыкальные жанры и формы. Таким образом, монотембровый виолончельный ансамбль уже в эпоху барокко сформировал достаточно разнообразный исполнительский репертуар. В числе ведущих музыкальных жанров можно назвать сонату, сюиту, концерт. Рассмотрим несколько дошедших до настоящего времени образцов.

Георгу Фридриху Генделю (1685–1759) принадлежит Соната g-moll для двух виолончелей и клавир, представляющая собой четырехчастный цикл, построенный по принципу парного чередования контрастных по темпу, размеру и типу изложения частей [2]. Эти особенности позволяют отнести Сонату к жанру sonata da chiesa («церковная соната»).

Первая часть – *Lento* – представлена периодом типа развертывания, головная мотивная группа которого характеризуется величавым, торжественным, подобным размеренной поступи, движением. Мелодическое ядро содержит два элемента: первый – обыгрывание

устоев тональности, второй – нисходящая секвенция с пространственно-временным расщеплением по струнам виолончели, тембровым двухголосием (Приложение, пример 1). Мелодическое ядро проводится поочередно в каждой партии, а затем, двигаясь параллельными терциями, голоса входят в тональность B-dur. Интересно ансамблевое решение – партии виолончелей в экспозиционном разделе, начинаясь в разных точках, настолько сближаются, что даже повторяют друг друга, зеркально меняясь тесситурой.

В разделе разворачивания голоса вновь противопоставлены: теперь начинает второй голос с тона доминанты B-dur, а прима, выслушав первый мелодический ход, значительно усиливает аффект, врываясь на новой высоте с V ступени тональности доминанты C-dur. Полифонически развиваясь в секвентных повторениях, партии дуэта достигают кульминации и вновь сближаются к концу части.

Вторая часть – *Allegro* – построена в старинной двухчастной форме с тональным планом g-moll – d-moll, d-moll – g-moll. Первый раздел части представляет собой период типа разворачивания, второй – дальнейшее использование первоначального периода типа разворачивания и его завершение заключительным кадансом в основной тональности. Начальный мотив мелодического ядра периода типа разворачивания – это только три звука, повторяющихся на доминантовом тоне «d» в динамике *forte* с акцентной атакой смычка (Приложение, пример 2). Музыкальный прообраз такого мелодического импульса восходит к представлениям о звучных ударах церковного колокола, созывающего паству к воскресной проповеди. Этот мотив нередко используется в барочных произведениях для струнных инструментов – в качестве примера можно назвать концерты Антонио Вивальди для скрипки (a-moll, G-dur) и для виолончели (C-dur, F-dur).

Третья часть – *Largo* – по своим жанровым истокам близка арии *lamento*. Интонации плача, прерывистого дыхания, всхлипывания, поэтической жалобы, наполненной душевной тоской и сердечной скорбью, наиболее выразительно раскрываются благодаря тембру виолончели и тесситуре, близкой человеческому голосу.

В четвертой части – *Allegro* – Гендель использует приемы фугато и имитационное варьирование, придающие финалу стремительность и эффектность. В целом в Сонате g-moll две виолончели Гендель представляет как голоса единого тембра, не сопоставляя и не противопоставляя их, – они дополняют и усиливают друг друга, подобно рукам пианиста. Партия *basso continuo* выполняет функцию генерал-баса, не имея развитого тематизма.

Французский композитор и виолончелист эпохи барокко Жан-Батист Барье (1707–1747) прославился в Париже как величайший виртуоз и автор нескольких томов произведений для виолончели и виолы. Он служил в «Королевской академии музыки» и имел почетные привилегии от Людовика XV. Среди его сочинений – Соната для двух виолончелей G-dur (1739) [1]. Соната трехчастна, но поскольку она написана в период позднего барокко, то в ее структуре уже смешались черты двух типов барочных сонат – *sonata da camera* и *sonata chiesa*.

Первая часть (*Andante*) написана в старосонатной форме двухчастного типа с характерным мотивно-составным тематизмом, вторая (*Adagio*) – период типа разворачивания с ариозной мелодией в партии первой виолончели, третья (*Allegro prestissimo*) представляет собой старосонатную форму трехчастного типа, где есть простор для демонстрации виртуозности и духа состязания обеих партий. Автор явно стремится к единству циклической формы, о чем говорит воспроизведение в третьей части перед репризой материала *Adagio* (тт. 51–54).

У Барье в Сонате предполагаются лишь две виолончели при отсутствии партии *basso continuo*. В связи с этим в каждой партии поочередно возникают элементы аккомпанемента, сопровождающие основную мелодическую линию, – это и гармонические интервалы, являющиеся наследием виольного репертуара, и оstinatный функциональный бас – прием, заимствованный у группы *grieno* из *concerto grosso*, и обыгрывание аккордов для сохранения выразительной метрической пульсации, и «педадь» на выдержанном басу, в то время как мелодический голос несется в стремительных пассажах и фигурациях, сходно тому, как это было распространено в органной музыке. Интересно, что композитор использует тембровое расщепление игры смычком и щипком (*пиццикато* левой рукой) (Приложение, пример 3). Все вышесказанное свидетельствует, во-первых, о технической оснащенности, виртуозности, наблюдательности и изобретательности музыканта Барье, а во-вторых, об активной ассимиляции виолончели среди инструментов концертного плана.

Другой интересный пример монотембрового дуэта эпохи барокко – сохранившийся текст Сюиты Ре мажор для виолы да гамба и виолончели немецкого композитора, капельмейстера Домского собора Магдебурга Иоганна Фридриха Руэ (1699–1776) [5]. В названном цикле 9 частей: Ария, Канцона, Лур, Бурре, Менуэты 1 и 2, «Празднества», Паспье, «Арлекинада». В Сюите не предполагается партии *basso continuo*, что распределяет аккомпанирующую функцию между двумя солистами.

В первой части – Арии – мелодический голос выразительно и разнообразно проводится у гамбы, в то время как виолончель проводит ответные имитации, достраивает параллельные интервальные ходы и обыгрывает каденционные обороты (Приложение, пример 4). Во второй части – Канцоне – виолончель обыгрывает функциональный бас ритмическими фигурами, обеспечивая метрический пульс и жанровую цельность пьесе (Приложение, пример 5). В третьей части – Луре – виолончели отводится роль гармонической педали. Выдержанные басы партии виолончели создают имитацию звучания органа для мелодии виолы да гамба.

Французские танцы – Бурре и два Менуэта – по фактуре напоминают полифонические пьесы из клавирных сюит композиторов эпохи барокко, решенных в предложенных тембровых «обстоятельствах». Часть, названная «*Rejouissance*» (в переводе с французского языка – веселье, развлечение, празднества, увеселения), является жанровой пьесой, рисующей картину народных гуляний под музыкальное сопровождение уличных музыкантов, среди которых один исполняет ведущий голос – мелодию, другие же обеспечивают сопровождение и гармоническую опору. Восьмой номер сюиты – Паспье – представляет в фактурном решении дуэт гамбы и виолончели. Заключительная часть – «Арлекинада» – бурный ликующий финал цикла. Здесь оба инструмента имеют технически насыщенную партию, взаимно дополняя друг друга в динамическом, регистровом и тембровом отношении.

Жанровые пьесы Сюиты Руэ, где оба струнных инструмента демонстрируют совершенное для того времени владение различными приемами и техникой игры, в том числе разнообразные штрихи, свободное мелодическое интонирование, убедительно свидетельствуют о том, что представленный цикл далеко не единственный, и монотембровые ансамбли с виолончелью были широко распространены.

Среди многочисленных произведений для виолончели в творчестве Антонио Вивальди (1678–1741), в числе которых около 10 сонат для виолончели с клавиром и не менее 30 концертов для виолончели с оркестром, выделяется единственный известный Концерт для двух виолончелей с оркестром *g-moll* [4]. В настоящее время это сочинение пользуется

большой популярностью у концертирующих исполнителей. Этот Концерт представляет собой трехчастный цикл, организованный по модели «быстро – медленно – быстро»: *Allegro, Largo, Allegro*. Это позволяет отнести его к типу барочного двойного концерта для солирующего инструмента с оркестром.

Отличительной особенностью первой части Концерта является изложение темы солирующими виолончелями в отсутствии типичного для данной формы оркестрового ритурнеля. Оркестр набирает мощь и равновесно противопоставляется солистам лишь в кульминации этой части. Вторая часть носит традиционный лирический характер. В танцевальном финале важнейшую роль играет мощь оркестра, а солисты показывают виртуозность владения техникой игры на инструменте. Следует отметить, что партии виолончелей *solì* воспринимаются единым целым, усиливая мощь и силу тембра инструмента, противопоставленного краске оркестра.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в эпоху барокко новоявленный инструмент, каким можно считать виолончель для того времени, эффективно используется в качестве концертной новинки в привычных жанрах и формах. Наряду с произведениями для солирующей виолончели, появляются монотембровые дуэты. Примечательно, что обширный музыкальный опыт, накопленный ко времени возникновения нового инструмента, был перенесен в исполнительскую практику ансамблевого музицирования. Стали появляться качественно новые формы фактурного взаимодействия голосов – это могло быть как равноправие – дуэт, диалог (полифонический, гомофонно-полифонический, гомофонный), так и неравноправие в виде ведущей и аккомпанирующей партий, в том числе приведенные выше примеры внедрения в моноансамбли аккомпанирующих репетиций из *concerto grosso*, гармонической педали органа, полифонических имитаций клавирных сочинений, обыгрывание гармонии *basso continuo*.

Монотембровые ансамбли, в частности дуэты, были призваны фактурно разнообразить одноголосный по природе звучания инструмент, придав еще большую «причудливость» барочному стилю, изобретательно применив известные приемы. С другой стороны, у моноансамблей был и практический смысл – усилить яркость, насыщенность звучания в больших залах замков, дворцов и вилл, куда постепенно перемещалась светская музыка.

Литература

1. Барье Ж. Б. Соната для 2 виолончелей [Электронный ресурс] // Jean-Baptiste Barriere. Sonate pour 2 violoncelles. – URL: [https://imslp.org/wiki/6_Cello_Sonatas%2C_Livre_4_\(Barri%C3%A8re%2C_Jean-Baptiste\)](https://imslp.org/wiki/6_Cello_Sonatas%2C_Livre_4_(Barri%C3%A8re%2C_Jean-Baptiste)).
2. Гендель Г. Ф. Соната для двух виолончелей и фортепиано op. 2 № 8: [Ноты]. – М.: Музыка, 1969. – 32 с.
3. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Кн. 1. Виолончельная классика. – М.; Л.: МУЗГИЗ, 1950. – 513 с.
4. Вивальди А. Концерт соль минор для двух виолончелей, струнных и чембало: [Ноты]. – М.: Музыка, 1972. – 31 с.
5. Руэ И. Ф. Сюита Ре мажор для виолы да гамба и виолончели [Электронный ресурс] // Ruhe, Johann Friedrich. Suite in D major for Viola da Gamba and Cello. – URL: [https://imslp.org/wiki/Suite_in_D_major_for_Vila_da_Gamba_and_Cello_\(Ruhe%2C_Johann_Friedrich\)](https://imslp.org/wiki/Suite_in_D_major_for_Vila_da_Gamba_and_Cello_(Ruhe%2C_Johann_Friedrich)).

List of references

1. Bar'e Zh. B. Sonata dlya 2 violonchelej [Elektronnyj resurs] // Jean-Baptiste Barriere. Sonate pour 2 violoncelles. – URL: [https://imslp.org/wiki/6_Cello_Sonatas%2C_Livre_4_\(Barri%C3%A8re%2C_Jean-Baptiste\)](https://imslp.org/wiki/6_Cello_Sonatas%2C_Livre_4_(Barri%C3%A8re%2C_Jean-Baptiste)).
2. Gendel' G. F. Sonata dlya dvuh violonchelej i fortepiano or. 2 № 8: [Noty]. – M.: Muzyka, 1969. – 32 s.
3. Ginzburg L. Istoriya violonchel'nogo iskusstva. Kn. 1. Violonchel'naya klassika. – M.; L.: MUZGIZ, 1950. – 513 s.
4. Vival'di A. Koncert sol' minor dlya dvuh violonchelej, strunnyh i chembalo: [Noty]. – M.: Muzyka, 1972. – 31 s.
5. Rue I. F. Syuita Re mazhor dlya violy da gamba i violoncheli [Elektronnyj resurs] // Ruhe, Johann Friedrich. Suite in D major for Viola da Gamba and Cello. – URL: [https://imslp.org/wiki/Suite_in_D_major_for_Viola_da_Gamba_and_Cello_\(Ruhe%2C_Johann_Friedrich\)](https://imslp.org/wiki/Suite_in_D_major_for_Viola_da_Gamba_and_Cello_(Ruhe%2C_Johann_Friedrich)).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Lento (♩=66)

Violoncello I

Пример 2

Allegro (♩=112)

f *energico*

Пример 3

Andante

Violoncelle I

Violoncelle II

1 Air *adagio*

2 Chacon mà allegretto



КАРЛ ЧЕРНИ КАК РЕДАКТОР КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. БАХА: ОПЫТ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА

Л. А. Михайлова, О. В. Синельникова

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

Статья посвящена Карлу Черни, который вошел в историю фортепианного искусства как выдающийся исполнитель, композитор, транскриптор, педагог и редактор клавирной музыки. Он ввел в музыкальную практику редактирование произведений из педагогических целей и сделал редакцию клавирной музыки И. С. Баха.

Ключевые слова: К. Черни, И. С. Бах, редактор, романтизм, клавирные произведения, интерпретация.

CARL CZERNY AS AN EDITOR OF CLAVIER WORKS OF J. S. BACH: POLYPHONIC MASTERY EXPERIENCE

L. A. Mikhailova, O. V. Sinelnikova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors describe creative life of Carl Czerny, famous in piano art as an outstanding performer, composer, transcripтор, teacher and editor of clavier music. He implemented editing works into musical practice for pedagogical purposes and edited clavier music of J. S. Bach.

Keywords: C. Czerny, J. S. Bach, editor, romanticism, clavier works, interpretation.

В наши дни широко распространено мнение, что творчество великого немецкого композитора И. С. Баха было забыто сразу же после его смерти, а его слава возрождена

лишь во второй трети XIX столетия. Данное мнение не вполне основательно. Действительно, широкой публике имя И. С. Баха было практически незнакомо. Но в конце XVIII – начале XIX века старинная музыка вообще не была особенно востребована – публика ценила в основном последние новинки. Время, когда творения великих мастеров прошлого стали почти неотъемлемой частью концертных программ, пришло много позже. Однако имя Баха было прекрасно известно в академических кругах.

В конце XVIII столетия были еще живы ученики И. С. Баха. Многие из них занимали ключевые позиции в музыкальной жизни Европы: Иоганн Кирнбергер – музыкальный руководитель при берлинском дворе принцессы Амалии (сестры прусского короля Фридриха Великого), Иоганн Филипп Агрикола – придворный композитор в Берлине и др. В 1802 году была опубликована составленная И. Форкелем биография И. С. Баха – подобной чести в ту эпоху удостаивались лишь очень немногие музыканты. Издавались произведения Баха, в том числе «Хорошо темперированный клавир» (ХТК), который к 1837 году вышел из печати не менее 20 раз.

Карлу Черни с детских лет была известна музыка И. С. Баха от отца, который, по свидетельству самого композитора, «усовершенствовался в своем искусстве посредством изучения творений Себастьяна Баха» (цит. по [3, с. 63]). Очевидно, он первым стал прививать сыну любовь к музыке гения – композитора эпохи барокко. Выдающийся учитель Черни – Бетховен часто играл прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» в присутствии своего ученика.

Первые публикации отдельных пьес из «Хорошо темперированного клавира» входили поначалу в различные сборники. Среди них – публикация фуги h-moll из I тома, сделанная пианистом, теоретиком и педагогом И. Ф. Кирнбергером в Берлине и Кенингсберге в 1773 году, в его работе «Наставление к правильному употреблению гармонии». Вскоре, в 1782 году И. Ф. Рейхардт осуществил публикацию прелюдии и фуги f-moll из II тома в Берлине. Еще через несколько лет текст прелюдии и фуги C-dur I тома А. Ф. К. Коллман включил в свой труд «Опыт практической музыкальной композиции», изданный в Лондоне в 1799 году. Только 1821 году вышла в свет Прелюдия и fuga C-dur из II тома ХТК с подробными аппликатурными обозначениями, сделанными Джоном Фильдом. Однако традиция редактирования произведений предшественников не существовала – все исполнители пользовались Urtext'ом.

К. Черни вошел в историю фортепианного искусства не только как выдающийся исполнитель, композитор, транскриптор, педагог, но и как редактор клавирной музыки. Он один из первых ввел в практику редактирование произведений. Сама мысль о необходимости редактирования возникла из педагогических соображений: предоставить ученику такое издание, которое помогло бы ему разобраться в трудностях сочинения. Это было особенно актуальным для клавирной музыки эпохи барокко, в которой не практиковалось выставление темповых, динамических, аппликатурных и артикуляционных знаков. Считалось, что такой необходимости нет, поэтому это было не принято. К примеру, из всех 48 прелюдий и фуг ХТК обозначения *f* и *p* в уртексте были употреблены лишь один раз. Единичные указания на штрихи встречаются лишь в нескольких прелюдиях и фугах.

Дело в том, что Бах и его современники полагали, что характер сочинения устанавливается мелодическим рисунком нотного текста, метроритмом, фактурой, голосоведением, опорой на определенный первичный жанр. Важную роль играла теория аффектов и разветвленная система музыкальной риторики. Словарь мелодических фигур, семантику мотивов и интонаций хорошо знали все музыканты эпохи барокко – современникам Баха

достаточно было посмотреть на нотный текст, чтобы понять, как его исполнять без дополнительных пояснений.

Прошло много времени, наступила другая эпоха. Композиторы-романтики создавали свои произведения уже не для клавесина, а для фортепиано. Именно этот факт увеличил необходимость в редакторских указаниях, ведь клавесин, клавикорд и фортепиано имеют разную механику и, соответственно, различные способы звукоизвлечения. Отсутствие в нотном тексте указаний на характер и темп исполнения делало интерпретацию сочинений старинных мастеров достаточно сложной задачей для многих пианистов того времени. Не везде имелись расшифровки украшений, фактура не всегда выписывалась полностью, ввиду господствующей практики цифрованного баса в эпоху барокко. Кроме того, в строевании клавесина отсутствовала педаль, поэтому возникало множество вопросов относительно ее использования при исполнении старинной музыки на рояле. В результате сама ситуация в стремительно развивающемся фортепианном исполнительстве эпохи романтизма вызвала к жизни музыкальное редактирование, которое перешло от простой формы корректировки на новую ступень развития – на уровень толкования и интерпретации авторского текста.

Заслуга К. Черни в редакции сонат Д. Скарлатти и большинства баховских клавирных сочинений несомненна. Редакции клавирных сочинений И. С. Баха, сделанные К. Черни, очень интересны не только сами по себе. Они помогают понять, как интерпретировалась музыка Баха во второй четверти XIX века. Более того, педагогическая редакция «Хорошо темперированного клавира», осуществленная Черни в 1837 году, принадлежала не только к числу самых популярных изданий, но и к числу изданий, пользующихся безграничным доверием. Она обладает рядом больших достоинств инструктивного порядка, но в то же время имеет некоторые недостатки.

Прежде всего, поражает тщательно продуманная и подробнейшим образом описанная аппликатура. Бах часто излагал средний голос в трех- или четырехголосных произведениях, не задумываясь, какой рукой пианист будет его играть [3, с. 64]. Черни очень удачно распределяет эти средние голоса между обеими руками, так что без труда становится возможным ведение плавной мелодической линии. Именно эта общедоступность и ясность аппликатурных указаний и является первой причиной столь широкого распространения редакции Черни.

Главой фортепианной педагогики на рубеже XVIII–XIX веков был М. Клементи. Непререкаемым авторитетом пользовалась Лондонская школа, которой он руководил. Именно эта школа реализовала в фортепианной педагогике основные принципы классицизма с *non legat*'ным способом звукоизвлечения как основным. Карл Черни жил в период становления нового художественного стиля – романтизма – и принадлежал Венской школе пианизма, где внедрялись приемы, обусловленные романтической эстетикой в противовес Лондонской школе. В частности, штрих *legato* постепенно выдвигается в качестве главного способа артикуляции, ибо способен более гибко передавать выразительную и прихотливую смену эмоций и чувств.

Аппликатура в редакциях Черни подчинена этому принципу, причем он признает *legato* только как «*legato* пальцами». Это значит, что каждый выдерживаемый звук Черни представлял себе звучащим как бы на органе, и потому плавный переход к следующему звуку мог совершаться только с помощью другого пальца. В одном из писем Бетховен отметил, что игра на органе дала ему много для выработки *legato* (см. [1, с. 117]). Черни сам не играл на этом инструменте, но в своей редакции произведений Баха применял прием органного «абсолютного» *legato*. Поэтому Черни в ряде мест рекомендует беззвучную подме-

ну пальцев на одной клавише. Второй причиной чрезвычайной популярности редакций Черни являются подробные и разнообразные указания динамических оттенков исполнения. «Волнистая» динамика, частые *crescendo* и *diminuendo*, всегда постепенные переходы от *forte* к *piano*, импровизационные речитативы, неизменные *calando*, *rallentando* и другие виды замедления темпа в конце сочинения – характерные приемы нюансировки в редакции Черни.

Между тем, его редакция динамики не лишена недостатков, она слишком романтизирована и подвергалась критике. Музыка И. С. Баха принадлежит другой эпохе, она гораздо шире по замыслу и значительнее, а ее динамика более уравновешенная, отвечающая барочной системе аффектов. Поэтому исполнитель, стремящийся к большей аутентичности, должен отказаться от «постепенных переходов и закругленных окончаний, унаследованной от Черни “волнистой нюансировки”» [2, с. 7]. Музыка барокко, исходя из теории аффектов, свойственны внезапные «террасообразные» переходы от *forte* к *piano*. Крупнейший знаток И. С. Баха Альберт Швейцер в своей книге в ряде мест возмущается обилием *crescendo* и *diminuendo*, которыми снабжают обычно эту музыку. Ученый писал: «Заключительное *diminuendo* во всех оттенках, которое мы повсюду делаем по привычке, есть один из злейших врагов стильного исполнения Баха» [4, с. 130].

Еще более крупным, основным недостатком редакции Черни являются сознательные изменения, вносимые им в авторский текст. Черни часто «поправляет» Баха из тех или иных, иногда инструктивных, иногда «художественных» соображений. Эти вольности можно обнаружить только в процессе сравнения редакции с Urtext'ом, поскольку Черни никак их не комментирует.

Говоря о свободном обращении с текстом редактируемых Черни произведений Баха, интересно было бы вспомнить эпизоды его обучения у Бетховена: учителя ужасно раздражало, когда при исполнении его сонат ученик допускал вольности и собственные дополнения. Этот пример еще раз подтверждает импровизационную манеру, свойственную Черни вообще. Он далеко не во всех случаях сохраняет предписанную Бахом плавность и кантабильность мелодии (Приложение, пример 1). Это внезапное *staccato* на звуке «b» придает какой-то игривый и легкомысленно салонный характер певучей и серьезной мелодии. Еще один пример содержится в редакции h-moll'ной инвенции (7-й такт) (Приложение, пример 2). Бах вместо обычной интонации темы на малую секунду вниз дает здесь большую секунду, – таким образом, появляется ми бекар. По мнению Черни, такой ход для Баха является слишком смелым. Поэтому он в своем издании инвенций произвольно изменяет в этом такте большую секунду на малую.

Что касается многочисленных украшений, составляющих неотъемлемую часть музыкального письма баховского времени, то здесь Черни вообще чувствует себя совершенно свободно по отношению к автору. На каждом шагу он изменяет по своему вкусу перечеркнутые морденты на неперечеркнутые (Es-dur'ная инвенция, 30-й такт), неперечеркнутые на перечеркнутые (C-dur'ная инвенция, 1-й и 2-й тт.); пишет украшения там, где их нет у Баха (D-dur'ная инвенция, 37-й такт), и опускает их там, где они имеются у Баха (g-moll'ная инвенция, т. 10 – в партии правой руки, на второй восьмой звук «фа» должен стоять мордент).

Особенно большие изменения были внесены Черни во Французские сюиты Баха. В них личность редактора подчас выходит на первый план, поскольку его рука вторгается почти в каждый такт. Например, в Аллеманде из сюиты до-минор Черни свободно фигурирует ровный бас, изложенный восьмыми в тт. 16–18 (Приложение, пример 3).

В ряде случаев и в инвенциях, и в трехголосных симфониях, и в сюитах Черни переставляет, видоизменяет и сильно уменьшает количественно написанные Бахом различные виды мелизмов. Очевидно, что в этом, помимо личного художественного вкуса редактора, играет роль и соображение педагога – облегчить ученику задачу овладения материалом. Действительно, исполнение многочисленных и разнообразных украшений представляет для учащихся (особенно музыкальных школ) известную смысловую и техническую трудность. И все же надо учить овладению этими трудностями, ни в коем случае не делая каких-либо скидок. Ведь украшения – неотъемлемая часть музыкального языка эпохи барокко. Если мы хотим, чтобы был понят стиль автора, то прежде всего надо познакомиться с особенностями того языка, на котором он говорит.

Издательский дом «Петерс» намеревался выпустить собрание сочинений И. С. Баха. Черни было предложено стать одним из сотрудников и взяться за редактирование клавирных произведений. Начать планировалось с «Хорошо темперированного клавира». В 1837 году вышло в свет новое издание «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Редактор – Карл Черни, лейпцигское издательство «Петерс». Работа, как всегда, основательная и скрупулезная. Каждая из 48 прелюдий и фуг снабжена аппликатурными указаниями, определениями темпа по метроному Мельцеля, обозначены нюансы, агогика, общий характер музыки. Приступая к работе, Черни тщательно сравнил предшествующие издания ХТК Зимрока, Гофмейстера, Негели, Лавеню и некоторые рукописные копии, исправил некоторые ошибки и опечатки, выбрал лучшие, с точки зрения редактора, варианты.

Изданию было предпослано небольшое предисловие. В первую очередь внимание заостряется на аппликатуре. Черни прекрасно осознает исключительную важность и громадную сложность этой проблемы для тех, кто приступает к изучению полифонической музыки. Четко выделены аппликатурные установки: «Во-первых, чтобы руки чувствовали себя как можно более спокойно и удобно; во-вторых, чтобы каждый голос был независим от другого и в то же время был достаточно связанным и последовательным в своем продвижении» [7, с. 2]. Далее объяснены принципы восстановления указаний, относящихся к характеру музыки, где не обошлось без ссылки на авторитет Бетховена: «Темп исполнения я определяю, во-первых, бесспорным характером каждой пьесы. Во-вторых, живыми до сей поры воспоминаниями о некогда слышанном бетховенском исполнении большинства этих фуг. Наконец, в-третьих, собственными идеями, ставшими результатом моего более чем тринадцатилетнего изучения этих произведений» [7, с. 2]. Несомненно, интерпретация Баха великим учителем оказала громадное воздействие на редакторские устремления его ученика. Черни много раз слышал, как Бетховен исполнял Баха. При этом как в памяти его, так и в добросовестном желании точно передать дух бетховенского исполнения, сомневаться не приходится. Воспоминания об игре учителя отражены в по-бетховенски резких, упругих нарастаниях звучности, яркой, энергичной акцентуации. Черни указывает также, что «старинные композиции, как правило, следует играть намного спокойнее и медленнее, чем современные пьесы» [7, с. 2]. В заключении предисловия он приводит таблицу расшифровки мелизмов (Приложение, пример 4).

Очередная работа Черни не встретила единодушного одобрения коллег. Более того, ни один из его трудов не попадал под столь яростный огонь критики. Обвинения в «искажении великой музыки», чуть ли не «надругательстве над Бахом», нарастали год от года. Особое негодование выражал Роберт Шуман. Поначалу, в рецензии 1838 года Шуман нашел данный опус просто мало заслуживающим внимания. Правда, исполнительские указания Черни возражений Шумана не встретили; аппликатуру он даже похвалил. Портрет Баха

на титульном листе был определен «вполне приличным» (см. [1, с. 117]). Шуман не одобрил только предисловие, сочтя его «написанным наспех» [5, с. 93]. Однако в новой рецензии 1842 года отношение было изменено. В 1845 году Шуман направляет письмо в конкурирующую с «Петерсом» издательскую фирму «Брайткопф и Хертель». Шуман высказывает пожелание стать редактором нового издания «Хорошо темперированного клавира». Издание Черни с его ненужной аппликатурой и т. п. «представляется <...> карикатурным» [6, с. 110]. Мысль Шумана о желательности нового, выверенного и академически точного издания клавирной музыки Баха была вполне резонной. К решительному «отказу от Черни» призывали выдающиеся музыканты, среди которых – Ганс фон Бюлов и Антон Рубинштейн. Яростно клеймилась «невыносимая сентиментальность» редакции Черни, ее романтизированная волнообразная динамика, манерные, излишне дробные штрихи и т. д. и т. п.

I том «Хорошо темперированного клавира» вышел в 1732 году. В 24 прелюдиях и фугах, составляющих содержание этого сборника, имеются лишь шесть словесных указаний автора. Среди них в с-moll'ной прелюдии обозначения *Presto*, *Adagio*, *Allegro*; в e-moll'ной прелюдии – *Presto* на 2-й странице; h-moll'ная прелюдия имеет написанный Бахом подзаголовок – *Andante*, что так подходит к этой музыке; и наконец, fuga h-moll имеет обозначение – *Largo*. В издании Черни сохранены все указанные Бахом термины, но они настолько перемешаны с указаниями редактора, что отделить одно от другого невозможно. Кроме того, в редакции Черни имеют место досочинения некоторых элементов фактуры. Так, в C-dur'ной прелюдии появляется лишний такт (23-й, по изд. Черни), потому что ход баса (тт. 22–24) кажется ему слишком грубым, а возможность провести хроматический ход *fis-g-as* – чересчур соблазнительной (Приложение, пример 5). Между тем Бах не случайно избегает дать звук «соль» в басу, так как двумя тактами позже он вступит как органнй пункт и будет звучать на протяжении восьми тактов.

В прелюдии *cis-moll*, тт. 17–18 (Приложение, пример 6) редактор сочиняет довольно длинную мелодию, поручая ее среднему голосу – очевидно, баховское голосоведение ему кажется скучным. Аналогичных примеров в редакции Черни можно найти больше. Однако ввиду отсутствия его словесных комментариев, они выявляются плохо.

Особенно «бросается в глаза» желание Черни, исходя из собственного художественного вкуса, игнорировать традиционный в эпоху барокко подход к гармонии и акустическому ощущению звучания аккордов. Так, большинство минорных прелюдий и фуг Баха в обоих томах ХТК завершаются трезвучием одноименного мажора. Черни по собственному усмотрению заменяет мажорные окончания многих фуг минорными.

Все эти вольности в обращении с нотными текстами Баха объясняются не только спецификой романтической эстетики, но и требованиями публики, в угоду вкусам которой концертирующие пианисты-виртуозы, которым был Черни, допускали импровизационное изменение деталей старинных музыкальных произведений. Салонно-виртуозная трактовка фортепианной музыки в то время, к сожалению, распространялось и на ХТК, и на другие произведения Баха. Сюда относятся также привнесения Черни в духе романтизма, чуждые музыкальному мышлению Баха, в частности, несколько манерная артикуляция, преувеличенные темпы, педализация, излишняя волнообразность фразировки, частая смена динамики, что лишает музыку Баха строгости и философской глубины. Кроме этого, многие баховеды полагают, что редакции Черни опираются на не совсем достоверные копии рукописей Баха.

При всех критических замечаниях нельзя игнорировать того факта, что двухголосные инвенции, трехголосные симфонии, французские сюиты, прелюдии и фуги Баха Черни

снабдил удобной аппликатурой и логичным распределением средних голосов трех- и четырехголосия между партиями обеих рук, поскольку у Баха эта дифференциация отсутствует. В редакции инвенций Черни, вышедшей в свет в 1840 году, благодаря своим указаниям на непрерывное legato, он стремился наделить инструмент возможностями связной, певучей игры. Благодаря только этим фактам издание Черни приобретает существенные педагогические достоинства. Недаром оно имело широкое распространение на протяжении долгого времени.

Что касается издания «Хорошо темперированного клавира», то оно вообще имело потрясающий успех – и тогда на рубеже 1830–40-х, и потом, много десятилетий спустя. Нестандартное решение издательства вполне оправдалось. Если до выхода черниевской редакции ноты «Хорошо темперированного клавира» можно было найти только в библиотеке знатоков, то постепенно они стали непременной принадлежностью практически каждого культурного дома. Кстати говоря, в издательском доме «Петерс» прекрасно это понимали – и в 1855 году приступили к реализации грандиозного плана публикации Полного собрания сочинений И. С. Баха – без редакторских пометок, в их подлинном виде. Но в 1837 году «Петерс» поступил поистине мудро. Он уловил «дух времени». Главной, насущной необходимостью было не столько появление изданий, адресованных узкому кругу специалистов, сколько внедрение классического наследия в широкое общественное сознание. И здесь лучшей кандидатуры, чем Черни, найти было трудно.

В заключение нельзя не отметить огромную пользу редакторской работы Черни для его собственного композиторского творчества. Ведь Черни был весьма плодовитым автором, который оставил потомкам огромное творческое наследие – свыше 1000 опусов. Другое дело, что большая часть его произведений оказалась забытой – востребованность в учебном репертуаре многочисленных этюдов Черни вытеснила все остальные жанры его творчества, среди которых – симфонии, увертюры и концерты, оратории, мессы и реквиемы, транскрипции, квартеты и трио. Редакторская деятельность и его работа с полифоническими творениями Баха, особенно с «Хорошо темперированным клавиром», повлияла на создание Черни цикла из 24 прелюдий и фуг, который он назвал «48 прелюдий и фуг во всех мажорных и минорных тональностях», присваивая номер каждой прелюдии и фуге. К сожалению, этот значительный опус до настоящего времени остается малоизвестным и редко исполняемым.

Список литературы

1. Айзенштадт С. А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. – М.: Композитор, 2010. – 216 с.
2. Коган Г. М. Школа фортепианной транскрипции: для фортепиано. – М.: Музыка, 1973. – Вып. 3. – 40 с.
3. Ройзман Л. К. Черни и его редакция клавирных сочинений Баха. – М.: Советская музыка, 1940. – С. 62–68 с.
4. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Классика XXI, 2016. – 816 с.
5. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. ст. / сост., ред, коммент., пер. с нем. Ю. Житомирский. – М.: Музыка, 1979. – Т. 2а. – 294 с.
6. Шуман Р. Письма / сост., коммент. Ю. Житомирский; пер. с нем. Ю. Житомирский, Е. Закс, Л. Товалева, В. Шнитке. – М.: Музыка, 1982. – Т. 2. – 528 с.
7. Czerny K. C. Bach I. S. Wohltemperierte Klavier. Teil 1. Herausgegeben von Carl Czerny. Vorwort. – Leipzig: Peters, 1963. – 95 s.

List of references

1. Ajzenshtadt S. A. Uchitel' muzyki. Zhizn' i tvorchestvo Karla Cherni. – M.: Kompozitor, 2010. – 216 s.
2. Kogan G. M. Shkola fortepiannoj transkripcii: dlja fortepiano. – M.: Muzyka, 1973. – Vyp. 3. – 40 s.
3. Rojzman L. K. Cherni i ego redakcija klavirnyh sochinenij Baha. – M.: Sovetskaja muzyka, 1940. – 62–68 s.
4. Shvejcer A. Iogann Sebast'jan Bah. – M.: Klassika XXI, 2016. – 816 s.
5. Shuman R. O muzyke i muzykantah: sobr. st. / sost., red, komment., per. s nem. Ju. Zhitomirskij. – M.: Muzyka, 1979. – T. 2. – 294 s.
6. Shuman R. Pis'ma / sost., komment. Ju. Zhitomirskij; per. s nem. Ju. Zhitomirskij, E. Zaks, L. Tovaleva, V. Shnitke. – M.: Muzyka, 1982. – T. 2. – 528 s.
7. Czerny K. C. Bach I. S. Wohltemperierte Klavier. Teil 1. Herausgegeben von Carl Czerny. Vorwort. – Leipzig: Peters, 1963. – 95 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

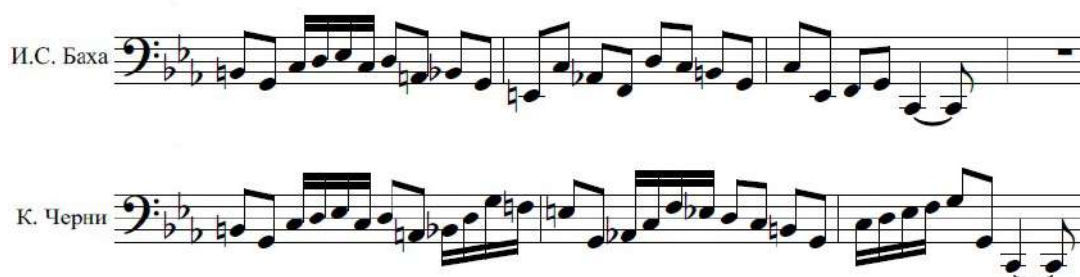
Пример 1



Пример 2



Пример 3



CARL CZERNY.



**ИНТОНАЦИОННАЯ ТЕОРИЯ Б. АСАФЬЕВА И ПРОБЛЕМЫ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СЕГМЕНТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОЙ ЧАСТИ СОНАТЫ № 8 К 310 А-MOLL В. А. МОЦАРТА)**

Е. А. Городилова

Филиал ФГБОУ ВО «Центральная музыкальная школа –
Академия исполнительского искусства» «Сибирский»,
г. Кемерово

Статья посвящена проблеме обнаружения художественного смысла произведения через его исполнительскую интерпретацию. Проведен интонационно-исполнительский анализ первой части сонаты № 8 К 310 а-moll В. А. Моцарта в интерпретациях Э. Гилельса и Д. Баренбойма в контексте интонационной теории Б. Асафьева. В работе исследуется эффективность теоретического конструкта Б. Асафьева в аналитической практике, его воздействие на поиск и трактовку художественного смысла.

Ключевые слова: интонирование, сегментация, темп, музыкальная структура.

**INTONATION THEORY OF B. ASAFIEV AND THE PROBLEMS
OF PERFORMING SEGMENTATION OF COMPOSITION
(ON THE EXAMPLE OF THE FIRST PART OF
W. A. MOZART'S SONATA № 8 K 310 A-MOLL)**

E. A. Gorodilova

*Central Music School – Academy of Performing Arts “Sibirsky”,
Kemerovo*

The paper considers the problem of discovering the artistic meaning of composition through its performing interpretation. Moreover, the author conducts an intonation and performing analysis of the first part of Sonata № 8 K 310 B A-Moll by W. A. Mozart according to the interpretations of E. G. Gilels and Daniel Barenboim in the context of the intonation theory of B. Asafiev. Besides, the author examines the effectiveness of B. Asafiev's theoretical construct in analytical practice and its impact on searching and interpreting artistic meaning.

Keywords: intonation, segmentation, tempo, musical structure.

Важнейшим фактором, привлекающим внимание, и характерным для двух исполнительских версий (Э. Гилельса и Д. Баренбойма) сонаты В. А. Моцарта № 8 К 310 a-moll является такое становление сонатного аллегро, которое в действительности не понимается именно как сонатное аллегро в полной мере. Окунувшись в музыкальное звучание двух схожих версий данного произведения, мы слышим, как исполнители в декоративных структурах сонатного аллегро разыгрывают некоторое явление, по своей сути очень приближающееся к оперной сцене. Подобное понимание процесса интонирования и интонационного становления через образное опосредование звучащей музыкальной интонации и является **первым** и ключевым моментом, позволяющим сопоставлять исполнительские версии двух названных исполнителей с интонационной теорией Б. В. Асафьева, базирующейся на принципах абстрактного мышления и способной существовать и проявлять себя только посредством определенной информационно-знаковой системы.

Исходя из заявленной идеи, необходимо акцентировать тот факт, что всякий способ восприятия и интерпретации музыки в данном случае в качестве обязательного компонента имеет опосредствующее звено. Этим опосредствующим звеном, в свою очередь, и является представление о художественном образе. Оно, безусловно, вбирает в себя некоторые социальные установки, некоторые клише и рациональность, которая связана с тем, что художественный образ должен быть услышан и прочувствован, но он может быть и описан словами. Следовательно, в подобном интонировании художественного целого все будет совершенно иным. В данной трактовке можно наблюдать, как исполнители, основной целью которых является передача музыкального содержания через опосредованное представление, прибегают к помощи неких условных персонажей, воссоздаваемых устоявшимися к тому времени средствами персонификации образов. Это является **вторым** основным из выводимых Асафьевым принципов становления сонатного аллегро: «Экспозиция и разработка обычно развертывают сложную “игру” контрастных звуко сочетаний и составляют своего рода “драматургическое построение” с борющимися тенденциями, идеями – и характерами-образами» [3, с. 139]. Более того, мы словно наблюдаем, как эти персонажи соревнуются друг с другом в том, чтобы их оказалось как можно больше.

В сопоставлении с интонационной концепцией Б. В. Асафьева, можно выделить те средства персонификации персонажей и те способы социализации музыкальной интонации и музыкальных жанров, которыми автор оперирует в своем исследовании: «Каждая эпоха вырабатывает и в оперном, и симфоническом, и романсном творчестве некую сумму “символических” интонаций (звукокомплексов). Эти интонации возникают в постоянстве созвучия с поэтическими образами и идеями или с конкретными ощущениями (зрительными, мускульно-моторными), или с выражением аффектов и различных эмоциональных состояний, то есть во взаимном “сопутствовании”. Так образуются чрезвычайно прочные ассоциации, не уступающие смысловой словесной семантике. Звуковой образ – интонация, получившая значение зримого образа или конкретного ощущения, – вызывает сопутствующие ему представления» [3, с. 207].

Подобный «процесс конкретизации музыкальных образов», по Асафьеву, осуществляется в большей мере и в сонатном аллегро. Исходя из истоков сонатной формы, с точки зрения эмоционально-содержательного пласта, исследователь делает акцент на том, что инструментальная музыка, развивавшаяся гораздо медленнее, вырастает в непосредственной связи с вокальной музыкой, выражающейся в некоем «перерождении» вокальных форм при изложении на язык музыкальных инструментов. Благодаря чему, по мнению автора, и начали складываться самостоятельные инструментальные формы.

В исполнительских версиях Д. Баренбойма и Э. Гилельса отчетливо ощущается интонационная обусловленность тем и всего музыкального становления к вокальному языку сопутствующей композитору эпохи. Процесс конкретизации музыкальных образов в данных исполнительских версиях происходит через те средства персонификации условных персонажей, которые соответствовали оперной эстетике эпохи классицизма: бравурную арию, ламентозность как явление обобщенного характера и др. Подобные интерпретации со всей основательностью пытаются максимально насытить музыку смыслами, приходящими извне.

Этот момент для данного интонационного анализа является принципиальным. С появлением понятия «музыкальный образ» в интонацию начинают проникать те явления, которые следом за оперным представлением об образе привносят в музыкальную интонацию некие подобию синтаксических структур, грамматических построений, противостоящих и вступающих в диалог или же в какое-то общение художественных противоположностей, принадлежащих к разным типам и разным образам. В результате такого подхода «третьим китом» при выборе исполнительских интерпретаций оказался тот факт, что и Баренбойм, и Гилельс стремятся в своей трактовке к тому, чтобы отобразить в сонате некий универсальный художественный концепт эпохи Моцарта. При всей проблемности такой трактовки музыки их объединяет то, что они исходят из историчности категории интонации. Абсолютно четко определяется, как они опираются на те явления, которые Асафьев называл «интонациями – комплексами музыкальных речений». Эти комплексы имели хождение, кристаллизовались и совершенствовались десятилетиями и даже столетиями и создавали некий обобщенный портрет эстетики своей эпохи, который необходимо было донести и до современного слушателя, чтобы он понимал то, что предлагается его слуховому аппарату.

Обращаясь к исполнительским версиям Баренбойма и Гилельса в контексте интонационной теории Асафьева, можно увидеть, насколько качество исходных интонационных структур является родственным (или даже производным) исходным посылам Асафьева, которые исследователь использовал как основополагающие явления. Так, например, основой строения и жизнеспособности «организма» любого сонатного аллегро автор считал прин-

цип контраста не только в своем качественном проявлении, но и его количественный фактор. По мнению автора, максимальная насыщенность контрастными элементами уже на уровне структуры главной партии и порождает непрерывное стремление к динамичному становлению всей драматургии сонатного аллегро: «В своем развитии экспозиция сонатного аллегро направлена к заострению неустойчивости все в более и более сильной степени. Главным средством тому служит внедрение контрастности во все соотношения (тональные, ритмические, конструктивные) элементов становления и вызывание конфликтности в самой исходной сфере – в изложении главной партии,— не говоря уже о связующей и побочной партиях» [3, с. 121].

В анализируемых исполнительских версиях действительно присутствует соревновательность в том, сколько можно услышать и выделить интонационных компонентов. Однако возникает вопрос: что нужно предпринять при постоянно растущем количестве этих смысловых моментов, чтобы форма не рассыпалась, словно песчаная скульптура на мелкие песчинки, а сохраняла некоторую целостность. Для решения такой задачи необходимо формулирование некоторых идей, которые были не очевидны в контрастном тематизме. При этом начинает действовать еще один важнейший фактор, и срабатывает знаменитая Асафьевская формулировка о том, что в сонатной структуре схема одна, но форм существует столько, сколько написано сонат. И для того, чтобы схема сонатной формы постоянно оставалась нерушимой, необходимо подключать вещи, находящиеся в безусловном восприятии публикой, – тональные планы формы и тонико-доминантовые, или тонико-третьеступенные соотношения главной и побочной партии. В случае же, когда эти связи остаются совсем незамеченными, форма начинает рассыпаться. А то, что в исполнительских версиях и Баренбойма, и Гилельса тенденция к «рассыпанию» формы ощутима, можно услышать практически сразу после первого воспроизведения.

Ставя главной целью передачу музыкального содержания через опосредованное представление, то есть передачу живой музыкальной интонации через возникновение музыкального образа, исполнители, следом за оперным представлением об образе, привносят в живую звучащую музыкальную интонацию некие подобию синтаксических структур, неких грамматических построений. Другими словами, в музыке исполнитель стремится найти то, что по своей сути не может быть элементом звучащей музыкальной ткани, то, что принято различать в музыкальном целом, при восприятии слушателем целостной композиции, то есть в процессе «расшифровки» и обнаружении смысла в художественном произведении. Естественно, что наиболее распространенным и привычным способом «донесения» смысла художественного произведения до слушателя станет дробление музыкальных интонаций, подобно дроблению речевого потока на предложения, фразы и отдельные слова, и насыщение полученных синтаксических структур типичными для эпохи Моцарта музыкальными образами.

Обратимся к экспозиции сонатного аллегро. Первое, на что стоит обратить внимание, это выбор обоими исполнителями темпа для своей трактовки. Сразу отметим, что в конкретных случаях выбор соответствует рамкам авторского указания темпа термином *allegro maestoso* (1-я четверть равна 120–130 ударам в минуту): у Гилельса темп – 120 ударов в минуту, у Баренбойма – 130. Однако наиболее принципиальным становится вопрос темповой устойчивости и метричности движения. Речь идет не о нескольких агогических изменениях, которые свойственны многим трактовкам, в силу выделения исполнителем наиболее значимых моментов в драматургическом становлении, а о постоянной неустойчивости и вариативности темповой организации музыкального звучания, ставшей идеей фикс, вслед за Асафьевым, для обоих пианистов-интерпретаторов.

Поясним сказанное на примере экспозиции сонатного аллегро. Первоначально выбранное движение и метрическая организация музыкальной ткани заканчивают свое действие уже спустя четыре с половиной такта, как раз в тот момент, когда появляются первый каденционный элемент, выраженный кварто-квинтовым ходом баса, первая цезура в мелодическом движении, смена тематического материала и фактурной организации (Приложение, пример 1).

Темповая смена нарочито подчеркивает окончание первой прозвучавшей синтаксической структуры и наступление следующей. Более того, темповая смена происходит аналогично у обоих исполнителей, словно сменой тематического элемента безоговорочно, как по мановению волшебного жезла, должна порождать в сознании слушателя следующий музыкальный образ, который необходимо выделить всеми возможными способами: сменой метрических акцентов, дыхания, динамики и артикуляции. Обратим внимание, что композитором из всего перечисленного прописана лишь смена динамики: знак *staccato* над восьмыми длительностями. Однако появляются элегантные и мягкие восьмые, без указания, как вилится, *dolce* в нотном тексте. Поэтому каждая парная лига звучит нарочито мягко и услужливо, словно на оперной сцене внезапно появились барышни в пышных платьях, аристократически исполняя деликатные шаги и поклоны придворного менуэта.

От изначального патетического высказывания, сродни выходной бравурной арии главного героя в опере, не осталось и следа. Полетная мелодия с вершины источника на динамике форте, эмоционально приподнятый аккордовый аккомпанемент и пунктирный ритм, в духе полонеза, подчеркивание функциональной смены на доминанте и квартовые восходящие интонации характеризуют выход главного персонажа, первую музыкальную фразу. Для более выпуклой передачи «бравурности» высказывания первого условного персонажа Гилельс выделяет наиболее яркий элемент этой бравурности – нисходящее движение стремительными шестнадцатыми от V ступени к VII повышенной, исполняя его наперебой, со сбивчивой лихорадочной поспешностью. Однако уже на четвертый такт мы забываем об эмоциональном высказывании этого героя и полностью поглощены следующим музыкальным образом, рисуемым исполнителями с началом второй фразы.

Апогеем первого контраста служит момент перехода от второй фразы – окончания главной партии – к наступлению последующей синтаксической структуры, которая именуют возвращение первого тематического элемента, с одной стороны, и наступление связующей партии – с другой. Гилельс, например, на момент окончания второй фразы осаждаёт темп еще на пять ударов, а пунктирный ритм в мелодии интонирует «нараспев», акцентируя и оттягивая восьмую с точкой, словно наделяя их притягательной силой, сглаживающей естественный стремительный и волевой характер пунктира в сопровождении каденционного оборота – II₆-K₆₄-D₇ (Приложение, пример 2).

Таким образом, мы можем наблюдать не стремление к единству и непрерывности драматургического развития, которое сродни сонатному аллегро, а стремление разграничить возникающие музыкальные образы, расщепляя единую линию развития на бесконечно возникающие образные сферы. Тщательная детальная обрисовка этих образных сфер, лишь возрастающих в количестве с каждой последующей фразой, практически лишает слушателя возможности непосредственного восприятия музыкального звучания. Отчетливо эта тенденция проявляется и в связующей партии. Таким образом, на протяжении звучания главной и связующей партии вместо двух положенных функциональных ступеней сонатного аллегро – показа основной идеи и модулирующего перехода в тональность побочной партии, на материале главной темы, – мы получаем как минимум семь (!) контрастных об-

разных смен. При подобном подходе к музыкальному содержанию действительно возникает та контрастная многообразность, о которой писал Асафьев.

Но возникает существенный вопрос о функциональной значимости побочной партии. Прослушав экспозицию сонатного аллегро, можно прийти к немыслимой для сонатного аллегро интонационно-акустической реальности: побочная партия абсолютно теряет важную функцию главного контрастного элемента по отношению к главной партии. Побочная партия звучит невзначай, словно мимоходом, ненароком. На это влияет не только контрастная образная насыщенность главной и связующей партий, но и сама трактовка побочной партии. В обоих исполнениях возникает та самая «розовая водица», о которой не раз говорил Гульд (Приложение, пример 3).

Пассажи и фигурации как основной тематический элемент в ведущем голосе оказываются безжизненными и бездыханными, но идеально и всецело подходящими для обрисовки «декоративных красот» следующей оперной сцены. В побочной партии теряется ее интонационная индивидуальность, содержательность, эмоциональная насыщенность, она звучит, словно красивейший предмет в барочном интерьере. А гармоническая опора вовсе перестает звучать полноценно, переходя на безликие отдельные ноты, довольно слабо уловимые слухом.

Заключительная партия находится полностью под воздействием размытой образными переходами главной партии. Вместо утвердительного характера и первого разрешения конфликтного столкновения, которого в экспозиции при подобном решении еще не было, звучит бесцветное и безмолвное высказывание с началом заключительной партии. Еще один музыкальный образ, возникший в побочной партии, продолжает свое выступление практически на протяжении всей заключительной партии, и лишь в последних трех тактах экспозиции ясно слышен утвердительный характер каденционных оборотов в тональности C-dur (Приложение, пример 4). Остается непонятным: что исполнители утверждают в конце экспозиции? При многообразии персонажей и постоянном контрастном сопоставлении различных элементов невозможно утверждать о реализации и преобладании какой-либо из прозвучавших образных сфер в силу того, что каждой из них было слишком много, они были непостоянно, возникли внезапно, и каждая из них просто оказалась неспособной к своей образной завершенности. Утверждение тональности C-dur становится, пожалуй, единственным событием, обладающим цементирующим эффектом для всей экспозиции сонатного аллегро.

Данные наблюдения могут свидетельствовать о том, что в поле исполнительского мейнстрима, основанного на конвенциональных принципах сегментации музыкальных произведений (в данном случае эпохи венского классицизма), имеет место определенная степень индивидуальной исполнительской свободы, которую музыканты-интерпретаторы, придерживающиеся эстетических принципов данного направления, реализуют в соответствии со своими личными творческими замыслами. Но при всех индивидуальных отличиях, характеризующих того или иного пианиста, при всем разнообразии исполнительских манер принципиальные подходы к прочтению, а значит, и интонированию музыкального произведения остаются едиными. Исполнительские стратегии, штрихи, способы звукоизвлечения, поддающиеся вербальной формализации, остаются общими, что как раз и сохраняет статус их конвенциональности, умопостигаемости как в процессе живого слухового восприятия, так и в ходе аналитической работы над исполнительскими версиями. Но тогда эстетическая ценность каждой новой интерпретации, появляющейся в рамках исполнительского мейнстрима, волнует слушателей и аналитиков именно блеском исполнения, красотами звучания, виртуозностью владения инструментом.

Подобный блеск все настойчивее заслоняет и все меньше затрагивает суть художественной концепции, которую вложил в свое детище композитор, ибо его концепция, всякий раз оказываясь отправной точкой очередной исполнительской интерпретации, чем дальше, тем сильнее поворачивается к исполнителю и слушателю своей формальной стороной – признанием ее неубывающего и вместе с тем до конца не познаваемого совершенства. Похоже, этот путь познания музыки приводит пытливые умы к очередному Сфинксу. И не случайно ли всеобщее увлечение постмодернистскими концепциями, порождающее все умножающиеся попытки деконструкции художественного смысла классического наследия культуры? И чтобы преодолеть или хотя бы отсрочить наступление нового когнитивного кризиса в познании музыки через ее исполнение, восприятие и анализ, необходим не только беспристрастный учет всего аутентичного, верифицируемого, теоретически обоснованного, но и существенное обновление способов ее понимания, открытие новых горизонтов интерпретации ее неисчерпаемых смыслов и ценностей. Но это также означает потребность в формировании современных теорий художественной коммуникации посредством музыки, фундаментальные основы которых будут сосредотачиваться не на очередной ревизии интонационной теории Б. Асафьева, а в области новых гипотез и пока еще неизвестных теоретических конструкций.

Список литературы

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1988. – 343 с.
2. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 57–91.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – М.: Музыка, 1971. – 376 с.
4. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам. Словарь наиболее необходимых терминов и понятий. – М.: Сов. композитор, 1978. – 200 с.
5. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта. – М.: Музыка, 1972. – 373 с.
6. Конен В. Д. Театр и симфония. – М.: Музыка, 1975. – 291 с.
7. Лотман Ю. М. Тезисы к семиотике русской культуры // Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 407–416.
8. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1981. – 381 с.
9. Ментюков А. П. О понятии «музыкальное интонирование» // Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов н/Д.: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2016. – № 22. – С. 18–23.
10. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. – 432 с.

List of references

1. Aranovskij M. G. Muzykal'nyj tekst. Struktura i svojstva. – M.: Kompozitor, 1988. – 343 s.
2. Aranovskij M. G. Myshlenie, yazyk, semantika // Problemy muzykal'nogo myshleniya. – M.: Muzyka, 1974. – S. 57–91.
3. Asaf'ev B. V. Muzykal'naya forma kak process. – M.: Muzyka, 1971. – 376 s.
4. Asaf'ev B. V. Putevoditel' po koncertam. Slovar' naibolee neobhodimyh terminov i ponyatij. – M.: Sov. kompozitor, 1978. – 200 s.

5. Badura-Skoda E., Badura-Skoda P. Interpretaciya Mocarta. – M.: Muzyka, 1972. – 373 s.
6. Konen V. D. Teatr i simfoniya. – M.: Muzyka, 1975. – 291 c.
7. Lotman Yu. M. Tezisy k semiotike russkoj kul'tury // Lotman, Yu. M. i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola. – M.: Giozis, 1994. – S. 407–416.
8. Medushevskij V. V Intonacionno-fabul'naya priroda muzykal'noj formy: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. – M., 1981. – 381 s.
9. Mentyukov A. P. O ponyatii «muzykal'noe intonirovanie» // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. – Rostov n/D.: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S. V. Rahninova, 2016. – № 22. – S. 18–23.
10. Sosyur F. Kurs obshchej lingvistiki. – Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 1999. – 432 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2



Пример 3



Пример 4

ПИАНИСТ И КОМПОЗИТОР ФРИДРИХ ГУЛЬДА: ЭВОЛЮЦИЯ АВТОРСКОГО СТИЛЯ

О. А. Глушкова

МБОУ ДО «Детская музыкальная школа № 2», г. Томск

В статье рассматриваются различные грани творчества Фридриха Гульды. Автор подчеркивает характерные черты изменения стиля композитора в соответствии с основными периодами творчества, приводится краткая характеристика наиболее значимых сочинений.

Ключевые слова: Фридрих Гульда, фортепианное исполнительство, академический стиль в музыке, интерпретация, фортепианная техника, джазовая импровизация.

PIANIST AND COMPOSER FRIEDRICH GULDA: EVOLUTION OF THE AUTHOR'S STYLE

O. A. Glushkova

Children's Music School No 2, Tomsk

The article examines various creativity facets of Friedrich Gulda. The author emphasizes characteristic features of changing the composer's style in accordance with the main periods of his creativity. In addition the author gives a brief description of his most significant works.

Keywords: Friedrich Gulda, piano performance, academic style in music, interpretation, piano technique, jazz improvisation.

Творческий путь австрийского пианиста и композитора Фридриха Гульды отмечен знаком «противоречий и контрастов». В какой бы ипостаси не предстал перед нами Гульда – исполнитель и импровизатор, композитор и музыкальный деятель – во всем присутствует его неповторимый экстравагантный стиль. Как только его не называли музыкальные критики и журналисты, придумывая все новые и новые эпитеты этой неординарной личности: «революционер классической музыки», «трудный ребенок концертной эстрады», «самый интеллектуальный пианист» [3, с. 126; 4]. К этому яркому музыканту всегда было очень много вопросов как у публики, так и у профессионалов. Что же заставило Гульду в самом начале его многообещающей карьеры академического пианиста обратиться к музыке противоположного классике направления?

Фридрих Гульда родился в Вене в 1930 году в учительской семье. Рано проявив интерес к музыке, мальчик начал посещать музыкальные классы при Венской академии музыки, а позднее, в возрасте 12 лет, поступил в класс профессора Б. Зайдльхофера. В дополнение к урокам фортепиано Гульда углубленно изучал теорию музыки и композиции у доктора Й. Маркса. Юные годы Фридрих посвятил не только оттачиванию своего пианистического мастерства, но и развитию композиторского дарования. Работы Гульды начального периода, написанные в традиционном стиле, – отчасти дань уважения классикам, частично направлены на поиск своего творческого «я». К ранним сочинениям молодого композитора, созданным под руководством своего наставника в период с 1942 по 1949 год, относятся примеры камерно-инструментального жанра («Анданте для скрипки и фортепиано», 1941; «Три пьесы для двух блокфлейт», 1944), хоровые сочинения («Пять песен для женского хора», 1943; «Шесть четырехголосных хоров», 1943), а также «Упражнение в пятиголосной фразе» (1947), Месса B-dur (1948), отдельные фортепианные пьесы [5].

Будучи выпускником Венской академии музыки, обладателем Первой премии Международного конкурса пианистов в Женеве 1946 года, Гульда много концертировал в своей родной Вене, а также в других городах Европы. В последующие годы молодой пианист заслуженно приобрел славу выдающегося интерпретатора сочинений венских классиков. При внешней эмоциональной сдержанности исполнение Гульды отличает безупречное чувство ритма и артикуляция, тонкое искусство интонирования, масштабность и продуманность формы. На протяжении 1950-х годов пианистом были сделаны записи 32 фортепианных сонат Бетховена в хронологическом порядке. За эту работу Гульда был назван критиками «самым интеллектуальным пианистом послевоенного времени» и неоднократно отмечался наградами [1; 3].

Завоевав любовь поклонников у себя на родине, став настоящим экспертом в интерпретации произведений венских классиков, в середине 1950-х годов Гульда предпринимает свое первое турне по странам Южной Америки [3; 6]. Дебют Гульды в качестве импровизатора в знаменитом Нью-Йоркском клубе «Birdland», открывая новые возможности в исполнительстве, ознаменовал начало нового периода и в композиторском творчестве музыканта. Новый творческий виток начался с премьеры его «Sieben Galgenlieder» на тексты Кристиана Morgenstern (1950), в котором ведущая роль отводится блестящему звучанию джазовых инструментов. К значимым сочинениям этого времени принадлежит «Концертино для трех солистов и группы» (1962), восьмичастное сочинение «Les Hommages» для джазового оркестра (1965) и другие [5].

Центральное место в творчестве Гульды по-прежнему занимают сочинения для фортепиано. В эти годы автором созданы «Концерты для фортепиано и бэнда» № 1 и № 2 (1962; 1963), «Сюита для фортепиано, электронного фортепиано и ударных» (1969), многочисленные циклы для фортепиано («Рог и я», 1962; «Маленькая сюита», 1965; Десять пьес для фортепиано «Play Piano Play» (1971)), а также отдельные фортепианные произведения. Продолжая соединять разные стилевые пласты в рамках одного сочинения, насыщая музыку элементами джазовой импровизации, Гульда сохранял приверженность классическим формам в своих композициях. К примеру, основу ряда миниатюр из цикла «Play Piano Play» составляли двух- и трехчастные формы, полифоническое изложение в сочетании с эффектными джазовыми приемами и возможностью для импровизации.

Ярким примером авторского стиля Гульды является «Прелюдия и фуга» (1965). Прелюдия, основанная на свинговой теме, состоящей из паттерна, повторяющегося в разных гармонических вариантах, с первых звуков захватывает слушателя своей энергией и динамичностью. Вырастающая из темы прелюдии четырехголосная двойная фуга сочинена в джазовой манере, изобилует свинговыми интонациями и синкопами. Применяя все разнообразие контрапунктических средств, используемых в традиционной музыке, Гульда мастерски подчеркивает в фуге импровизационное начало. Перед кодой, в момент наивысшей кульминации, партитура обрывается, и автор призывает пианиста импровизировать оставшуюся часть пьесы. Это становится очень ярким, захватывающим моментом для слушателей, а для исполнителя – возможностью показать свое искусство импровизатора.

Различные проекты в творчестве Гульды позднего периода, как правило, имели смешанный характер. В свои сольные программы пианист включал и классические произведения, и джазовые импровизации, и даже пьесы в популярном стиле. Широкую известность у публики получили музыкальные коллажи Гульды – «Моцартианы», составленные из оригинальной музыки Моцарта, совмещенной в одном вечере с электронной музыкой. К значимым композиторским работам этого времени принадлежит один из самых экстравагантных и часто исполняемых музыкантами «Концерт для духовых и виолончели» (1980) [5]. Это произведение представляет собой сплав разных музыкальных направлений: джаза, рока и классики. Само по себе сочетание благородного тембра виолончели с ее матовым барочным звуком и полного блеска, насыщенного, медного звучания джазового бэнда является примером смешения стилей. В целом для поздних сочинений композитора характерны более сдержанные исполнительские приемы, уход от доминирования виртуозной техники в сторону погружения в глубокие эмоциональные состояния. «Зимняя медитация» для фортепиано (1984) выдержана автором в мрачных потусторонних тонах, и, напротив, совершенно необычное сочинение «Эпитафия одной любви» (1986), написанное в «соавторстве» с Ф. Шопеном, наполнено особой лирикой и нежностью.

В заключение необходимо отметить, что разноликое творчество пианиста и композитора Фридриха Гульды было созвучно противоречивому миру современной музыкальной культуры, с одной стороны, и отразило оригинальность его музыкального дарования – с другой. Обладая полистилистическим типом мышления, Гульда, по-видимому, не мог ограничить себя лишь рамками классики. Стилиевые контрасты и противоречия эпатажного музыканта проявлялись во всем: от его сценического имиджа и желания популяризировать классическую музыку до воплощения смелых идей в своих композициях. Смешение контрастных направлений в творчестве постепенно привело композитора к созданию своего уникального стиля, сочетающего ясность классической формы с джазовым музыкальным языком и импровизационной свободой. Своими непредсказуемыми экспериментами Гульда подчас бросал вызов ортодоксальным поклонникам академической музыки. Объективно оценить масштаб дарования музыканта, творившего в относительно близкое современному поколению время, весьма затруднительно. Тем не менее по сей день Фридрих Гульда остается одной из выдающихся, многогранных и вместе с тем противоречивых фигур среди современных пианистов.

Список литературы

1. Беседа с Фридрихом Гульдой: документальный фильм на немецком языке: в 2 ч. – Ч. 1 [Электронный ресурс]. – URL: <https://yandex.ru/video/preview/11323717775999804845>. – Загл. с экрана.
2. Бородин Г. В. История джаза: основные стили и выдающиеся исполнители: учеб. пособие для вузов. – М.: Юрайт, 2019; Изд-во Урал. ун-та. – 250 с.
3. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты: справочник. – М.: Сов. композитор, 1977. – 286 с.
4. Allan Kozinn. Friedrich Gulda, 69, Classical – Music Rebel. – The New York Times. – 2000. – January, 29. – Section B., p. 7 [Электронный ресурс]. – URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.299a9ac8-621e3717-0c25af11-74722d776562/https/www.nytimes.com/2000/01/29/arts/friedrich-gulda-69-classical-music-rebel.html. – Загл. с экрана.
5. Friedrich Gulda 1930–2000 [Электронный ресурс]: персональный сайт. – URL: <http://www.gulda.at/english/biographie/text.htm>. – Загл. с экрана.
6. Gulda has debut as jazz pianist; Concert Artist Opens 2-Week Engagement at Birdland – Viennese Is ‘Jumpy’ [Электронный ресурс] // The New York Times. – 1956. – June, 22. – P. 15. – URL: <https://www.nytimes.com/1956/06/22/archives/gulda-has-debut-as-jazz-pianist-concert-artist-opens-2week.html>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Beseda s Fridrihom Gul'doj: dokumental'nyj fil'm na nemeczkom yazyke: v 2 ch. – Ch. 1 [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://yandex.ru/video/preview/11323717775999804845>. – Zagl. s e'krana.
2. Borodina G. V. Istoriya dzhaza: osnovnye stili i vydayushchiesya ispolniteli: ucheb. posobie dlya vuzov. – M.: Yurajt, 2019; Izd-vo Ural. un-ta. – 250 s.
3. Grigor'ev L., Platek Ya. Sovremennye pianisty: spravochnik. – M.: Sov. kompozitor, 1977. – 286 s.

4. Allan Kozinn. Friedrich Gulda, 69, Classical – Music Rebel. – The New York Times. – 2000. – January, 29. – Section B., p. 7 [Elektronnyj resurs]. – URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.299a9ac8-621e3717-0c25af11-74722d776562/https/www.nytimes.com/2000/01/29/arts/friedrich-gulda-69-classical-music-rebel.html. – Zagl. s ekrana.
5. Friedrich Gulda 1930–2000 [Elektronnyj resurs]: personal'nyj sajт. – URL: <http://www.gulda.at/english/biographie/text.htm>. – Zagl. s ekrana.
6. Gulda has debut as jazz pianist; Concert Artist Opens 2-Week Engagement at Birdland – Viennese Is ‘Jumpy’ // The New York Times. – 1956. – June, 22. – P. 15. [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.nytimes.com/1956/06/22/archives/gulda-has-debut-as-jazz-pianist-concert-artist-opens-2week.html>. – Zagl. s ekrana.

РАСШИРЕНИЕ ПАРАМЕТРОВ КЛАССИЧЕСКОЙ ТОНАЛЬНОСТИ В ГАРМОНИИ Ф. ШУБЕРТА (НА ПРИМЕРЕ СБОРНИКА «ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ»)

О. С. Васюнина, О. В. Синельникова

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

Статья посвящена новаторству Ф. Шуберта в области гармонии, особенно ярко проявившемуся в песенном творчестве композитора. Музыкальным материалом для гармонического анализа стал последний сборник Шуберта «Лебединая песня». Более детально рассматривается песня «Предчувствие воина».

Ключевые слова: Шуберт, гармония, классическая и расширенная тональность, мажоро-минор, сборник «Лебединая песня».

EXPANSION OF CLASSICAL TONALITY PARAMETERS IN F. SCHUBERT'S HARMONY (ON THE EXAMPLE OF THE COLLECTION "SWAN SONG")

O. S. Vasyunina, O. V. Sinelnikova,

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The paper considers an innovative work of F. Schubert on harmony, especially vividly expressed in the composer's late work. As a musical harmonic analysis the authors present the F. Schubert's latest collection "Swan Song". Besides, the authors consider the song "A Warrior's Premonition" in more detail.

Keywords: Schubert F., harmony, classic and extended tonality, major-minor, collection "Swan Song".

Австрийский композитор Франц Шуберт создавал песни на протяжении всей жизни. В его творческом наследии насчитывается свыше 600 песен. Шуберт имел тончайший вкус и чутко воспринимал красоту искусства, природы, образцы настоящей высокой по-

эзии. В историю вокальной лирики он вошел с песнями на стихи И. В. Гете, а завершил свою короткую жизнь песнями на слова Г. Гейне.

Для творчества Шуберта было всегда характерно чувство формы, порождаемой характером, движением музыкально-поэтического образа. Он очень часто обращается к куплетной форме, но в каждом конкретном случае нередко вводит изменения, тем самым делая форму более подвижной. Помимо песен с варьированной куплетностью, у композитора есть баллады, песни-сцены, песни-монологи, где целостность формы достигается драматическим развитием в рамках сквозной многочастной формы. «Таким образом, песни Ф. Шуберта превращаются в цепь разнохарактерных отрывков, смена которых определяется смыслом текста» [3, с. 102]. Но даже в самых сложно разработанных формах присутствует симметричность и завершенность. «Совмещая черты сквозного построения и многочастного цикла, в процесс решительного стилистического обновления он вовлекает и принципы структуры, и тональное соотношение разделов, совершенно освобождаясь от зависимости, от классических образцов», – пишет П. Вульфius [3, с. 396].

Немалое значение в развитии музыкального содержания и в построении гибкой и динамичной формы у Шуберта приобретает гармония. В своем песенном творчестве он был новатором в области гармонии, заложив еще в пору раннего романтизма тенденции к расширению параметров классической тональности и ладовых функциональных связей, преобразовав процесс показа тональности, перехода в другую тональность и возвращения в первоначальную. «В сочетании с вариационным принципом это дает возможность характеризовать сдвиги в развитии содержания путем смелых модуляционных смещений» [3, с. 175].

Термин «расширенная тональность», введенный А. Шенбергом, достаточно расплывчатый. Это признают все исследователи, включая автора данного понятия. Одни музыковеды относят это явление исключительно к тональности XX века, другие – распространяют и на музыку романтизма, и не только позднего. К примеру, Л. С. Дьячкова полагает, что это тональная система «условно охватывает период от романтизма до появления первых атональных опусов» [2, с. 59], определяя ее как романтическую, позднеромантическую, импрессионистскую, постимпрессионистскую гармонию. Т. С. Бершадская и Е. В. Титова считают понятие «расширенная тональность» псевдотермином, но при этом дают ему достаточно ясное определение как ладовой системы, основанной «на мажорно-минорных отношениях, но с максимальным расширением звукоряда, благодаря привлечению альтераций, взаимопроникновению одноименных, параллельных, однотерцовых и вводнотонных тональностей, а в конечном итоге – любых “эстетически желанных” (по определению Ю. В. Холопова) аккордов» [1, с. 79].

Расширение тональности, – как указывает Ю. Н. Холопов, – выражается в том, что в пределах данного лада оказываются созвучия, которые сами по себе принадлежат чужой диатонике, другой тональности (см. [5, с. 234]). «Расширение области подчиненных тонике гармоний идет в основном теми же путями, что и были намечены ранее. Новое состоит в бóльшей широте раздвижения границ тональности, в бóльшем взаимодействии побочных функций, смешанно-ладовых и альтерированных гармоний с тоникой, начинающемся разрыхлении тональных связей и тональной структуры» [3, с. 228].

В итоге все ученые сходятся во мнении об изменении параметров классической тональности в музыке романтиков, только исторические границы этого изменения, действительно, оказываются размытыми, но в эпоху раннего и зрелого романтизма они уже на-

блюдаются в произведениях ряда композиторов. Если говорить более конкретно, то расширение тональности в творчестве представителей романтизма связано со следующими процессами:

1. Тесный контакт с побочными субдоминантами и доминантами в романтической гармонии, что повышает роль фони́зма и колорита, придавая произведению бо́льшую красочность.
2. Активное использование мажоро-минорных систем.
3. Влияние натурально-ладовых звукорядов как выражение национальной специфики.
4. Усиление роли плагальности и терцовых связей, медиантовости, что ослабляет роль основных функций тональности.
5. Возрастание значения альтерации; альтерированные аккорды появляются вне связи с диатоническими тональностями.
6. Подключение к функциональным отношениям линейных интервальных и линейных связей аккордов.

Перечисленные признаки приводят в целом к расширению ладозвукорядной основы, аккордового материала, к нарастанию хроматических явлений, к появлению моментов децентрализации и переменности функций, а в результате – к расшатыванию устоев классической тональности. Все это придает гармонии романтиков ярко выраженные индивидуальные качества.

Эти особенности выявляются в гармонии Шуберта. Важную роль в его гармонии играет принцип мажоро-минора – взаимообогащение одноименных и параллельных тональностей при единой тонике. Это можно проследить на примере последнего сборника «Лебединая песня», который был составлен и издан друзьями композитора после его смерти. Цель статьи – выявить новаторство Ф. Шуберта в области гармонии и намеченные им пути расширения классической тональности на примере сборника «Лебединая песня».

Биографы композитора полагают, что последние песни были написаны Ф. Шубертом незадолго до его ухода из жизни, поэтому название сборнику «Лебединая песня» дали друзья. Сборник был издан в 1828 году. Первое исполнение песен состоялось 30 января 1829 года. В сборник вошли семь песен на стихи Л. Рельштаба, из которых самыми популярными стали «Вечерняя серенада» и «Приют»; шесть песен на стихи Генриха Гейне, в числе которых «Атлас», «Ее портрет», «Рыбачка», «Двойник», и одна песня на стихи И. Г. Зейдля «Голубиная почта». Стихи поэтов различны по содержанию и не связаны между собой одной темой. Они чередуются по принципу контраста, причем первое стихотворение «Вестник любви» и последнее – «Прощание» светлые и беззаботные. В центре сборника помещается единственная, ничем не омраченная песня «Рыбачка» на текст Г. Гейне. Во всех остальных песнях прослеживаются трагические мотивы: сначала в «Атланте» и «Ее портрете»; а в конце – в «Городе», «У моря» и «Двойнике».

Навеянный поэзией разный образный строй всех 14 песен определил различия в музыкальном языке – в вокальной мелодии, гармонии и фактуре фортепианной партии. Например, песни на стихи Л. Рельштаба и И. Г. Зейдля – светлые, легкие, беззаботные, имеют вокальную мелодию на основе диатоники и звукоизобразительное фортепианное сопровождение. Песни на стихи Г. Гейне имеют резкие отличительные черты характера, именно они открывают новые пути в развитии жанра романтической песни. Это песни-монологи, в которых вместо распевной мелодии звучит музыкальная декламация, тонко передающая

все содержание стихотворения. В фортепианном сопровождении песен на тексты Гейне порой проходит аккордовая последовательность, напоминающая траурный марш, а диссонирующие гармонии часто усиливают трагическую окраску.

«С точки зрения гармонии в период романтизма, в творчестве Ф. Шуберта появляются новые черты стиля, связанные с воплощением более тонких оттенков индивидуальной человеческой психологии. Одновременно в романтической музыке появляются противоположные тенденции: остановить движение, продлить мгновение, раствориться в краске аккорда. Общий принцип неклассической гармонической стратегии Холопов обозначает как функциональная инверсия. Здесь подразумевается любая реструктуризация классических функциональных отношений, в частности, благодаря изменению метрических и ритмических условий (например, перенесение акцента с консонанса на диссонанс, продление нетонической гармонии без необходимости разрешения и т. п.)» [4, с. 5].

Гармония в произведениях Шуберта характеризуется стремлением к наибольшей детализации каждой отдельной последовательности, тональных соотношений, фактурных элементов, структуры аккордов. Расширяется круг аккордов: активнее применяются трезвучия и септаккорды побочных ступеней, большие септаккорды I и IV ступеней; альтерированные аккорды вводятся не только в каденциях, но и в середине предложений. В своем творчестве Шуберт часто опирается на неустойчивые гармонии уменьшенного вводного септаккорда, порой звучащего на тоническом басу.

Для гармонии позднего периода творчества Ф. Шуберта характерен постоянно поддерживаемый принцип одноименного и параллельного мажоро-минора и миноро-мажора, взаимообогащение которых происходит весьма интенсивно, благодаря использованию новых аккордов, нехарактерных для диатоники той или иной тональности по отдельности. Особенно часто применяется VI низкая ступень и III низкая ступень в мажоре, а также отклонения в тональности этих ступеней. Отсюда следуют частые терцовые сдвиги, которые придают красочность и прозрачность звучанию. Даже при тонико-доминантовом соотношении двух партий в сонатных формах постепенная модуляция в доминанту часто осуществляется через тональности II и III степени родства с секундовыми сдвигами, проходящими ладовыми модуляциями, тем самым прикрывая доминантовую тональность. Широко применяются мелодико-гармонические модуляции и отклонения с акцентированием хроматических оборотов в голосоведении. В драматически напряженных эпизодах встречаются энгармонические модуляции, звучащие торжественно или подчеркнуто трагично. В отклонениях и модуляциях часто используются тональности мажоро-минорного родства и далекие.

Совместно с объединением одноименных тональностей встречается тональное объединение параллельных строев, например в репризах. Отсюда происходят гибкие ладовые модуляции в тональности, одноименные к параллельным. Постепенно раскрывается малотерцовый круг тональностей низких ступеней, характерный для романтической гармонии: мажор – с триумфальным звучанием мажорных аккордов натуральных и низких ступеней, а также минор – с минорной VI ступенью и родственными минорными тональностями, еще более омрачающий основную тональность.

В творчестве композиторов-романтиков появляются понятия «именной аккорд» или «именная гармония», «лейтгармония» или «лейтаккорд», «печать стиля» или «моногоармонизм». Близкие по значению, эти термины отражают интенсивный процесс индивидуализации всех средств музыкального языка, особенно гармонии. Ведь героем романтических

произведений становится человек с его уникальным своеобразием и мироощущением, с его чувствами и переживаниями. Шуберт – один из первых композиторов, в чьем творчестве закрепились именитая гармония ввиду частотного ее применения.

Последний сборник песен Ф. Шуберта является ярким и интересным примером обновления различных параметров гармонии. Здесь встречаются отклонения, диссонантные последовательности, энгармонические модуляции и сопоставления далеких тоналностей. Принцип мажоро-минора становится неотъемлемой частью тонално-гармонического мышления в собрании «Лебединая песня» Ф. Шуберта. Одноименный и одноименно-параллельный мажоро-минор встречается во многих песнях сборника: «Приют», «Серенада», «Портрет», «Предчувствие воина», «Голубиная почта», «У моря», «На чужбине», «Отъезд». Так, в песне «Атлант» применяется модуляция из тоналности g-moll в тоналность мажоро-минорного родства H-dur. Еще более сложные модуляционные переходы наблюдаются в песне «Двойник». Осуществляется переход через D^5_3 в dis-moll, что является III высокой ступенью для первоначального h-moll. Далее следует отклонение в C-dur через D ($t=II_n$), но ожидаемого разрешения не происходит. В последней строчке звучит отклонение в G-dur (тоналность I степени родства). Завершается песня на D^5_3 e-moll.

Кроме этого, есть примеры использования однотерцового мажоро-минора, что впоследствии станет особенностью позднеромантической гармонии. Например, в песне «На чужбине» основная тоналность h-moll, после которой осуществляется переход через D^6_5 в однотерцовую тоналность B-dur путем эллипсиса. Очень показательным примером гармонического мышления Шуберта является песня «Предчувствие воина», на которой необходимо остановиться более подробно.

Песня написана в тоналности до-минор, звучание которой уже с самого начала передает трагические образы. Содержание стихотворения Рельштаба отражает скорбное и сосредоточенное настроение героя. Жанровые истоки песни – траурный марш. Трагический монолог главного героя в небольшом сюжете воплощается Шубертом в сквозной форме (ABC), где музыка следует за изменением настроения, выраженного в тексте. Репризное замыкание дается только в последней короткой и обреченной фразе вокальной партии на слова «Свиданья вновь не жди!», где в партии фортепиано возвращается тема первого раздела. Тональный план трех разделов формы очень разнообразен – он отражает контраст светлых воспоминаний и мрачной реальности в мыслях героя: воссоздание образа любимой сопровождается теплым колоритом мажорных тоналностей (As-dur, Es-dur, C-dur, F-dur), а тяжелые думы о близкой смерти в сражении окрашены вокруг основного c-moll темными минорными оттенками (f-moll, cis-moll, fis-moll, a-moll). Здесь композитор наиболее полно раскрывает принцип мажоро-минора. Это выражается как в сопоставлении тоналностей крупных разделов, так и в активном модуляционном движении мелких построений внутри разделов.

Так, гармоническая доминанта до-минора, завершающая первый раздел, соотносится с As-dur начала второго раздела как его мажорное трезвучие VII ступени (DD параллельной тоналности). f-moll, в котором заканчивается второй раздел, имеет отношение к a-moll следующего как гармоническая субдоминанта его параллели, получившая название «шубертовой шестой» за частое ее использование – ведь композитор любил применять в своих произведениях отклонения в шестую минорную ступень, пришедшую из тоналности одноименной параллели. Кроме того, для Шуберта характерна внезапная перекраска мажорных трезвучий на минорные. Поясним, как это происходит в песне «Предчувствие воина». Первый раздел песни посвящен описанию обстановки, фона, на котором развора-

чиваются мрачные мысли воина (Приложение, пример 1). Проходит последовательность аккордов с уменьшенным вводным. В каденции появляется доминантовый аккорд с секстой, что придает необычное звучание вступлению. Мрачную обстановку подчеркивает аккорд DDVII₇. Затем происходит модуляция в светлую доминантовую тональность (G-dur), но в завершающем разделе в аккордах фортепиано возвращается c-moll.

Второй раздел начинается в тональности As-dur (VI степени), переход в которую осуществлен путем сопоставления (Приложение, пример 2). В начальном разделе звучит широкая, распевная мелодия, напоминающая романс или серенаду, как воспоминание о счастье с любимой женщиной («Еще недавно мирным сном любил забыться я») с отклонением в b-moll путем неожиданной переокраски мажорной доминанты As-dur на минорную в фактуре аккомпанемента (тт. 33–35). И тут же доминанта b-moll становится трезвучием шестой мажорной степени As-dur перед началом второй фразы.

Движение мелодии вокальной партии на слова «зимой у огня» почти точно повторяет фразу первого предложения раздела «любил забыться я», за исключением звука des. Композитор перегармонизирует мелодию в Ges-dur, с тем чтобы сделать переход к следующему, контрастному построению второго раздела («А здесь лишь сабли да штыки»). Модуляция в Ges-dur осуществляется тоже средствами мажоро-минора, так как доминанта As-dur становится трезвучием шестой мажорной степени. В этот момент герой вспоминает события, которые кажутся ему несбыточными. В гармонии появляется VII низкая ступень As-dur.

Резкая смена настроения и возвращение героя в реальность сопровождаются энгармонической модуляцией в ходе энгармонической замены доминанты Ges-dur (звук des на cis в басу). Осуществляется переход в fis-moll, в аккорде которого отсутствует прима. Далее следует цепь минорных аккордов из fis-moll через уменьшенные вводные в a-moll, f-moll. Цепочка минорных тональностей в этом разделе сопровождает возвращение героя к реальной жизненной правде. Таким образом, происходит сопоставление контрастных образов: переживания, воспоминания и реальности. Это подчеркивается далекими тональностями. Переход к fis-moll осуществляется за счет энгармонической замены доминанты Ges-dur на доминанту fis-moll. Далее иной путь аккордовой последовательности (t₆, DDym⁵₃). Энгармоническая модуляция через DDVII_{4/3} разрешается в трезвучие ля-минора (на одноименном басу, органнй пункт). Как параллельная тональность к одноименной соотносятся fis-moll и a-moll, что придает мрачный колорит. Затем происходит сдвиг баса на полутон, и ля-минорное трезвучие переходит в f-moll.

Музыка третьего раздела выражает решительность, уверенность героя (Приложение, пример 3). В размере 6/8 появляется взволнованный аккомпанемент, сопровождаемый тоновой неустойчивостью, частой сменой мажоро-минора. Меняется фактура, появляется неоднократное повторение D₇ и уменьшенного вводного к a-moll. На слова «Любовь моя, навек прощай, свиданья вновь не жди» в настроении героя появляется тоска и отчаяние, что поддерживается тоновой неопределенностью и неустойчивостью: c-moll – a-moll. D₇ можно представить как к C-dur, так и к параллельной тональности – a-moll. Затем D⁶₅ переходит в a-moll. На слове «любовь» появляется C-dur, затем вновь композитор уводит гармоническое развитие в мрачные тональности. Возвращается материал начального раздела в виде хорала в c-moll как реприза-кода, чтобы скрепить сквозную форму. Таким образом, всю гармонию песни определяет принцип мажоро-минора. Композитор использует объединенную одноименно-параллельную мажоро-минорную систему.

Подводя итог всего вышесказанного, можно отметить, что в большинстве случаев Ф. Шуберт связывает применение мажоро-минора или миноро-мажора, а также необычных гармонических последовательностей с чувствами и психологическим настроением главного героя своих произведений, с окружающими событиями. Шуберт смешивает новые свойства гармонической системы эпохи романтизма и черты гармонии венско-классического типа. Цель композитора в области гармонического языка – выразительность и красота. Поэтому гармония Шуберта выделяется своей тонкостью и индивидуальностью. В целом для романтической гармонии Ф. Шуберта характерно использование разных средств, которые свидетельствуют о развитии классической тональности по пути усложнения функциональных соотношений и увеличения колористической роли аккордики. Среди них следующие:

- 1) одноименно-параллельные мажоро-минорные и миноро-мажорные системы;
- 2) побочные доминанты и субдоминанты в многочисленных отклонениях;
- 3) альтерация аккордов;
- 4) применение неаполитанской гармонии;
- 5) модуляции в тональности терцового соотношения в экспозиционном периоде произведения, которые не были характерны для классической гармонии;
- 6) эллиптические последовательности;
- 7) энгармонические модуляции;
- 8) напряженные доминантовые органые пункты в качестве расширения раздела, а в заключительной каденции – тонические органые пункты.

При этом наиболее действенными для Шуберта остаются средства всех видов мажоро-минора, которые он использует для передачи музыкального содержания в своих песнях и особенно для раскрытия лирико-драматических образов.

Список литературы

1. Бершадская Т. С., Титова Е. В. Звуковысотная система музыки: словарь ключевых терминов. – СПб.: Композитор, 2013. – 98 с.
2. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 с.
3. Вульфийус П. А. Франц Шуберт. Очерки жизни и творчества. – М.: Музыка, 1983. – 447 с.
4. Лыжов Г. И. Пути эволюции тональности в XIX–XX веках по Ю. Н. Холопову // Журнал общества теории музыки. – 2016/1 (12). – С. 22–32.
5. Холопов Ю. Н. Практический курс гармонии. – М.: Композитор, 2005. – I ч. – 473 с.

List of references

1. Bershadskaya T. S., Titova E. V. Zvukovysotnaya sistema muzyki: slovar' klyuchevykh terminov. – SPb.: Kompozitor, 2013. – 98 s.
2. D'yachkova L. S. Garmoniia v muzyke XX veka. – M.: RAM im. Gnesinyh, 2003. – 296 s.
3. Vul'fius P. A. Franc Shubert. Ocherki zhizni i tvorchestva. – M.: Muzyka, 1983. – 447 s.
4. Lyzhov G. I. Puti evolyucii tonal'nosti v XIX–XX vekah po Yu. N. Holopovu // Zhurnal obshchestva teorii muzyki. – 2016/1 (12). – S. 22–32.
5. Holopov Yu. N. Prakticheskij kurs garmonii. – M.: Kompozitor, 2005. – I ch. – 473 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

«Предчувствие война». 1-й раздел. Фортепианное вступление

Measures 3-8 of the piano introduction. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score is written for piano with treble and bass staves. Chord symbols are indicated below the bass staff: *t* (measure 3), *Умвв4/3* (measure 4), *DD6/5* (measures 5 and 6), *K K* (measure 7), and *Dc6 t* (measure 8). Measure numbers 3, 4, 5, 6, 7, and 8 are written above the treble staff.

Пример 2

«Предчувствие война». 2-й раздел

Measures 29-35 of the second section, featuring vocal melody and piano accompaniment. The key signature is three flats and the time signature is 4/4. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. Chord symbols are indicated below the piano part: *T* (measures 29 and 30), *DD2* (measure 31), *D7* (measure 32), *T* (measure 33), *D7 (н) T* (measure 34), *T6* (measure 35), *D* (measure 36), and *D6=s6* (measure 37). Measure numbers 29, 30, 31, 32, 33, 34, and 35 are written above the vocal staff. The lyrics are: "Е - щё не - дав - но мир - ным сном лю - бил за - быть - ся я, лю - бил за - быть - ся я,".

«Предчувствие война». 3-й раздел

т.72 т.73 т.74 т.75

Лю - бовь мо - я,

D7 к a-moll T6 в C-dur T6 У66/5 VI в a-moll

5 т.76 т.77 т.78 т.79

на век про - щай,

D4/3 к d-moll II II2 ь5 D6/5 в C-dur

9 т.80 т.81 т.82 т.83

сви - да - нья вновь не жди,

разрешается в c-moll t=III T As-dur DD6/5 ь3 D9 D7 T

**СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФРАГМЕНТА
КАК ЖАНРА В МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА
«ЧЕТЫРЕ ЛИРИЧЕСКИХ ФРАГМЕНТА» Н. К. МЕТНЕРА)**

Л. Г. Запевалова

УО «Белорусская государственная академия музыки»,
Республика Беларусь, г. Минск

Статья посвящена обоснованию стилистического и композиционного своеобразия фрагмента как жанра в инструментальной музыке Н. К. Метнера, образцом которого явля-

ется фортепианный цикл «Четыре лирических фрагмента» (op. 23). В ней характеризуются эстетические особенности фрагмента как литературного жанра эпохи Романтизма и выявляются специфические признаки «музыкального фрагмента».

Ключевые слова: фрагмент как жанр, незавершенность, стилистика, композиция, творческий процесс, эстетика non finito, открытость.

STYLISTIC AND COMPOSITIONAL FEATURES OF THE FRAGMENT AS A GENRE IN MUSIC (ON THE EXAMPLE OF PIANO CYCLE “FOUR LYRICAL FRAGMENTS” BY N. K. METNER)

L. G. Zapevalova

Belarusian State Academy of Music, Minsk

The paper considers the substantiation of the stylistic and compositional originality of the fragment as a genre in an instrumental music of N. K. Metner, a model of which is the piano cycle “Four Lyrical Fragments” (op. 23). The author characterizes the aesthetic features of the “fragment” as a literary genre of the era of Romanticism and identifies the specific features of the “musical fragment”.

Keywords: fragment as a genre, incompleteness, stylistic, composition, creative process, non finito aesthetics, openness.

В истории русской музыки рубежа XIX–XX веков фигура Николая Карловича Метнера стоит особняком. Будучи столь же ярким по уровню композиторского и исполнительского дарования как его великие, талантливые современники и сотоварищи по Московской консерватории – А. Скрябин и С. Рахманинов – Метнер оказался композитором иной ментальности, композитором-интеллектуалом, композитором неприступным, как крепость, и весьма «закрытым» для окружающих. Одна из причин тому – свойственное автору совершенно отличное переживание эмоции в музыке и перевес творческого «инсайта» в сторону рации. Именно поэтому его наследие созвучно исканиям таких величайших художников-интеллектуалов в истории европейской музыки, как И. С. Бах, Л. Бетховен, Й. Брамс, а в русской музыке С. Танеев.

Накопленный к настоящему времени массив научных знаний о композиторе не содержит случайных очерков. Каждое исследование значимо и по-своему уникально и содержательно. В каждом из них приоткрывается завеса не только над уникальным художественным миром Метнера, но и психологией его творческой личности. Внимание исследователей привлекали многочисленные Сонаты и Сказки композитора, его камерные вокальные произведения и произведения крупной циклической формы, в частности его фортепианные концерты. Тем не менее вне поля исследовательского интереса остался совершенно необычный цикл фортепианных миниатюр автора – его «Четыре лирических фрагмента» (op. 23). В силу каких причин этот цикл оказался и малоисследованным, и редко исполняемым музыкантами – остается загадкой, поскольку миниатюры ничем по художественным достоинствам не отличаются от других произведений композитора.

Цикл «Четыре лирических фрагмента» полностью создан в стилистике метнеровского письма. Подтверждение тому – излюбленная образная сфера композитора – лирика, которая показана широко и многоаспектно, в своеобразии тематизма, гибко сочетающего в своей основе вокальные и инструментальные интонации и обладающего нередко речевой

выразительностью. Для нее характерна особая лаконичность и завершенность каждой мысли, являющейся импульсом, эпитафией дальнейшего продвижения формы. Присутствует использование в границах небольших пьес разнообразно представленной трехчастной формы; строгая функциональная логика и намеренная гармоническая простота; особый культ «каданса» и ритмическая свобода. Наконец, предельно пианистичная фактура, обладающая свойством «достаточности», в которой «все легкое звучит полно, все полнозвучное стремится к легкости» [2, с. 213].

Композитор посвятил цикл (оценивая его далеко не лучшим образом) своему близкому другу, выдающемуся пианисту А. Б. Гольденвейзеру. «Прошу этот “opus” не считать за мое сочинение, а лишь за неудачную импровизацию, сделанную по заказу», – таковы были слова автора о музыке «Лирических фрагментов». И вместе с тем, на наш взгляд, данный опус оказался интересным прозрением в искусство будущего, поскольку сам избранный жанр фрагмента, уходящий корнями в область романтической фортепианной миниатюры, оказался совершенно парадоксальным образом сопряженным с композиционными и эстетическими принципами искусства *non finito*. Он сконцентрировал внутри себя нечто невыразимое, выходящее за пределы, иначе – то, о чем нельзя было говорить вслух, но то, что неизбежно вызывало шлейф вопросов, смыслов и ассоциаций.

Весьма подробное описание «фрагмента» содержится в ряде работ выдающегося российского ученого, доктора филологических наук В. Грешных. Исследователь отмечает: «Фрагментарный принцип построения произведений предполагал не только открытость и незавершенность целого (произведения), но и незавершенную открытость части, которая утрачивала логическую, коммуникативную связку (разорванность на уровне целого). Каждая часть как фрагмент способна к самодвижению, саморазвитию, к порождению другого текста. Идея фрагмента саморазвивается, и ее развитие бесконечно. Мысль “ускользает”, она вырывается из фабулярного корпуса; продолжить ее можно на другом уровне, в другом тексте» [1].

Цикл Н. Метнера «Четыре лирических фрагмента», действительно, является ярким примером эстетики фрагментарности, сложившейся в эпоху романтизма. Каждая миниатюра цикла, с одной стороны, самодостаточная по художественным качествам пьеса, входящая в «канву» цикла, с другой – образ, представленный в границах каждой из пьес, и его развитие не претендует на исчерпанность и полноту в воплощении. Он оказывается намеренным крупными «мазками», а линия его развития не приводит к однозначному итогу, тем самым красноречиво подчеркивая призрачные очертания образа, его «размытость» и «неопределенность». Доказательством тому – гармоническая и композиционная «неоднозначность», появление в музыкальном тексте элементов, «раздвигающих» музыкальное пространство образа и тем самым лишаящих его точных границ. Так создается четкое ощущение «рождения» образа, его развития и «ускользания», напоминающего своего рода жизненный цикл мысли: «Как в природе все ритмично, так и мысль знает рождение, жизнь и исчезновение – ускользание из памяти» [1].

Продemonстрируем стилистические и композиционные особенности «фрагмента» в музыке на примере первой миниатюры цикла (ор. 23 №1, c-moll). В ее границах представлен многогранно «вылепленный» лирический образ, в котором объединены светлая возвышенная грусть и взволнованная, эмоционально наполненная экспрессия, искренность, задушевность и открытое выражение чувства. Столь контрастные эмоциональные полюса музыки свидетельствуют о ее направленности, по принципу «единовременного контраста», и «внутри», и «во вне». Ритмическая сторона миниатюры подчинена, несмотря на присут-

ствие всех необходимых составляющих (размера, тактовой сетки, группировки и т. п.), свободе и непредсказуемости развития. Этому способствует весьма необычная метрическая «переливчатость» музыки, ее постоянная метрическая изменчивость, а также несовпадение мотива и более протяженных построений (в частности, фраз) с тактовой сеткой. Мотивы и фразы свободно меняют свои метрические очертания, создавая эффект полной ритмической независимости и автономности. Следствием последнего оказывается «снятие» четкого ощущения размера, его подчинение в широком понимании то трехдольности, то двухдольности.

Тонально-гармоническую сторону фрагмента, несмотря на присутствие тональности, отличает гармоническая неустойчивость, благодаря большому числу эллипсисов и частой смене тональных центров, каждый из которых воспринимается и как вершина, итог предшествующего развития, и как начало новой волны, отрицающей и одновременно утверждающей новую «истину». После вереницы различных тональных центров, возникающих в процессе непрерывного развития, наконец достигается исходная тональность – c-moll, которая завершает круг развития, но не приносит устойчивости и однозначности. Последнее происходит за счет введения новой формы ее ладовой структуры. На смену господствующему преимущественно мелодическому виду минора приходит доминантовый лад, отрицая однозначную тоникальность исходного устоя и утверждая его многозначность, тем самым создавая иллюзию «незавершенности».

Логику фактурно-регистрового развития также отличает постоянная изменчивость за счет переменности состава голосов музыкальной ткани, смены их фактурных функций. Гомофонно-гармонический тип фактуры усложняют контрапунктические голоса, подголоски, многочисленные дублировки. Все это также способствует эффекту фактурной многозначности, соединяя в одновременности два противоположных вида фактуры – гомофонию и полифонию. При этом гомофонная фактура не просто обрастает дополнительными выразительными голосами, но приобретает присущее полифонической фактуре качество непрерывности. Именно поэтому в музыке фрагмента не столько наблюдается обогащение гомофонной фактуры средствами полифонии, сколько объединяются свойства двух разных типов фактуры, создавая их сложное единство.

Последнее в качестве следствия предполагает и своеобразие ее «дыхания», свободного ее расслоения на большое число голосов, и обратное сведение к минимуму. Фактура вырастает из одного голоса, к которому постепенно присоединяются другие голоса. Основная тема, представленная в виде мелодии, звучит в среднем голосе на фоне пульсации многозвучных вертикалей в верхнем голосе и выразительного контрапункта в басу. При втором проведении пульсирующий «фон» смещается в нижний пласт фактуры, в то время как в верхнем на основе секундовой интонации появляется новый подголосок, разрастающийся впоследствии в новый рельефный мелодический пласт, на вершине которого и будет находиться тот самый секундовый мотив. Ему, бесспорно, в дальнейшем развитии определена одна из важнейших «ролей». В силу своей краткости он будет получать новое «продолжение», рождая значительное число мелодических вариантов. Именно он является своеобразным лейтмотивом пьесы, появление которого воспринимается как важный штрих в содержательной канве миниатюры. Именно он будет звучать в разных голосах фактуры в заключительном разделе пьесы, обретая и горизонтальный, и вертикальный «вид», тем самым обобщая весь интонационный «сюжет» пьесы.

Композиционно-драматургическое развитие фрагмента столь же необычно, как и рассмотренные выше параметры. Основу миниатюры, бесспорно, составляет тема, устойчивая часть которой – первые 11 тактов. Далее следует ее развитие (27 тактов) и заключи-

тельная часть, состоящая из 25 тактов. Границы этих структурных частей весьма расплывчаты, за исключением начала заключительной части. Тем не менее, музыкальную форму миниатюры представляется возможным объяснить следующим образом. Она является весьма свободно организованным периодом из трех предложений, в котором присутствуют черты трехчастной формы. Первое предложение периода завершается модуляцией в тональность Es-dur. Внутренне оно организовано весьма необычно. В нем выделяется раздел, выполняющий функцию краткого, трепетного по характеру вступления (т. 1–2), за которым следует экспозиция столь же краткой темы-мелодии (т. 3–4). Далее – весьма развернутое заключение (т. 5–8), завершаемое новым «событием» – переходом в новую тональность (т. 9–11). Таким образом, внутри предложения явный перевес происходит в сторону отнюдь не экспозиционной, а, напротив, заключительной функции.

Второе предложение, более развернутое по сравнению с первым, однозначно выполняет функцию развития. В данном разделе сконцентрировано значительное число гармонически неустойчивых секвенций, ярких красочных мгновенных тональных переключений, которые добавляют к исходному образу новые смысловые грани, новые эмоциональные оттенки. На смену господствующей безмятежной лирике приходит страстность и порывистость, благодаря которым она превращается в восторженный гимн с последующим мгновенным успокоением и возвращением в исходное состояние. Создается ощущение, что столь открытое выражение эмоции в таком контексте все же уподобляется приятному воспоминанию, по окончании которого происходит временная перестройка и восстановление привычной реальности.

Наконец, заключительное (репризное) предложение, по началу уравнивающее первое предложение (12 тактов). Оно становится не столько выводом, итогом предшествующего развития, сколько своеобразным «прозрением» в будущее. Построение завершается развернутым дополнением, разрастающимся в довольно масштабную коду, имеющим новую ладовую окраску. В ней, подобно реминисценции, в памяти «всплывают» события развивающего раздела, получающие новую окраску, а по сути, новое осмысление в контексте пьесы, тем самым оставляя за пределами миниатюры целый шлейф смыслов.

Каждый из проанализированных аспектов музыкального целого, бесспорно, специфичен и продиктован исключительными смысловыми качествами музыкального образа. Последний не получает в границах миниатюры однозначного осмысления, поскольку в заключении происходит явный «уход» в иное смысловое пространство, «уход» в сторону семантической многозначности и подчеркивание «сюжетного» многоочия благодаря введению нового ладогармонического «штриха», тем самым не столько углубляющего образ, сколько смещающего его в иную реальность, иную плоскость.

Что же насчет самого жанра фрагмента и особенностей его трактовки? Несмотря на стойкий интерес Метнера к жанрам сонаты и сказки, избранный скорее интуитивно жанр фрагмента оказался отнюдь не случайным. Он стал своеобразным воплощением психологических качеств личности Метнера-композитора и, как следствие, особенностей его индивидуального творческого процесса. Известно, что композитор оставил значительное творческое наследие, включающее опусы разных жанров, а также два литературных труда о музыкальном искусстве («Муза и мода», «Повседневная работа пианиста и композитора»). Отдельное место в сохранившемся архиве композитора занимают несколько тетрадей эскизов и набросков. Именно они отражают сложный процесс «рождения» его произведений с высочайшей степенью продуманности, являясь необходимыми этапами становления художественной концепции. Впоследствии не всем наброскам композитора суждено было стать законченными музыкальными произведениями. Некоторые из них так и остались

лишь музыкальными «моделями» – нереализованными идеями, несостоявшимися опусами. И в этом заключается, на наш взгляд, присущая Метнеру особенность мыслить «фрагментарно», «эскизно», оставлять нередко даже в границах законченных произведений некоторую смысловую «незавершенность», побуждающую композитора каждый раз не столько к поиску новых жанровых моделей, сколько к многократному осмыслению уже удачно найденных для себя жанров. Именно поэтому цикл «Четыре лирических фрагмента» стал скорее исключением из правила. Это цикл, в котором художественная идея, возможно, и не получила столь совершенного воплощения, подобно другим музыкальным произведениям, но, вместе с тем, он целиком и полностью соответствует эстетико-стилистическим законам творчества композитора, став образцом «несовершенного совершенства».

«Четыре лирических фрагмента» стоят у истоков жанра музыкального фрагмента, а заглядывая в будущее, можно с уверенностью сказать, – закладывают вместе с аналогичными произведениями этого же времени его основу. В чем же заключается своеобразие данного жанра в авторской «интерпретации» Метнера? Во-первых, в содержательной многомерности, которая предполагает и широчайший контекст образа в границах произведения, и непременный выход за его пределы, его обращенность вовне. Во-вторых, значительное переосмысление заключительного раздела формы, в котором вводится новый штрих, новая деталь, тем самым создавая ощущение возможности дальнейшего продолжения миниатюры. В первом фрагменте таким штрихом оказывается доминантовый лад, в другом – эффект «двойной» репризы, в следующем – тональное и ритмическое видоизменение репризы, наконец, в еще одном – ее метрическое «сжатие».

В-третьих – необратимость драматургического развития, которая заключается в невозможности возвращения образа в первоначальное состояние. И, наконец, в-четвертых – близость фрагмента к литературным жанрам баллады и поэмы, тем самым происходит обогащение музыкального жанра особенностями других жанров, принадлежащих другим видам искусства, либо, напротив, приспособление изначально немusicalного фрагмента к музыкальному искусству.

«Лирические фрагменты» Метнера стали образцом взаимодействия двух противоположных принципов организации целого – «открытости» в сочетании с «закрытостью», продуцируя и новый тип выразительности, и новый тип формы, обусловленные особым «сюжетом» и сопряженные с художественными идеями современного искусства. Возможно, именно это качество содержательной «недоговоренности» и структурной «инаковости», «нетипичности» и не было до конца принято Метнером-композитором, Мастером, утверждающим в своем творчестве культ разума, красоты и гармонии.

Список литературы

1. Грешных В. Фрагмент о фрагменте [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lt-fragment-o-fragmente>
2. Долинская Е. Николай Метнер. – М.: Музыка, П. Юргенсон, 2013. – 328 с.

List of references

1. Greshnyh V. Fragment o fragmente [Elektronnyy resurs]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lt-fragment-o-fragmente>
2. Dolinskaya E. Nikolaj Metner. – M.: Muzyka, P. Yurgenson, 2013. – 328 s.

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ G-MOLL ЭДВАРДА ГРИГА: ТРАКТОВКА ЖАНРА

А. А. Картавая, О. В. Синельникова

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

Статья посвящена рассмотрению особенностей трактовки жанра струнного квартета в творчестве Эдварда Грига на примере Квартета g-moll. В работе анализируется музыкальный язык Квартета. Особое внимание уделяется новаторству гармонии.

Ключевые слова: струнный квартет, Эдвард Григ, жанр, форма, гармония, интонация, лейттема.

EDVARD GRIEG'S G-MOLL STRING QUARTET: INTERPRETATION OF THE GENRE

A. A. Kartavaya, O. V. Sinelnikova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The study considers the peculiarities for interpreting the string quartet genre in the works of Edvard Grieg on the example of the g-moll Quartet. In addition the authors analyze the musical language of the Quartet and pays special attention to harmony innovation.

Keywords: string quartet, Edvard Grieg, genre, form, harmony, intonation, leittheme.

«Я могу сказать лишь, что Квартет звучит именно так, как я его себе представлял. Да, это факт, что он написан не по правилам лейпцигской школы, но то, что он нескрипичен, что даже имеет фортепианную фактуру, – ошибочный вывод. К Вашей оценке я отношусь со всем уважением, но Вы должны также согласиться, что и я, как самостоятельный художник, могу иметь самостоятельное мнение. Я могу лишь видеть проявление Вашей дружбы в том, что Вы так нелестно высказали свое суждение...», – писал Э. Григ Абрахаму в издательство «Петерс», который отказался издавать его Струнный квартет соль минор (цит. по [1, с. 159]).

Действительно, к этому замечательному произведению, которое сейчас занимает почетное место в репертуаре разных квартетов мира, в пору его создания далеко не все отнеслись положительно. Критика Квартета доставила немало страданий композитору. Он с обидой говорил, что «вложил в него все лучшее, все сокровеннейшее, а в ответ встретил лишь насмешку» (цит. по [1, с. 159]). Критиковали квартет за гомофонный склад всех частей и за его звучание, подобное оркестровому, благодаря максимальной плотности фактуры и применению двойных нот во всех четырех партиях. Едва ли не единственной поддержкой Григу были слова Ф. Листа, который высоко оценил Квартет g-moll и один из первых понял его художественное значение для будущего развития камерно-инструментального жанра: «Я уже давно не встречал нового произведения, особенно в жанре струнного квартета, которое бы меня заинтересовало так, как своеобразное и замечательное сочинение Грига» (цит. по [1, с. 159]). Думается, что Листу пришлось по душе и техника монотематизма, использованная Григом в Квартете.

Первый струнный квартет соль минор – одно из самых замечательных, потрясающих своей музыкальной красотой, монументальностью и поэтичностью произведений

в мировой камерно-ансамблевой классике. Это сочинение не нарушает традиционных форм квартетного стиля, получившего свое воплощение в творчестве многих композиторов-романтиков. Струнный квартет считается одним из самых личных и драматичных сочинений Грига, в котором, по словам автора, «заключена внутренняя, духовная жизнь человека» (цит. по [3, с. 337]).

Интересна история создания квартета. Исследователь творчества Грига Ю. А. Кремлев связывал замысел квартета с переломным периодом жизни Грига, с недолгим, но острым душевным кризисом «хардангерских лет» [2, с. 126]. После успешной премьеры сюиты «Пер Гюнт» Григ переживал сильнейший кризис, ощущая себя в творческом тупике: он прекрасно писал короткие пьесы в народном стиле, но чувствовал, что крупная форма ему не давалась. У композитора были большие переживания, после которых он на год бросил все дела в Христиании, переехав в маленькое поселение на берегу фьорда. Там для работы Григ выстроил маленький домик, который зимой сотрясали снежные вихри. И именно в атмосфере зимней, удивительно могучей норвежской природы в феврале 1878 года был закончен Первый квартет.

Кроме того, Квартет сочинялся в период напряженных отношений с супругой, и ключом к его замыслу может служить короткое стихотворение Генрика Ибсена «Музыканты», на слова которого Григ ранее написал песню, а в струнном квартете композитор практически буквально использовал ее тему в качестве вступления к первой части и лейттемы всего квартета. Эдварду Григу была близка история героя стихотворения, который благодаря волшебным чарам постиг секрет искусства, но потерял любимую и личное счастье.

Осенью 29 октября 1878 года в Германии впервые прозвучал этот камерно-инструментальный четырехчастный цикл g-moll в исполнении известного квартета под руководством скрипача Роберта Хекмана, которому композитор посвятил свое произведение. После концертов в Кельне и Лейпциге на Квартет обрушился ряд упреков от консервативно настроенных критиков. По словам композитора, знаменитый рецензент Э. Ганслик «совершенно уничтожил» Квартет. Грига упрекали в недостаточном владении полифоническим стилем квартетного письма, в обильном употреблении сгущенных красок ансамбля.

Любопытно, что в зарубежной музыкальной критике Григу и поныне предъявляют такого рода упреки. Так, в вышедшем в 1952 году английском сборнике статей о Григе настойчиво говорится об излишней «оркестральности» григовского квартетного письма, где повышенная плотность фактуры влечет за собой якобы однообразие приемов развития. Подобное утверждение может быть вызвано только непониманием новаторских задач Грига, стремившегося в первую очередь не к развитию полифонической ткани, а к выразительности гармонии, тембра и колорита. В противоположность классической традиции этого жанра Григ трактует квартет не как ансамбль четырех самостоятельных инструментов, а как единый целостный инструмент, обладающий исключительно богатыми красочными возможностями (см. [3, с. 346]).

«Стиль письма Грига, насыщенный, гармонико-колористический, отличается в то же время большой изысканностью нюансировки. Сочиняя это произведение, Григ как бы предвосхитил утонченный стиль письма Дебюсси в его квартете g-moll, написанном на пять лет позже. Специфика инструментального стиля Грига – в тонком понимании индивидуальных тембровых качеств квартета и в очень широкой градации этих тембровых возможностей; особенно характерно для композитора выразительное использование высокого регистра низких по тембру инструментов – альты и виолончели – в лирических эпизодах (тема побочной партии у альты и виолончели в разработке первой части, кода первой час-

ти и кода Романса). Тембровой выразительности Григ добивался особенно упорно и уже после первого исполнения квартета продолжал вносить изменения в его инструментовку» [3, с. 347].

Квартет Грига отличается цельностью и единством тематического развития. Вступительная тема квартета является лейттемой четырехчастного цикла и объединяет все произведение, появляясь во всех частях (Приложение, пример 1). Кроме того, ее основное интонационное зерно становится источником темообразования остального музыкального материала произведения. В качестве мелодической основы этой темы Григ использует оминоренный и драматизированный основной мотив песни «Музыканты» (Приложение, пример 2). Ф. Бенestad и Д. Шельдеруп-Эббе приводят ее в своей монографии (см. [1, с. 160]).

Лейттема трансформируется на протяжении цикла: не везде она звучит в миноре – есть и ее мажорные, светлые по колориту проведения. Тональная перекраска лейттемы во многом влияет на драматургию. В первой части для нее характерна сдержанно-суровая выразительность мелодики, воплощенная характерной народно-норвежской интонацией нисходящего «терцового хода» от VII натуральной ступени к V. Данный мелодический ход, появляясь в разных произведениях как в миноре, так и в мажоре, является фирменным знаком Грига, его авторской музыкально-риторической фигурой. В этой теме прослеживается характерная для Грига особенность в области гармонии. Норвежский композитор активно использует прием из фольклора – бурдон с типичным звучанием квинтовых басов и остинатных ритмов.

Плагальное текучее звучание тема приобретает за счет использования с первых тактов аккордов натуральной доминанты. Эти признаки говорят об истоках творчества, а именно об опоре на интонации скандинавского фольклора. Григ часто использует натуральную доминанту без терцового тона. Так, в унисонном звучании струнные в противоположном движении проводят в своих голосах доминантовые тоны, готовя взрывную и бурную главную партию первой части. Специфика аккордов определяется образной сферой: музыкальный материал воплощает сурово-северный колорит природы Норвегии. Гармонический язык произведений Грига в целом отличается особой красочностью, широким применением аккордов многотерцового строения, что опять же коренится в норвежском фольклоре – многие народные мелодии содержат несколько терцовых ходов в одном направлении.

Лейттема преобразуется через мажорное проведение в B-dur в одухотворенно-мечтательной побочной партии первой части цикла (Приложение, пример 3). Новым острым, танцевальным характером наделяется лейттема в третьей части квартета (Приложение, пример 4). Она же полифонически развивается в медленном вступлении к финалу, готовя его энергичное, волевое вступление главной партии (Приложение, пример 5). В коде четвертой части (*Un poco Andante*) лейттема звучит кульминационно. Новому торжественному, апофеозному истолкованию вступления квартета способствует одноименная тональность G-dur, которая победно-ликующе звучит в партии скрипки на фоне остинатного педального тремоло струнных (Приложение, пример 6). В музыке чувствуется огромный душевный подъем, упоение страстью. Завершает этот монументальный цикл восторженный стремительный скрипичный пассаж, неуклонно стремящийся в верхний регистр.

Вся драма, глубокая психологичность, наибольшая образная и музыкальная динамичность сосредоточены в первой части квартета. Музыка впечатляет остротой контрастов. После сдержанно-сумрачного вступления вторгается порывисто-стремительная тема главной партии, с характерным григовским гармоническим сопоставлением минора и парал-

лельного мажора, как два состояния – душевной тревоги и упоенного вдохновения (Приложение, пример 7).

Взволнованный характер главной партии достигается благодаря внутритактовой синкопе и пунктирной ритмической фигурации. В теме Григ прибегает к использованию своей излюбленной гармонии – D_9 . Стоит отметить, что композитор обильно использует доминантовые гармонии с задержанием в мелодическом тоне с последующим разрешением. В результате задержаний образуются такие аккорды, как неполный D_7 с расщепленной терцией (57-й такт). При этом бас звучит у второй скрипки, а альт и первая скрипка играют уменьшенную октаву, в итоге получается многозвучный аккорд с удвоением расщепленной терции и септимы (d^1 - fis^1 - c^2 - f^2 - fis^2 - c^3 - f^3). Происходит расширение тональности, введение аккорда, характерного для XX века, что способствует размытию классической функциональности. Благодаря звучанию септим в каждом голосе музыка наполняется дополнительной остротой звучания.

Септаккорды и нонаккорды в Квартете соль минор берутся от любой ступени, часто на квинтовом тонико-доминантовом органном пункте. Для структуры аккордов главной партии характерна м. 3 сверху, дающая определенную резкость и яркость теме. Общая функциональная направленность гармоний Грига сочетается со свободой тонких ладовых красок и сдвигов. Нередко возникают обороты народных ладов, переменные функции, последовательности $D - S$, терцовый переменный лад, ладовые модуляции.

Выразительно разрешение мелодического вводного тона в D . Внедряющиеся неаккордовые звуки преобразуют терцовую структуру аккордики в квартово-секундовую. Для красочности и напряженности звучания Григ прибегает к звукоизобразительным возможностям приема апподжиатуры (57-й т). Эти диатонические и диссонирующие гармонии квартета g -moll предвосхищали гармонию К. Дебюсси. Так Григом используется аккорд III_7 с повышенной квинтой (в 61-м такте), что способствует расширению тематического и гармонического материала. Для первой части характерен D_7 с секстой, относящийся как к основной доминанте, так и к второстепенным ступеням лада. Активно используется принцип контраста, и, чтобы ярче подчеркнуть тематизм главной и побочной партий, композитор проводит перед новой темой эллиптическую цепочку на аккордах D_9 и D_7 , как к диезным, так и бемольным далеким тональностям. Главная партия также заканчивается разложенным аккордом.

Напряженная гармония Грига способствует формированию ключевого образа эпохи романтизма – образа одинокой, страдающей личности. Но в трактовке норвежского композитора этот художественный концепт обретает еще и национальный колорит – романтический герой со своими чувствами характеризуется на фоне холодной северной природы. Терцовое строение мелодии основной темы и триольно-пунктирная ритмика, терпкость ладогармонического колорита указывают на прямое родство с норвежским фольклором, они словно переносят слушателя в Норвегию.

Побочная партия совершенно легко и прозрачно звучит у струнных, в ней выражено элегически-светлое начало (Приложение, пример 3). Основой этой темы служит тот же музыкальный материал вступления. Для побочной партии также характерен ладовый колорит одноименного мажора-минора F -dur – f -moll (111-й такт). Вновь используется гармония III ступени, но уже в обращении $III_{6/5}$.

В разработке появляется новый мотив в тональности b -moll. Глубокая драматичность и функционально-гармоническое развитие формируются красочными терпкими средствами аккордов с задержаниями и с м. 3 в составе. При дальнейшем преобразовании темы вступления и главной партии Григ использует секвенционное развитие с восходящими

полутоновыми сдвигами (b-moll, h-moll, c-moll, cis-moll) и с яркой выразительной мелодией в партии скрипки (207-й такт). Композитор мастерски воплощает нестандартное драматургическое решение. После активного драматического нарастания происходит неожиданное угасание музыкального материала, и в мягком альтовом звучании возрождается вновь лирически-скорбная лейттема квартета (303-й такт). Масштабность и значимость момента подчеркиваются в репризе проведением лейтмотива в ритмическом увеличении. Материал главной партии совпадает с экспозицией, но побочная тема мягко и невесомо проводится в тональности Es-dur.

В коде главный лейтмотив квартета преобразуется, он получает новое романтически-просветленное звучание в партии виолончели на фоне зыбко-невесомого *tremolo* скрипок и альта (*sul ponticello*) в Соль мажоре, тем самым предвосхищая ее гимническое преобразование в финале. Стремительно завершается в темпе *Presto* драматургически законченная и цельная по своему тематическому развитию первая часть квартета g-moll. Она подлинно симфонична по своему масштабу и сложности организации. Это выражается, прежде всего, в глубине идейной концепции, в трактовке ансамбля и в широком оркестральном стиле изложения. О. Е. Левашева в своей монографии писала: «Особое значение приобретают в первой части квартета “скрытые кульминации”, в которых основной лейтмотив получает утонченно-поэтическое призрачное звучание. Контрастное противопоставление этих просветленно-романтических эпизодов (последний раздел разработки и кода) общему взволнованному и возбужденному тону музыки придает им тот особый отпечаток лирического трагизма, в котором сказывается глубокая индивидуальность художественной натуры Грига» [3, с. 343].

Следующие части квартета, по сравнению с сонатным аллегро, носят жанровый характер. Григ тяготеет к конкретности музыкальных образов, поэтому большое значение в его музыке приобретает программность, основанная на воплощении впечатлений от необыкновенной красоты природы, народной фантастики, народного быта. Об этом свидетельствуют названия частей: «Романс», «Интермеццо», «Presto al saltarello». В драматургии Квартета совершается постепенный переход от лирико-психологического к объективно-жанровому, от поэтического высказывания к отображению широких картин народной жизни. В то же время по своему музыкально-драматургическому замыслу и тематизму эти части неразрывно связаны с первым аллегро.

Сложная трехчастная форма второй части Струнного квартета основана на контрасте музыкального материала романсовой темы *Andantino* крайних разделов в темпе медленного вальса и полетной, изящной темы *Allegro agitato* среднего раздела, но с тем же жанровым прообразом. «Романс» начинается с красивого певучего solo виолончели в тональности B-dur. Дополнительной выразительности мелодики способствует гармоническое решение композитора, с характерным романтическим разрешением D₇ в тональность VI низкой мажора – Ges-dur (14-й такт). Григ мастерски демонстрирует тембр каждого инструмента: продолжая тему виолончели, скрипка интонационно и тематически отвечает на ее вопросительные фразы. Классическая двухчастная репризная структура придает теме уравновешенность.

В *Allegro agitato* прослеживается связь с драматической первой частью в одноименной тональности b-moll. Этот раздел начинается с яркого взлета 32-х в партии скрипки на фоне аккомпанирующего звучания других струнных, добавляющих основной теме динамического и внутреннего движения за счет короткого штриха и мелких длительностей. Отзвуки тревожного *allegro* главной партии первой части слышатся в среднем разделе «Романса». Благодаря запаздывающему аккомпанементу у скрипок, вступающих на вторую

шестнадцатую такта, и чередованию шестнадцатых с короткими паузами передается взволнованное дыхание устремленно-полетного тематического материала альты (29-й такт). Характерное для романтиков контрастное сопоставление мажора и минора также важно для тематического развития у Грига: с 48-го такта проводится основная тема второй части в параллельной тональности Des-dur.

С 63-го такта в эпизоде *Un poco meno Allegro* композитор возвращает мотивы первой части сложной трехчастной формы в тональности Des-dur (Приложение, пример 8). Гармонические решения Грига способствуют динамизации и развитию музыкального материала. Яркое и колоритно звучит разрешение D₇ к D в тональность IV высокой ступени – E-dur (75–76-й такты). Вновь возникают драматические образы первой части в беспокойных хроматических фигурациях альты, и как контрастное сопоставление мажора-минора звучит тема у скрипки в B-dur (81–97-й такты).

В репризе второй части происходит возвращение основной лирическо-романсовой темы на фоне легкого, прозрачного аккомпанемента струнных у первой скрипки на *ppp*. Она приобретает еще более просветленное и невесомо-прозрачное звучание по сравнению с первым ее проведением (Приложение, пример 9).

Третья часть – стремительное *Intermezzo* в g-moll – начинается в аккордовом звучании струнных. Лейтмотив квартета получает новый энергичный, уверенно-грандиозный облик с острой синкопированной ритмикой. Первая динамичная часть сложной трехчастной формы начинается с унисонного призывного звучания струнных. В ней можно обнаружить сходство с шумановскими скерцо с их пронзительно-напряженной ритмикой. Тем самым лейтмотив квартета получает иное осмысление (49-й такт). Еще большее напряжение тема получает за счет гармонического решения – это характерные для романтиков эллиптические обороты на доминантовом секундаккорде (63-й такт) и беспокойные интонации уменьшенного вводного септаккорда с ремаркой *con fuoco* (77-й такт).

Одноименный мажоро-минор (85–89-й такты) напоминает лирическое звучание темы второй части квартета (81-й такт 2-й части) в далеких тональностях (fis-moll и Fis-dur). Средний раздел, написанный в одноименной тональности G-dur, начинается с сольного проведения нового мотива-наигрыша в партии виолончели, напоминающего норвежский крестьянский народный танец халлинг, с характерными фаршлагами, опеваниями и коротким штрихом. Прием тирраты у струнных также способствует передаче танцевальных движений норвежского мужского танца. Эти средства формируют яркий, своеобразный музыкальный язык Грига, индивидуальность авторского стиля композитора, которая определяется глубокой связью с норвежской народной музыкой, с жанровыми особенностями, интонационным строем, ритмическими формулами народных песенных и танцевальных мелодий.

«Обобщающее значение композитор придает финалу, с его широким охватом настроений, образов, тем. Медленное, скорбное вступление с каноническим проведением главной лейттемы, танцевальные темы главной и побочной партий, отголоски скерцо в коде и, наконец, мощное утверждение основной музыкальной мысли квартета – таковы важнейшие разделы финала» [3, с. 345].

Вступление четвертой части представляет собой канон в октаву с нисходящим вступлением голосов на основе лейттемы квартета в ре миноре. Создается тематическая арка всего цикла. Главная партия написана в жанре народного итальянского танца *saltarello* – характерные для танца подскоки воплощаются через короткий штрих спиккатто в партии скрипки. Стремительный рикошет в партии альты добавляет теме еще большего внутреннего движения и танцевальности. В жанре сальтарелло были написаны финалы

многих камерных и симфонических сочинений романтиков: Ф. Мендельсон использовал мелодии двух сальтарелл в финале своей «Итальянской симфонии», Ш. В. Алькан применил сальтареллу в финале Ми-мажорной сонаты для виолончели и фортепиано, Г. Берлиоз – в увертюре «Римский карнавал».

Дополнительной остротой тема сальтарелло наполняется за счет частого использования хроматизмов в комплексе с короткими паузами, что способствует не столько итальянскому, сколько норвежскому колориту звучания. С 87-го такта в партии скрипки в B-dur проводится танцевально-игривая тема, широты и грандиозности которой придают характерные аккорды у струнных на *f*. Ликующие интонации, постепенное звуковысотное движение в партии скрипки способствуют крещендированию темы и наполняют ее дополнительным пафосом и торжественностью, подготавливая кульминационное звучание доминантового септаккорда к A-dur, с яркой предшествующей гармонией двойной доминанты вводного квинтсектаккорда с пониженным терцовым тоном к тональности D-dur. Уже в этой теме возникает кульминационный смысл четырехчастного цикла – победа над смертью и радость жизни. В 140-м такте вновь появляются жалобные интонации, характерные для первой части квартета, а именно, звучит вновь лейттема цикла с характерной окраской мажора-минора.

В этом камерно-инструментальном произведении Эдварда Грига уже проявляются черты, характерные расширенной тональности позднего романтизма. Для музыки четвертой части типичны проходящие диссонантные гармонии, которые не разрушают классикоромантического звучания, но вносят нотки остроты и терпкости в музыкальную ткань. Многозвучные аккорды с малой секундой у струнных в широком фактурном изложении, яркие контрасты от *pp* до *ff* наделяют музыкальное пространство масштабностью, образной вариативностью. Элемент в триольной ритмической фигурации завершает этот эпизод и готовит рефрен всей части, для которого также характерно поступенное хроматическое движение вниз в партии двух скрипок и альты на фоне оstinатного звучания квинты d-moll у виолончели.

Излюбленную гармонию доминантового нонаккорда Григ использует и в этой части квартета, с терпким октавным удвоением ноны в партии первой скрипки. Аккорд приобретает новое, мрачное, напряженное, клокочущее звучание. Вновь проведенный рефрен четвертой части с полетной синкопированной темой, с модуляцией в G-dur и дальнейшей чередой красочных модуляций в D-dur, F-dur, C-dur, G-dur на *ff con fuoco*, наполнен радостными, победными интонациями. В 329-м такте динамизации развития способствует резкое сопоставление одного мотива в разных тональностях – e-moll, H-dur, Fis-dur. Многозвучные ломаные аккорды с октавными дублировками способствуют передаче атмосферы праздника.

Реприза начинается в тональности g-moll, тема проводится в партии альты (400-й такт). Побочная партия светло звучит сначала в тональности Es-dur (в экспозиции была в B-dur), а заканчивается оптимистичным D-dur с масштабным оstinато гармонии доминантового септаккорда. Повтор низкой второй ступени придает звучанию плагальность и отсылает к колориту народной музыки. И, как вихрь, звучит тема *saltarello*, многократно повторяя гармонию двойной доминанты вводного септаккорда g-moll в широком расположении, плотном звучании с октавными удвоениями. Этот энергичный, полетный, танцевальный хоровод напоминает тему из симфонической поэмы Камилля Сен-Санса «Пляска смерти». Сходство можно обнаружить и в выборе тональностей, обе написаны в g-moll. Кульминационно звучит тема вступления в финале четырехчастного цикла в луче-

зарной тональности D-dur в партии скрипки на фоне оstinатного педального тремоло струнных. При этом диссонантный колорит гармония G-dur получает за счет неожиданного резкого звучания второй низкой ступени As. Но изначальный трагический характер темы преодолевается, и стремительно-блестящий пассаж в партии скрипки завершает это монументальное, наиболее «симфоничное» из камерных сочинений Эдварда Грига.

Таким образом, в этом камерно-инструментальном произведении прослеживаются черты, характерные для всего творчества норвежского композитора и отличающие его индивидуальный стиль. Они проявляются во всех средствах музыкального языка и способствуют новаторской трактовке жанра струнного квартета в целом. Среди них следующие:

1) мажоро-минор с альтерированными аккордами, со всем богатством модуляций определяет многоцветную палитру гармонии Грига в Квартете. В экспрессивных моментах появляются терпкие аккордовые созвучия с расщепленной терцией;

2) повышенная плотность фактуры и разнообразие динамики сообщают Квартету поистине «оркестральное» звучание, особенно на вершинах динамических волн. В такие моменты композитор, применяя многозвучные аккорды, прописывает двойные ноты одновременно во всех партиях, что до него почти не применялось;

3) картинно-декоративное, искрящееся тончайшими колористическими нюансами музыкальное полотно струнного квартета соткано из множества самобытных, порой дерзких в своем новаторстве выразительных приемов звукоизвлечения на струнных инструментах: унисонное *pizzicato* у струнных, выразительное *spiccato* и напряженное *tremolo*;

4) композитор активно использовал интонационно-ритмический словарь норвежской народной музыки с характерной опорой на квинту лада, с нисходящим ходом вводного тона к V ступени, эолийский и лидийский лады, бурдонные басы. В мелодике связь с народным творчеством сказалась в частых мелодических волнах в диапазоне ноты, октавы, децимы;

5) Григ использовал в Квартете автоцитату в качестве источника монотематизма и как лейттему.

Квартет соль минор – наиболее масштабное произведение среди камерных сочинений Эдварда Грига, одновременно глубоко выражающее мысли и чувства композитора. «Я чувствую, что это произведение таит в себе пробы крови моего сердца, в которой, надеюсь, будущее обнаружит нечто большее, чем просто капли...», – писал Григ (цит. по [1, с. 158]).

Список литературы

1. Бенestad Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Эдвард Григ. Человек и художник. – М.: Радуга, 1986. – 437 с.
2. Кремлев Ю. А. Эдвард Григ: очерк жизни и творчества. – М.: Музгиз, 1958. – 236 с.
3. Левашева О. Е. Эдвард Григ: очерк жизни и творчества. – М.: Музгиз, 1975. – 622 с.

List of references

1. Benestad F., Shel'derup-Ebbe D. Edvard Grig. Chelovek i hudozhnik. – M.: Raduga, 1986. – 437 s.
2. Kremlev Yu. A. Edvard Grig: ocherk zhizni i tvorchestva. – M.: Muzgiz, 1958. – 236 s.
3. Levasheva O. E. Edvard Grig: ocherk zhizni i tvorchestva. – M.: Muzgiz, 1975. – 622 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Un poco Andante Opus 27

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

8

Пример 2

Langsamt

p dolce

pp

Til hen - de stod mi - ne tan - ker hver en som - mer - lys nat, men

p dolce

("О ней мечтал я ночами и забыться сном не мог".
Пер. В. Коломийцева)

98

4

96

tranquillo

pp

ff

tranquillo

B

pp

pp

pp

pp

III Intermezzo

Allegro molto marcato

9

ff

ff

ff

ff

fz

fz

fz

fz

p

p

p

p

poco

poco

IV Finale

The image shows a musical score for a piece with two distinct sections. The first section, titled "Lento", is in 4/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a forte (f) dynamic and a crescendo hairpin. The bass line is marked with a forte (f) dynamic and a crescendo hairpin. The second section, titled "Presto al Saltarello", is in 8/8 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a fortissimo (ff) dynamic and a crescendo hairpin. The bass line is marked with a fortissimo (ff) dynamic and a crescendo hairpin. The section is marked with a "G.P." (Grave) dynamic.

The image displays two pages of a musical score. The first page, numbered 679, is titled 'Un poco Andante'. It features four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The other three staves have bass clefs. The music is marked with 'ff' (fortissimo) and 'pesante' (heavy). The tempo is indicated as 'Un poco Andante'. The second page, numbered 691, is titled 'Presto'. It also features four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The other three staves have bass clefs. The music is marked with 'pp' (pianissimo) and 'cresc. molto' (crescendo molto). The tempo is indicated as 'Presto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

17 Allegro molto ed agitato

pp

cresc.

18 Allegro agitato

f

p

pizz.

mf

24

p

cresc. molto

f

МАКРОТЕМАТИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ: ПОНЯТИЕ И ЯВЛЕНИЕ

А. А. Тихомирова

*УО «Белорусская государственная академия музыки»,
Республика Беларусь, г. Минск*

Статья посвящена изучению макротематизма в современной музыкальной композиции как понятия и как явления. Представлены различные терминологические трактовки понятия «макротематизм» в аспектах музыкальной драматургии, музыкального содержания, формообразования и техник композиции. Макротематизм как явление в современной музыке обзорно рассматривается в контексте камерно-инструментальных сочинений современных белорусских композиторов.

Ключевые слова: макротематизм, макротема, драматургия, техника композиции, форма.

MACROTHEMATISM IN MODERN MUSICAL COMPOSITION: CONCEPT AND PHENOMENON

A. A. Tikhomirova

Belarusian State Academy of Music, Minsk

The article is devoted to the study of macrothematism in modern musical composition as a concept and as a phenomenon. Various terminological interpretations of the concept of «macrothematism» are presented, both in terms of musical dramaturgy, musical content, and in terms of shaping and composition techniques. Macro-thematism as a phenomenon in modern music is reviewed in the context of chamber-instrumental compositions by modern Belarusian composers.

Keywords: macrothematism, macrotheme, dramaturgy, composition technique, form.

Возникновение в музыкознании понятий относительно тематизма в музыке XX века подчеркивает важнейшие изменения, произошедшие в самой тематической организации современной музыкальной композиции. Интерес к данному ракурсу исследования тематизма в современной музыке и, шире, музыке второй половины XX века вызывает живой интерес у целого ряда исследователей, в ряду которых такие видные ученые, как В. Холопова, Е. Ручьевская, В. Задерацкий, В. Валькова и др., однако целый ряд аспектов требует более подробного изучения и глубокого осмысления.

Проблемы макротематизма, макротемы¹ возникли и стали особенно актуальны в связи с музыкой второй половины XX века. В европейском музыкальном творчестве начиная с 1960-х годов стали складываться новые принципы музыкальной формы, выразившиеся в том, что ведущими выступили две крайние стороны ее организации, как отмечает В. Холопова, – драматургия и техника композиции.

¹ Понятия «макротематизм» и «макротема» мы трактуем по аналогии с соотношением понятий «тематизм» и «тема». Так, тематизм, по сравнению с темой, понятие более широкое, применяемое по отношению к эпохальному стилю, к авторскому стилю, жанру, технике композиции, группе сочинений.

Трактовка макротематизма в отношении музыки XX века может быть различной. С одной стороны, возможно понимание макротематизма как относящегося к образно-драматургическому уровню, как понимал его В. Бобровский. Исследователь использовал также понятия «супертема», «драматургическая тема». Понимание единицы драматургии как «типа выразительности» по В. Бобровскому позволяет рассматривать макротему как тип музыкальной образности, воплощенный в том или ином комплексе средств музыкальной выразительности, когда «ряд тем объединяется в определенную тематическую сферу, противопоставляемую другой, ей контрастной» [1, с. 25]. В таком понимании оно имеет отношение к музыке различных эпохальных стилей.

На этом понятийном уровне, как указывают исследователи, макротема близка другим понятиям. Так, например, В. Холопова соотносит ее с понятием «драматургическая тема», если речь идет о присутствии нескольких образно-драматургических линий развития [8]. Важно также уточнить, что соотношение понятий «драматургическая тема» и «макротема» для музыковеда не является синонимичным, это зависит от того или иного стилистового контекста. Еще одно понятие, «тема высшего порядка» (Е. Чигарева), представляется неким смысловым концентратом, темообразующим комплексом, концентрирующим в себе основную смысловую фабулу сюжетного развития оперы [10].

В русле функциональной теории музыкальной формы понятия «макротематизм» и «макротема» наиболее подробно разработаны В. Вальковой. В выдвинутой ей системе уровней тематической организации макротематический, или музыкально-концепционный уровень находится на самом верхнем этаже иерархии. В музыке XX века автор видит проявление макротематизма, например, в столкновении динамического и статического, сопоставлении разных стилей в рамках одного произведения и т. д. В качестве примера автор анализирует Второй концерт для виолончели Б. Тищенко, 3-ю часть Второго фортепианного концерта Р. Щедрина и др. [2]. Акцентируем, что в музыкальной композиции XX века, действительно, присутствие двух макротем как двух линий образно-драматургического развития является характерным примером воплощения творческого замысла. На уровне принципов формообразования и техник композиции он находит самые различные варианты воплощения.

В. Холопова, рассуждая о присутствии двух макротем, как раз углубляет именно линию средств музыкальной выразительности и анализирует музыку Софии Губайдулиной с этих позиций, отмечая в каждой из макротем определенный комплекс средств музыкальной выразительности – «параметр экспрессии» («консонанс экспрессии» и «диссонанс экспрессии») [7]. Американский исследователь Юэлл в публикации 2021 года в Вестнике Московской консерватории также обращает внимание на идею В. Холоповой о двух параметрах экспрессии как макротемах в зеркале исполнительской интерпретации. Автор отмечает, что «Холопова предлагает исполнителям замечательный способ организации множества контрастных аспектов музыки композитора. Приняв во внимание комплекс параметров, они, без сомнения, достигнут гораздо большего совершенства в интерпретации произведений Губайдулиной» [11, с. 46].

В этом ключе бинарных оппозиций упомянем также недавнюю работу Т. Цареградской, в которой центральное для автора понятие «жест» рассматривается в свете различных композиционных техник и авторских стилей [9]. Исследователь обращается и к вопросу корреляции понятий тематизма и жеста, отмечая их общность как носителей музыкальной образности, а также комплементарность каждого из понятий (соотношение тематического и

нетематического материала, жеста и движения как антиподов статике), в каком-то смысле такого рода оппозиция попадает в это концепционно-драматургическое понимание макротематизма.

В аспекте средств музыкальной выразительности в XX веке наличие двух и более макротем можно охарактеризовать именно с точки зрения фактурного облика. Как известно, среди новых фактурных типов видное место занял «безмелодийный музыкальный материал» (В. Холопова): это микрополифония, разного рода сонорные фактурные типы (см. подробнее в работах А. Маклыгина), ритмический тематизм в партии ударных инструментов и др. В целом ряде сочинений, особенно сонорных композициях, различные новые фактурные облики контрастных макротем определяют их индивидуальный облик (см. [4]).

В случае с наличием двух макротем как двух типов выразительности структурно-композиционные особенности фокусируются через определение «альтернативная форма»². Она представляет собой композицию, основанную на неоднократном чередовании двух типов музыкального материала по схеме $ab^1b^1a^2b^2\dots$. Разделы a^1a^2 и т. д. составляют одну макротему – А, разделы bb^1b^2 и т. д. другую макротему – В. Яркий пример – 1-я часть. Серенады для кларнета, скрипки, контрабаса, ударных А. Шнитке, Коллаж на тему ВАСН А. Пярта и другие сочинения.

И. Никольская относительно композиторов польской школы в их сонорных сочинениях трактует макротему именно в структурно-композиционном аспекте, приравнивая ее к понятию «блок-секция» [5].

Другой характерный вид драматургической организации и формы – присутствие одной макротемы, или одного типа выразительности (монодраматургия, по В. Бобровскому). В. Валькова как пример рассматривает в этом ключе «Пианиссимо» А. Шнитке [2]. Сюда же можно отнести, на наш взгляд, репетитивные или, шире, минималистические композиции и самого разного рода микротематические ячейки в остинатных формах, столь любимых композиторами XX века, и сонорные композиции с отсутствующими контрастными сопоставлениями материала и т. п. Их семантическое поле будет очень разнообразным. Достаточно сравнить, например, репетитивные композиции композиторов США и воплощение минимализма как более широкого явления, чем репетитивность, в российской музыке или сочинениях А. Пярта.

В определенном смысле использование понятия «макротематизм» коррелирует и со структурной иерархией В. Задерацкого относительно процессуальности формообразования в крупных одночастных инструментальных композициях (субфаза, фаза, макрофаза) в рамках его идеи об континуальной эволюционности и ее типах. Это, в свою очередь, отражает взаимосвязь микро- и макротематизма как процесса становления формы [3].

С этими идеями перекликаются и рассуждения Л. Птушко касательно пространственно-временного развертывания сонорного тематизма в симфониях А. Тертеряна: «Благодаря постепенной прогрессии тембро-фактурного пространства звука – непрерывному его становлению, показу-развитию макротемы в виде наслоения ее вариантов происходит развертывание микротемы в макротему», – подчеркивает автор [6, с. 6–7].

Макротематизм как явление показателен и для камерно-инструментальной музыки белорусских композиторов конца XX – начала XXI века как традиционной жанровой сферы для творческих экспериментов. В этом ряду назовем сочинения, созданные в период бело-

² Понятие «альтернативная форма» (от. лат. alter – другой) введено В. Холоповой.

русского авангарда 1990-х годов, в период активного обращения к различным техникам композиции. Повторяемость схожих мотивно-тематических структур на протяжении всего сочинения создает ощущение присутствия единой макротемы в сочинении со смешанными техниками композиции «Вино из одуванчиков» Вяч. Кузнецова. Она же показательна и для репетитивных композиций А. Литвиновского («Сказки волшебного дерева», «Калипсо», «Фарон»). В сонорных сочинениях Е. Поплавского («Людзі святла месяца», «Гульні ценяў ў замкнутай прасторы», «Падсвядомасць», триптихе «Light on the path», «Path on the clodis», «The Gate»), сонорной композиции «Strontium – 90» С. Бельтюкова тип структурно-синтаксической организации можно определить как макротематизм, в рамках которого происходят микротематические «сонорные события».

В русле современной музыкальной композиции отметим камерно-инструментальные опусы, исполняемые в цикле концертов новой музыки «Трамонтана» (с 2015 года по настоящее время). Две макротемы как два типа выразительности, две образно-драматургические линии развития присутствуют в сочинениях с различным содержательно-смысловым замыслом. Так, например, в произведении «Триумфальное arco и нетриумфальное pizzicato» для контрабаса В. Курьяна это определяется двумя различными принципами звукоизвлечения. В «Диалоге с закатом» Г. Гореловой две последовательно развивающиеся макротемы олицетворяют внутренние философские размышление о жизни и неотвратимый ход времени, что находит отражение в контрастном интонационном облике тематизма в аспекте ладогармонических средств, метроритмической пульсации и других средств музыкальной выразительности. В сочинении «“Соловей. Сяо-ляо-вей”. Глобализационное предчувствие для цимбал» молодого белорусского композитора В. Петько индивидуальный облик первой макротемы определяется, с одной стороны, опорой на фольклорный источник белорусских народных песен, а с другой – на пентатонический звукоряд китайской музыки, используемый в синтезе с современными исполнительскими приемами звукоизвлечения на цимбалах.

Подведем некоторые итоги. Осмысление макротематизма и как понятия, и как явления относительно современной музыки требует, на наш взгляд, дальнейшего исследования. При анализе макротемы необходима не только ее драматургическая трактовка как высшего уровня тематической иерархии, согласно классификации В. Вальковой, но и изучение ее в произведении на уровне средств музыкальной выразительности, в аспекте техник композиции, а также процесса формообразования.

Список литературы

1. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. – М.: Музыка, 1989. – Вып. 1. – 266 с.
2. Валькова В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 168–190.
3. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 2008. – Вып. 2. – 528 с.
4. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02; РАМ им. Гнесиных. – М., 2009. – 53 с.
5. Никольская И. И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. – М.: Сов. композитор, 1990. – 332 с.

6. Птушко Л. А. Стилль симфоний Авета Тетеряна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 1994. – 18 с.
7. Холопова В. Н. Параметр экспрессии в музыкальном языке С. Губайдулиной // Музыка XX века. Московский форум: мат-лы Междунар. науч. конф. / Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. – М., 1999. – Сб. 25. – С. 153–160.
8. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб.: Лань, 2002. – 368 с.
9. Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. – М.: Композитор, 2018. – 364 с.
10. Чигарева Е. И. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1973. – Вып. 2. – С. 48–88.
11. Юэлл Ф. Комплекс параметров в музыке Софии Губайдулиной / пер. с англ. Р. А. Насонова // Научный вестник Московской консерватории. – Т. 12, вып. 4 (дек. 2021). – С. 34–47.

List of references

1. Bobrovskij V. P. Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya: ocherki. – М.: Muzyka, 1989. – Vyp. 1. – 266 s.
2. Valkova V. B. K voprosu o ponyatii «muzykal'naya tema» // Muzykalnoe iskusstvo i nauka: sb. st. – М.: Muzyka, 1978. – Vyp. 3. – S. 168–190.
3. Zaderackij V. V. Muzykal'naya forma. – М.: Muzyka, 2008. – Vyp. 2. – 528 s.
4. Krasnikova T. N. Faktura v muzyke XX veka: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02; RAM im. Gnesinyh. – М., 2009. – 53 s.
5. Nikol'skaya I. I. Ot Shimanovskogo do Lyutoslavskogo i Pendereckogo: ocherki razvitiya simfonicheskoy muzyki v Pol'she XX veka. – М.: Sov. kompozitor, 1990. – 332 s.
6. Ptushko L. A. Stil' simfonij Aveta Teteryana: avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya: 17.00.02; Nizhegorodskaya gos. konservatoriya im. M. I. Glinki. – Nizhnij Novgorod, 1994. – 18 s.
7. Holopova V. N. Parametr ekspressii v muzykal'nom yazyke S. Gubajdulinoj // Muzyka XX veka. Moskovskij forum: mat-ly Mezhdunar. nauch. konf. / Nauch. trudy MGK im. P. I. Chajkovskogo. – М., 1999. – Sb. 25. – S. 153–160.
8. Holopova V. N. Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm. – SPb.: Lan', 2002. – 368 s.
9. Caregradskaya T. V. Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoj kompozicii. – М.: Kompozitor, 2018. – 364 s.
10. Chigareva E. I. O svyazyax muzykal'noj temy s garmonicheskoy i kompozicionnoj strukturoj muzykal'nogo proizvedeniya v celom // Problemy muzykal'noj nauki: sb. st. – М.: Sov. kompozitor, 1973. – Vyp. 2. – S. 48–88.
11. Yuell F. Kompleks parametrov v muzyke Sofii Gubajdulinoj / per. s angl. R. A. Nasonova // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. – Т. 12, vyp. 4 (дек. 2021). – S. 34–47.

ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ РОДИОНА ЩЕДРИНА

Д. А. Ивачева

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

Статья посвящена особенностям проявления театрального мышления Родиона Щедрина в фортепианной музыке. На примере сочинений разных периодов его творчества показывается, как претворяются театральные знаки, атрибуты, символы в инструментальной композиции.

Ключевые слова: Р. Щедрин, фортепианная миниатюра, театральность, монтажность, контраст, репрезентативность.

FORMS FOR EXPRESSING THEATERITY IN PIANO MUSIC OF RODION SHCHEDRIN

D. A. Ivacheva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The author considers the peculiarities of expressing theatrical thinking of Rodion Shchedrin in piano music. Also, the author shows implementation of theatrical signs, attributes and symbols in an instrumental composition on the example of the compositions of different periods of his work.

Keywords: R. Shchedrin, piano miniatures, theatricality, montage capacity, contrast, representativeness.

Проникновение театральности в музыкальное искусство имеет длинную историю. Театральные знаки внедрялись и ассимилировались в инструментальное искусство, что видно на примерах музыки различных эпох и стилей. Долгое время это носило скорее метафорический характер и призывало активизировать внимание слушателя на восприятие чего-то более конкретного, будто бы осязаемого. Театральность инструментальной музыки предыдущих эпох свое начало брала преимущественно из оперного творчества. Этому способствовали программность, звукоизобразительность, картинность, семантически закрепленный в опере комплекс выразительных средств. Черты театральности могут быть заложены в самой природе жанра, например в жанре инструментального концерта, берущего свое начало в искусстве эпохи барокко и привлекающего внимание композиторов по сей день.

В культурной парадигме XX века, в русле слома старых форм, в поиске новых средств языка театр занимает ключевую позицию в иерархии искусств и становится средоточием эстетических и стилевых исканий эпохи. В инструментальной музыке линия театрально-музыкальных связей, опирающаяся на музыкальный театр, продолжилась. Но с наступлением нового времени композиторы и исполнители вели поиски иных форм проникновения театральности в музыку. На фортепианную музыку все более отчетливо стали оказывать влияние постулаты драматического театра, балетное творчество и кинематограф.

Фортепианная музыка Родиона Константиновича Щедрина не лишена влияния названных видов искусств. Театральные атрибуты, а именно, драматургичность, персонажность, гиперболизированная подача музыкального материала, играют роль конкретизации тематизма, «зримости» образов, делают музыку доступной для восприятия и позволяют слушателю идентифицировать фортепианный опус как некую «театральную сценку» с взаимодействующими между собой героями.

Претворение театральности в музыке Щедрина выступает как принцип его музыкального мышления – на сегодняшний день автора пяти балетов и семи опер. Отсюда лаконичность тематических образований, которые подчиняются основному принципу развития – резкому монтажному сопоставлению разделов.

Яркая театральность свойственна фортепианному творчеству Щедрина разных периодов. Среди ранних сочинений можно выделить его первые опусы консерваторских лет «Юмореска», «В подражание Альбенису», «Тройка», «Basso ostinato», написанные в период 1952–1961 годов, в творчестве 1970–80-х годов – фортепианный цикл «Тетрадь для юношества» (1981), из позднего творчества – фортепианный цикл «Простые страницы» (2009). Тематизм фортепианных миниатюр Щедрина детализирован и неизменен по своей структуре, что дает возможность трактовки темы как закрепленного за персонажем сценического амплуа. Природа театральности в фортепианной музыке Щедрина заключается в подаче музыкального материала несменяемыми оборотами, за которыми консолидируется определенный семантический смысл.

Так, пьеса «Юмореска» представляется ярким примером театральности раннего творчества Щедрина. Помимо самого названия, подписанные в начале эпитеты к темповым обозначениям *con buffo elegante* в таком сочетании несочетаемого лингвистического смысла слов дополнительно указывают на предельную комичность произведения. Музыкальный материал пьесы основан на нескольких кратких тематических построениях: тема вступления (Приложение, пример 1а), основная тема на секундовых созвучиях (Приложение, пример 1б), восьмитактовая тема, состоящая из хода *f-g-a-h* с примечательным скачком через две октавы, «кружения» шестнадцатых с альтерацией основного тона *d*, целотонowego восходящего хода *d-e-f-g-a-h* на *crescendo* с неожиданным *subito* на вершине (Приложение, пример 1в), а также «неуклюжее» секстовое тематическое образование, прерывающееся резко контрастными «ответами» в басу (Приложение, пример 1г).

На данных тематических построениях основана вся «Юмореска». Они чередуются между собой, но остаются абсолютно неизменными, за исключением возникшей контрапунктом темы *distinto espressivo* на фоне основной секундовой темы в репризе (Приложение, пример 1д). Здесь еще нет явного монтажного скрепления, ведь есть возможность функционально дифференцировать и разделить фрагменты на основные и связующие. Однако комбинаторика, фрагментарность ощутимы в краткости изложения. Чередующиеся мелкие «афористические» построения обладают ярчайшими индивидуальными характеристиками, и это позволяет каждому обрести черты персонажности. Неизменный каденционный мотив, привязанный к разным тематическим образованиям (Приложение, пример 2), еще раз доказывает «мозаичность» мышления композитора.

Следует отметить взаимодействие аккомпанирующей линии оstinатного баса и калейдоскопа тем в партии правой руки, что отчетливо просматривается в четырехтактном вступлении. Здесь дается квартовый ход аккомпанемента и фрагмент в виде четырех шестнадцатых, образующих восходящую секундовую интонацию и предвосхищающих силуэт основной темы (Приложение, пример 1а). Персонажно разделить два кратких построения

позволяют эпитеты под каждым из них: вновь преувеличенное значение термина *marcattissimo* в нюансе *ff* и понижающий тон высказывания предлог *sotto*.

Примечателен заключительный раздел пьесы, где аккомпанемент вновь трансформируется в отдельное тематическое образование из восходящих терций, перетекающих в нисходящие сексты на *p secco*. Появившаяся интонация в верхнем регистре вновь отсылает к искрометным темам пьесы, но уже в более уверенной восходящей мажорной терции на *pp* (Приложение, пример 3). Здесь возникает самый острый динамический контраст: на стыке двух тактов после мотива шестнадцатых появляется последний аккорд произведения в гиперболизированном нюансе *fff*. Более того всю пьесу тоническим центром выступал *Des* и в завершающей интонации утвердился *Des-dur*, но по законам комического происходит нарушение естественного хода событий, и вдруг возникает заключительный аккорд *Es-dur*, резко поднимающий тонику на тон выше. Велика и роль контраста в «Юмореске». Неожиданные *sf* и *sff*, *subito p*, различные акцентировки, «несуразные» скачки, синкопы – все есть в используемом арсенале молодого композитора.

Своеобразным «концентрированным выражением идей Щедрина» в 80-е годы, «где в миниатюре представлены стилевые модели, интересующие автора» [2, с. 126], выступает фортепианный цикл «Тетрадь для юношества». Этот цикл можно считать лабораторией творчества Щедрина, где он отбирает необходимый с точки зрения стиля музыкальный материал и вырабатывает авторский почерк этого периода творчества.

Помимо русской темы, всячески обыгрываемой в фольклорном («Величальная», «Деревенская плакальщица»), историческом («Петровский кант»), церковном («Знаменный распев», «Русские трезвоны») вариантах, в «Тетради для юношества» Щедрин обращается к западноевропейскому наследию, а именно, к оперному творчеству Россини. Возникает нить связи со знаменитым композитором, «последним классиком» и великим новатором, открывшим новые каналы проникновения театральности в фортепианное творчество, так искусно развитые впоследствии композиторами XX века (см. подробнее об этом [3]).

Фортепианная пьеса «Играем оперу Россини» имеет прямое отношение к музыкальному театру. Она написана по модели блестящей арии с предшествующим ей речитативом *secco* и головокружительной крещендирующей кодой, в подражание Россини. Весь использованный музыкальный материал является оригинальным авторским текстом, стилизованным в духе оперной формы великого итальянского маэстро. В пьесе дается отсылка к музыкальному театру посредством великолепной стилизации фортепианного опуса под оперный номер.

Пьеса «Разговоры» из данного цикла очень ярко изображает диалог двух персонажей (Приложение, пример 4). Эффект актерской игры здесь воссоздан буквально. Эта ироничная миниатюра написана с использованием техники алеаторики, что проявилось в полной свободе метроритма, отсутствии фиксированных длительностей и размера, отданных на усмотрение исполнителя. Темп тоже обозначен достаточно приблизительно – *rubato, ma rapido* («свободно, но стремительно, как бы скользя»), а артикуляция прописана вполне конкретно – *stacc. sotto voce sempre* («стаккато, вполголоса постоянно»). Щедрину важно имитировать в пьесе диалог двух героинь, создать жанровую сценку – возможно, двойной портрет соседок-сплетниц, которые торопятся поделиться новостями, наперебой выдавая эмоциональные реплики. В. Н. Холопова, ссылаясь на слова композитора, пишет об услышанном им разговоре, через стену, когда «слова непонятны, но говорящи интонации» [4, с. 117].

Для этого Щедрин четко дифференцирует фактуру, распределяя роли между партиями правой руки, «тараторящей» за первую героиню, и левой – «говорящей» за вторую, столь же словоохотливую подружку. Декламационные мелодические фразы узкого диапазона реалистично имитируют быструю человеческую речь, с репетициями, восходящими интонациями вопроса из двух-трех нот, зависающими на верхнем звуке, и нисходящими утверждениями. Возможные паузы между репликами или их отсутствие зависят от интерпретации и артистизма пианиста, способного импровизировать и сыграть не только все прописанные ноты текста, но и театральную мизансцену на публике.

Существует и несколько иная трактовка театральности в фортепианном искусстве XX века, представленная в форме воспоминаний, реминисценций, «отзвуков». В творчестве Щедрина это образная сфера «*from afar*» («издалека»), возникшая в 90-е годы в русле неоромантической линии его творчества (см. подробнее об этом [1]).

Фортепианный цикл Щедрина «Простые страницы» – пример позднего фортепианного стиля композитора – приближен к театральной тематике даже в силу того, что в программных названиях встречается прямая связь с театром (драматическим и музыкальным). К таковым относятся следующие экспромты: «Незабытая Микаэла», «Музыка к пьесе Чехова», «Ария». Остальные пьесы цикла, не имеющие непосредственных аналогий со сценическим искусством на тематическом уровне, представляют собой яркие короткие сценки. Среди них «Романтический этюд», «Царское шествие», «Воспоминания о старинном романсе», «Политик говорит!...».

Экспромт № 2 «Незабытая Микаэла» напрямую отсылает к музыкальному театру. Ремарка композитора «По Бизе» адресует слушателя к опере Ж. Бизе «Кармен» – музыке, знаковой для Щедрина. Если в его «Кармен-сюите» все было сосредоточено на многоплановой характеристике главной героини, то здесь он обращается к образу Микаэлы с уточнением «незабытая». Тихая, кроткая Микаэла является антиподом страстной цыганки Кармен. Поводом к написанию этой пьесы стал разговор Щедрина со своим другом, немецким композитором Вольфредом Хиллером, которому и посвящена миниатюра. Он рассказал про одну исполнительницу партии Микаэлы, которая якобы обижена, что Щедрин в своей «Кармен-сюите» пропустил такую выразительную арию из оперы. Поэтому Щедрин решил компенсировать это упущение маленькой пьесой (см. [4, с. 365]).

Данный экспромт уже не является стилевой моделью – он имеет интонационно-тематическую связь с оперой Бизе. Композитор обращается к фрагментам Дуэта Микаэлы и Дона Хозе из первого действия.

В первом речитативном разделе (*Recitativo in tempo Andantino*) с исполнительской ремаркой *cantabile, piena voce* проводятся два тематических образования, как бы внезапно прерывающиеся на зависшей между тактами фермате (Приложение, пример 5). Первый ход расположен в тесситуре женского голоса (первая-вторая октавы), а второй – в диапазоне малой-первой октав – указывает на теноровый регистр (как известно, партия Хозе в опере написана для тенора). Этот начальный фрагмент пьесы является аллюзией на выразительные речитативные моменты взаимодействия героев в опере. Второй, поступенно восходящий мелодический ход, достигающий нюанса *f*, резко обрывается на *pp*. Крайние части простой трехчастной формы составляют интонационную канву начального раздела Дуэта Микаэлы и Дона Хозе из первого действия (Дуэт № 7) (Приложение, примеры 6а, 6б, 6в).

Интонационное движение *Allegretto*, прерывающееся восьмью паузами, улавливает общий ход первого раздела Дуэта, как бы вспоминая о нем, являясь реминисценцией на номер оперы. Третья часть *a tempo* еще более условна и уже представляет собой вариант

первой. Более того, первый раздел написан в диапазоне первой-второй октав, а реприза – в диапазоне малой-первой октав, указывая на женскую и мужскую тесситуру.

Средняя часть пьесы вновь содержит цитаты, искусно вписанные в фортепианную фактуру. Теперь это оркестровые фрагменты «Дуэта Дона Хозе и Микаэлы». Первый является аккомпанементом к начальной теме Микаэлы второго раздела Дуэта. Второй же прописан в басу с ремаркой *bassi legatissimo e poco distinto*, тем самым выделяющем его в фактуре. В данном случае прослеживается интонационная и ритмическая связь с оркестровым фрагментом чтения письма матери Хозе (Приложение, примеры 7а, 7б).

Экспромт «Незабытая Микаэла» соприкасается с традицией великих пианистов-романтиков, создававших свои блестящие транскрипции на оперные темы. Трансформируя в фортепианной фактуре музыкальные реплики героев, композитор создает своеобразную «транскрипцию», выведя драматургический узел взаимодействия персонажей Микаэлы и Хозе, не столь многогранно представленный в опере, но вошедший в основу небольшой фортепианной миниатюры.

Особый колорит отзвуков, воспоминаний, рождающих в памяти живые сцены, создает преобладание в цикле очень тихой, а порой тишайшей нюансировки, достигающей *pppp*. Отдельные звукорежиссерские находки создают впечатляющие акустические эффекты, такие как *ppp eco* в Экспромте № 5 «Ария», или внезапное *sub. pp* на выдерживаемом аккорде после активного движения восьмых на *ff* в Экспромте № 3 «Музыка к пьесе Чехова» (Приложение, пример 8).

Поэтику тихого звучания дополняют выписанные исполнительские нюансы в усиленных значениях, призывающих к предельно связному, нежнейшему звукоизвлечению (*dolcissimo legato, dolcissimo cantabile*), но точная детализация выписанной фактуры, часто встречающаяся ремарка *il basso poco distinto*, звукоподражание трубе, гитаре (указанное композитором), монтажно «склеенные» тематические построения без связующих и разработочных звеньев, жанровость пьес делают их не поэтическими картинками с преобладанием чувственного лиризма, а живыми театральными сценками.

В цикле «Простые страницы» есть два карикатурных номера – Экспромт № 4 «Царское шествие» и Экспромт № 7 «Политик говорит!..», – по качеству использованных музыкальных (и немзыкальных) средств, стоящих на грани перехода в инструментальный театр. В «Царском шествии» средства выразительности не выходят за рамки музыкальных, но уровень их гиперболизации достигает значительных высот, как, например, скачки и нисходящий ход баса до ноты «а» субконтроктавы, самой низкой на фортепианной клавиатуре. В пьесе разыгрывается сцена царского шествия, торжественного марша (*Di Marcia*) сказочного правителя. По образной сфере экспромт напоминает «Марш Черномора» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки. Комичность и карикатурность видна в постепенно формирующихся фрагментах темы в первой части: возникающие скачки в басу на слабой доле, создающие эффект «прихрамывания» (Приложение, примеры 9а, 9в), контраст штрихов в резкой смене с предельно сухого *staccato* к залигованным двойным нотам, вновь нарушающим ровную метрику шествия (Приложение, пример 9б), неуклюжее движение секст с выписанной ремаркой *secchissimo* в нюансе *pp* (Приложение, пример 9б), секундовые сочетания в гармонии (Приложение, пример 9в).

Событийность и действенность создаются за счет резко ворвавшегося эпизода с моторикой шестнадцатых нот, имитирующих бег, что рисует почти зримую картину разбегающихся людей, освобождающих путь (Приложение, пример 10). Статичность преодоле-

вается с помощью эффекта приближения и удаления шествия, благодаря постепенно нарастающей динамике к средней части (*ff, marcato pesante*), а затем динамическому спаду в третьей. Особенно интересно, как эти примеры отдельных звеньев темы первой части собираются воедино в середине пьесы, когда кортеж «проходит» вблизи, а затем вновь распадаются. Постепенно торжественный марш «скрывается» из вида, и остается только метрическая пульсация терций, периодически прерываемая паузами и динамически «растворяющаяся» (до *pppp*), с «прихрамывающими» септимами в партии левой руки.

Завершающий цикл Экспромт № 7 «Политик говорит!..» наделен ярчайшей театральностью, написанный уже не в духе призрачных реминисценций, а возвращающий в реальность сегодняшнего дня. В данной музыкальной карикатуре используется богатый арсенал средств выразительности: острые контрасты, многочисленные акцентировки, *sf, subito*, многозначительные паузы в несколько тактов, акустические эффекты, достигающиеся за счет длительного нажатия педали, охватывающего всю клавиатуру диапазона (от «*h*» субконтроктавы до «*c*» пятой октавы), а также с помощью привлечения экстрамузыкального средства театрализации в самом конце произведения в виде стука по деревянной поверхности рояля (*On the wooden block, where the keyboard ends* – «На деревянном блоке, где заканчивается клавиатура»). Такие средства музыкальной выразительности превращают экспромт «Политик говорит!..» в своеобразный фортепианный театр.

Театральность в фортепианном творчестве Щедрина во многом связана с образом его музыкального мышления и с воздействием его оперного и балетного творчества. Яркий тематизм с предельной детализацией, отсутствие формул общего движения, репрезентативный способ развития формы, основанный на обостренном контрасте, монтажный тип формообразования – все эти способы претворения театральных атрибутов, символов, приемов в творчестве композитора окончательно получают свое утверждение и проявляются более отчетливо и рельефно. Контрасты достигают высочайшего уровня, приобретая статус полистилистических, и кажутся, порой, непримиримыми и несопоставимыми, звукоизобразительность перетекает в почти визуальные образы, а характерность музыкального материала становится более яркой.

Список литературы

1. Синельникова О. В. Инструментальная музыка Родиона Щедрина «from afar» // Вестник музыкальной науки. – 2014. – № 1 (3). – С. 61–69.
2. Синельникова О. В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля: монография. – Кемерово: Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств, 2012. – 312 с.
3. Синельникова О. В., Ивачева Д. А. Семантика театральности в фортепианных миниатюрах Джоаккино Россини // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 59. – С. 83–96.
4. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Композитор, 2022. – 452 с.

List of references

1. Sinel'nikova O. V. Instrumental'naya muzyka Rodiona Shchedrina «from afar»// Vestnik muzykal'noj nauki. – 2014. – № 1 (3). – S. 61–69.

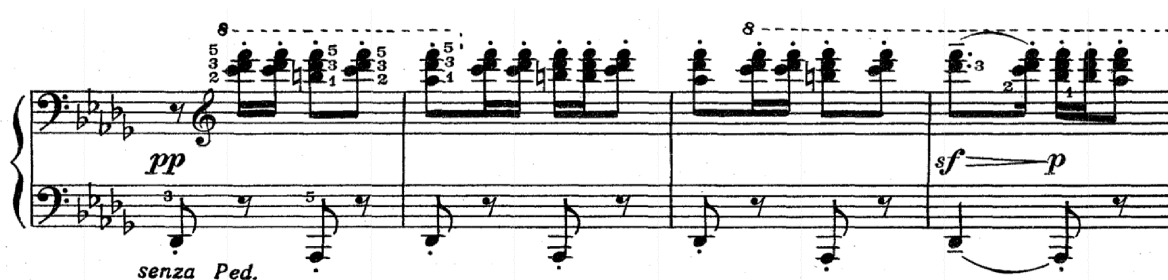
2. Sinel'nikova O. V. Rodion Shchedrin: konstanty i metamorfozy stilya: monografiya. – Kemerovo: Kemerovskij gos. un-t kul'tury i iskusstv, 2012. – 312 s.
3. Sinel'nikova O. V., Ivacheva D. A. Semantika teatral'nosti v fortepiannyh miniatyurah Dzhioakino Rossini // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2022. – № 59. – S. 83–96.
4. Holopova V. N. Put' po centru. Kompozitor Rodion Shchedrin. – Izd. 2-e, ispr. i dop. – M.: Kompozitor, 2022. – 452 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1а



Пример 1б



Пример 1в



Пример 1г



Пример 1д



Пример 2



Пример 3



Rubato, ma rapido
(4 3 2)

p stacc., sotto voce sempre (4 3 2)

mf (*p*)

mf *p*

pp

Recitativo in tempo Andantino *rit.*

mf cant., piena voce *p* *p lega*

a tempo *cresc.* *allarg.* *f* *pp*

Ж. Бизе. Опера «Кармен». Фрагменты Дуэта № 7 (Микаэла и Дон Хозе)

(нервительно) Д.Хозе. Микаэла. *rit.*

По - томъ! По - томъ? Е - ще... нѣтъ я не
Et puis... Et puis? Et puis... vraiment je

a tempo

смѣ-ю... по-томъ... Е-ще од - но отъ ма-те-ри должна я вамъ пе-ре - дать...
n'o-se!.. Et puis... et puis en - core une au-tre cho-se Qui vaut mieux que l'argent,

a tempo

Р. Щедрин. Экспромт № 2 «Незабытая Микаэла» из фортепианного цикла «Простые страницы», раздел *Allegretto*

11 *Allegretto*

p

senza Ped.

sim.

16 *poco rit.*

Р. Щедрин. Экспромт № 2 «Незабытая Микаэла» из фортепианного цикла «Простые страницы», раздел *a tempo*

40 *a tempo*

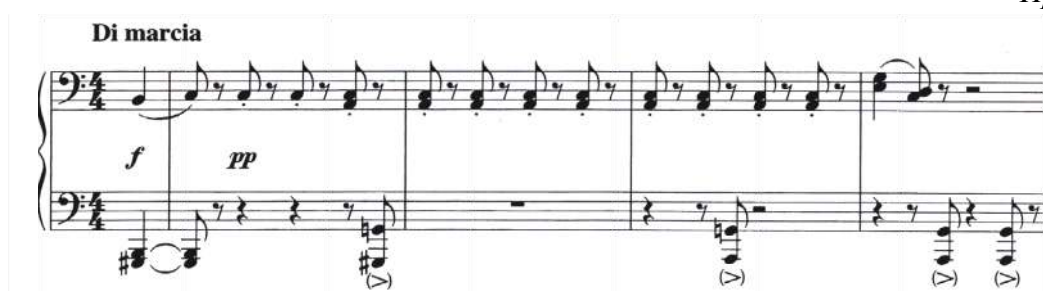
pp

43

Ж. Бизе. Речитатив (№ 7bis) Хозе и Микаэлы из оперы «Кармен»



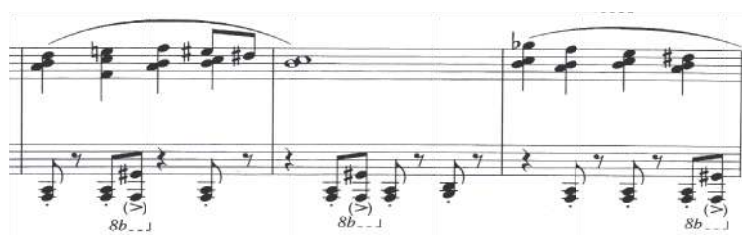
Р. Щедрин. Экспромт № 2 «Незабытая Микаэла» из фортепианного цикла «Простые страницы»



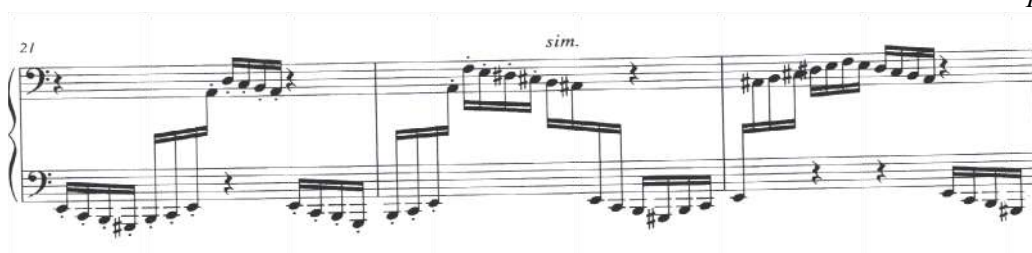
Пример 9б



Пример 9в



Пример 10



ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

С. Г. Додонова

ФГБОУ ВО «Казанский государственный институт культуры»,
г. Казань

В данной статье рассматриваются, как популярные формы творчества музыкантов разных жанров, конкурсы и фестивали исполнителей, призванные продвигать музыкальное искусство в целом, а также формировать эстетическую культуру участников и слушателей, выполнять важную функцию эстетизации общественного сознания. Популярность мероприятий зависит от СМИ, уровня отбора участников-конкурсантов, масштаба художественных идей фестивалей и поддержки исполнителей с мировыми именами. Конкурсы и фестивали разных масштабов, жанров и уровней объединяют общие цели, направленные на популяризацию музыкального искусства и сохранение духовности в обществе, его совершенствование.

Ключевые слова: конкурсno-фестивальное движение, эстетическая культура, творчество отношений, исполнительство, сотрудничество музыкантов.

AESTHETIC ASPECTS OF A COMPETITION AND FESTIVAL MOVEMENT IN MODERN MUSICAL CULTURE

S. G. Dodonova

Kazan State Institute of Culture, Kazan

This paper considers competitions and festivals of performers as popular forms of creativity of musicians of different genres, aimed not only to promote musical art as a whole, but also to form an aesthetic culture, both among the participants themselves and among the audience, to perform an important function in aestheticizing public consciousness. The author notes that popularity of events depends on mass media, the selection level of participants, the level of artistic ideas of festivals and the support of world – renowned performers. Competitions and festivals of various scales, genres and levels combine common goals aimed at popularizing musical art and preserving spirituality in society, improving it.

Keywords: competition and festival movement, aesthetic culture, creative relationship, performance, cooperation of musicians.

В пространстве современной музыкальной культуры конкурсы и фестивали занимают важное место не только в формировании эстетической культуры у подрастающего поколения – их прямых участников, но и в эстетизации общественного сознания. Конкурсно-фестивальное движение позиционируется как широкая общественная, праздничная встреча-соревнование и объединяет в едином творческом процессе большое количество людей, разных по своим способностям, возможностям, характерам, возрасту. Опыт, приобретаемый во время участия в конкурсах и фестивалях, эстетизирует как исполнительскую, творческую деятельность, так и иные виды деятельности. Эстетическая культура личности участников утверждается через творчество новых отношений, складывающихся в ходе соревнования. Такие отношения в процессе эстетической деятельности представляют собой ступень эстетического освоения реальности – специфическую деятельность и вместе с тем опосредствующий элемент активного воздействия результатов эстетической деятельности на все виды жизнедеятельности. Положительный резонанс конкурсов-фестивалей активно распространяется в обществе, формирует определенное сознание, за ним – общественное мнение. На примере сохранения и популяризации традиционных народных инструментов общая тенденция такова: при большом количестве разговоров о необходимости сохранения инструментов и пропаганде в СМИ мало освещается исполнительство на народных инструментах. В одном из интервью народный артист России А. А. Цыганков отметил возможности статусных конкурсов в популяризации инструментального исполнительства, в том числе и на народных инструментах: «Если в Советском Союзе народные инструменты были достоянием широкой общественности, то сейчас со стороны СМИ – блокада... Есть все-таки “Синяя птица”, где и балалаечка, и домрочка время от времени выходят на сцену... Если бы у меня была возможность, я бы предложил организовать телевизионный детско-юношеский конкурс по типу “Голос” именно для исполнителей на народных инструментах. Родители, которые думают об образовании своих детей, быть может, увидели бы достоинства этих инструментов, узнали бы, как и что на них играют. Поняли бы, что это не какой-то дремучий фольклор. А то многие сейчас даже путают русскую домру с казахской домброй» [1, с. 38].

Коммерческая прерогатива иногда оттесняет на второй план эстетическую принадлежность конкурсно-фестивального движения. Большинство популярных конкурсов, все-российских телевизионных, а также региональных, содержат элементы шоу, того, что прибавляет популярности, доступности восприятия для широких зрительских масс, повышает рейтинг, а значит, и финансовую составляющую. Это объективная реальность, которую формирует курс, заданный в целях развития мирового общественного сознания: цифровые технологии, цифровая экономика – все это актуально и имеет надежную перспективу. Но каким образом определить меру актуальности в искусстве? Как приблизить концепцию конкурсно-фестивальной парадигмы к реалиям сегодняшнего дня, не теряя при этом художественности? В этом направлении работает много государственных программ и грантов по поддержке национальной культуры в регионах в целях сохранения аутентичности, традиций народов, музыкального искусства в том числе. Благодаря таким программам идет наращивание мероприятий, где духовная составляющая имеет большое значение. Необходимо помнить, что конкурс – это столкновение, встреча, соревнование, борьба за звание лучшего из числа участников. И чем выше уровень конкурса или фестиваля, тем выше конкуренция.

Примером конкурсного движения современного формата, не утратившего классическую форму, может служить телевизионный конкурс «Щелкунчик», где уровень исполнительского мастерства высокий, критерий отбора очень строгий и призовых мест всего три в каждой номинации. Участие в конкурсных состязаниях – это всегда стресс, может произойти и психологический срыв, но это не приведет к отказу от творческой исполнительской деятельности. Потому как «конкурсы и фестивали – это большая школа мастерства, только сжатая временными рамками 3–5 дней. И опыт показывает, что, принимая участие в конкурсах и фестивалях, у ученика и педагога происходит качественный профессиональный рост, каждый получает максимум впечатлений, информации, практического опыта» [3]. Необходимо отметить, что формирование эстетической культуры участников конкурсов-фестивалей происходит через стрессовую ситуацию, эмоционально окрашено, следовательно, запоминается надолго и основательно.

В настоящее время проводятся конкурсы и фестивали разных статусов и уровней: региональные, республиканские, всероссийские, международные; сольного исполнительства, ансамблевой музыки; профессионального мастерства среди преподавателей, среди творческих семей. Последний необходимо отметить как фестиваль-конкурс, направленный на укрепление института семьи и духовных связей между родителями и детьми, на возрождение традиций семейного творчества, на стимулирование семейного творчества. Подобный фестиваль-конкурс также предусматривает обмен опытом между семьями и укрепление творческого сотрудничества. Любое музицирование всегда является сферой эмоционального, духовного, творческого сотрудничества музыкантов.

Различаются конкурсы и фестивали по жанровой принадлежности: вокальные, вокально-хоровые, инструментальные (по видам: духовые, струнно-смычковые, народные, народно-национальные и т. д.). Несмотря на разножанровость и уровень исполнительского мастерства, всех их объединяют общие цели: 1) распространение и совершенствование традиций исполнительства; 2) воспитание эстетической культуры гармоничной и целостной личности, воспитание уважения и любви к родной культуре, пропаганда музыкального

исполнительства; 3) выявление и поддержка талантливых и перспективных юных исполнителей; 4) обмен опытом между коллективами, руководителями и педагогами, поддержка и объединение всех участников в творческой деятельности.

Приведем в качестве примера некоторые известные конкурсы-фестивали, которые ежегодно проходят в г. Казани и имеют большую популярность среди профессионалов и жителей города. Это Международные фестивали с участием Государственного симфонического оркестра Республики Татарстан под управлением А. Сладковского «Рахлинские сезоны», фестиваль им. С. В. Рахманинова «Белая сирень», «Казанская осень», фестиваль современной музыки им. С. Губайдулиной «Concordia». Данные мероприятия признаны одними из самых ярких и заметных событий в культурной жизни Татарстана и России. Фестивали «Рахлинские сезоны» и «Concordia» посвящены людям, чья личная жизнь связана с Казанью. Если фестиваль «Рахлинские сезоны» ориентирован на западноевропейскую музыку, так как Н. М. Рахлин славился своими интерпретациями западной классики, то фестиваль «Белая сирень» связан с русской музыкой и творчеством С. В. Рахманинова. «Казанская осень» – цикл концертов на открытых площадках города. По мнению руководителя Государственного симфонического оркестра Татарстана дирижера А. Сладковского, фестивали необходимы, актуальны и не менее популярны, чем выступления поп-исполнителей: «На первом гала-концерте мы играли двухчасовую программу в роскошном шатре, с прекрасным звуком. В этот момент за другой стеной Казанского Кремля пел Дима Белан, и было опасение, что вообще никто не придет. Тем не менее концерт состоялся и имел невероятный успех: нас одновременно в течение этих двух часов слушали около 15 тысяч человек» [2, с. 11–12]. Фестиваль современной музыки «Concordia» связан не только с творчеством С. Губайдулиной, выросшей и учившейся в Татарстане, а затем ставшей мировой звездой. По словам А. Сладковского, «это вообще возможность привлечь внимание к современной музыке, которой в Татарстане мало интересуются» [2, с. 13]. На фестивале звучит музыка «знаменитой тройки» композиторов-авангардистов – С. Губайдулиной, А. Шнитке, Э. Денисова, а также молодых татарских композиторов – М. Шамсутдинова, Е. Анисимовой, старейших татарских композиторов – А. Луппова, его ученика Ш. Темирбулатова и других. Из музыки западных композиторов исполнялись произведения А. Шенберга, П. Хиндемита. На фестиваль приезжают знаменитые исполнители с мировой известностью – Ю. Башмет, Д. Мацуев, Государственный академический русский хор им. А. В. Свешникова и другие.

Конкурсы-фестивали факультета Высшей школы искусств Казанского государственного института культуры, популярные среди детско-юношеской аудитории, педагогов-музыкантов и родителей, – это Всероссийский конкурс педагогического мастерства «Призвание», конкурс творческих семей «Искусство без границ», конкурс народно-инструментального творчества «Созвездие юных талантов», детско-юношеский конкурс-фестиваль татарской фортепианной и камерно-инструментальной музыки «Энжелэр», Международный конкурс театра, музыки и танца «Арт-микс», конкурс-фестиваль народного художественного творчества «Этномериада» и «Кунаклашу», детско-юношеский фестиваль-конкурс «Музыкальный форсаж», конкурс музыкально-инструментального исполнительства «Kazan-Music Йорт», конкурс вокально-хорового и традиционно-инструментального исполнительства «Весенние проталины». Для студентов института данные конкурсы-фестивали выполняют воспитательную, просветительско-образовательную, учебную,

практическую функцию; развивают исполнительскую, творческую деятельность, эстетизируют сознание как участников, так и организаторов мероприятий, принимающих активное участие в их проведении. География участников конкурсно-фестивального движения института – это города Поволжского региона (Самара, Нижний Новгород, Ульяновск, Ижевск, Тольятти), Екатеринбург, Москва и др. Членами жюри на конкурсы-фестивали разных категорий приглашались народные и заслуженные артисты Республики Татарстан, а также выдающиеся музыканты и теоретики современности: Владимир Фейертаг, Игорь Бриль, Роман Столяр и другие.

Таким образом, конкурсно-фестивальное движение – это яркое событие в жизни каждого музыканта. Участие в нем дает большой профессиональный опыт, повышает исполнительское мастерство, способствует психологической устойчивости к стрессу; важно и то, что оно всегда эмоционально окрашено. На данных мероприятиях складываются отношения различных уровней – между участниками и как резонанс от впечатлений – между слушателями. Появляется реакция общественного мнения на художественный уровень мероприятия. Художественные аспекты конкурсов и фестивалей формируют эстетическую культуру каждого его участника, которая распространяется на все виды жизнедеятельности. Разножанровость и идейная принадлежность конкурсно-фестивального движения являются крепкой гарантией сохранения духовности в обществе путем его совершенствования.

Список литературы

1. Интервью с народным артистом России Александром Александровичем Цыганковым (к юбилею композитора) // Музыка и время. Ежемесячный научный критико-публицистический журнал. – М.: Научтехлитиздат, 2018. – № 11. – С. 36–40.
2. Интервью с заслуженным артистом России, дирижером Государственного симфонического оркестра Татарстана Александром Сладковским «Зрители нам доверяют» // Музыкальная жизнь. Музыкальный критико-публицистический иллюстрированный журнал. – М.: ВИВА-СТАР, 2011. – № 10 (1108). – С. 11–13.
3. Петрова Н. В. Образовательные возможности конкурсов и фестивалей в формировании успешной творческой личности [Электронный ресурс]. – URL: <http://mognovse.ru/oul-obrazovatenie-vozmojnosti-konkursov-i-festivalej-ih-role.html>

List of references

1. Interv'yū s narodnym artistom Rossii Aleksandrom Aleksandrovichem Cygankovym (k yubileyu kompozitora) // Muzyka i vremya. Ezhemesyachnyj nauchnyj kritiko-publicisticheskij zhurnal. – M.: Nauchtekhlitizdat, 2018. – № 11. – S. 36-40.
2. Interv'yū s Zasluzhennym artistom Rossii, dirizherom Gosudarstvennogo simfonicheskogo orkestra Tatarstana Aleksandrom Sladkovskim «Zriteli nam doveryayut» // Muzykal'naya zhizn'. Muzykal'nyj kritiko-publicisticheskij illyustrirovannyj zhurnal. – M.: VIVA-STAR, 2011. – № 10 (1108). – S. 11–13.
3. Petrova N. V. Obrazovatel'nye vozmozhnosti konkursov i festivalej v formirovanii uspešnoy tvorcheskoj lichnosti [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://mognovse.ru/oul-obrazovatenie-vozmojnosti-konkursov-i-festivalej-ih-role.html>

**МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
В ХАБАРОВСКЕ (НА ПРИМЕРЕ КРАЕВОЙ ФИЛАРМОНИИ
И СТУДЕНЧЕСКОЙ ФИЛАРМОНИИ ХГИК)**

Г. В. Резванова, С. С. Сырвачева

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

В статье охарактеризованы отдельные проекты Хабаровской краевой филармонии, а также деятельность студенческой филармонии Хабаровского государственного института культуры последних лет с точки зрения музыкально-просветительских задач. Тенденция к преобладанию тематических программ определенного типа рассмотрена в контексте запросов слушательской аудитории.

Ключевые слова: музыкальное просвещение, музыкально-просветительская деятельность, филармоническая организация, студенческая филармония.

**MUSICAL AND EDUCATIONAL ACTIVITY IN Khabarovsk
(ON THE EXAMPLE OF THE REGIONAL PHILHARMONIC HALL
AND THE STUDENT PHILHARMONIC SOCIETY
OF THE Khabarovsk State Institute of Culture)**

G. V. Rezvanova, S. S. Syrvacheva

Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk

The article describes individual projects of the Khabarovsk Regional Philharmonic Hall, as well as the activity of the student Philharmonic society of Khabarovsk State Institute of Culture for recent years from the point of view of musical and educational tasks. The tendency to predominance of thematic programs of a certain type is considered in the context of the requests of the audience.

Keywords: music education, musical and educational activity, philharmonic institution, student philharmonic society.

Музыкальное просветительство имеет своей целью приобщение человека к высоким образцам мирового искусства (независимо от степени его осведомленности в данной области), а также распространение знаний и пропаганду духовных ценностей. Традиции музыкального просветительства в отечественной культуре складывались на протяжении XVIII–XX веков [1]. В последние десятилетия наметилась тенденция коммерциализации искусства, негативно сказывающаяся на культурном развитии общества. Преобладание развлекательных форм искусства отдаляет людей от подлинных эстетических ценностей, накопленных человечеством за его многовековую историю. В настоящее время возрождаются традиции просветительства, частично утраченные в постсоветские годы.

К важнейшим центрам музыкально-просветительской работы в Хабаровске относятся такие организации, как краевая филармония, музыкальный театр, институт культуры, краевой колледж искусств.

Музыкально-просветительская деятельность осуществляется в городе со второй половины XIX века. Первоначально музыкально-просветительские вечера устраивались любительскими организациями – различными кружками, обществами. С момента своего ос-

нования в 1938 году Хабаровская краевая филармония (далее ХКФ) возглавляет музыкально-просветительскую работу в крае. На сегодняшний день в ее составе функционируют творческие коллективы различной жанровой направленности. Разнообразные проекты, представленные в их концертной практике, охватывают широкий круг слушателей с самым разным уровнем подготовленности к восприятию музыкального искусства. Большинство проектов являются и стационарными, и выездными одновременно.

При изучении репертуара ХКФ мы опираемся на типологию концертных проектов, разработанную саратовским исследователем Н. Л. Савельевой [4, с. 6–11]. С точки зрения решения музыкально-просветительских задач наибольший интерес представляют тематические проекты, предполагающие композиционное и смысловое единство концертных программ. Особого внимания заслуживают следующие тематические проекты филармонии: музыкально-лекторийные программы, разработанные по историческому и стилистическому принципам, посвященные, в частности, историческим эпохам (барокко, классицизму, романтизму). Они объединены абонементом «Музыкальная стилистика». Этот проект реализует творческий коллектив «Солисты филармонии», его ведущая – музыковед И. Е. Батраченко. В таких просветительских проектах музыковедческая составляющая важна не менее исполнительской, так как подготавливает слушателей к восприятию музыки и формирует у них целостное представление о каком-либо явлении музыкальной культуры.

Проекты филармонического театра «Геликон» при Хабаровской филармонии включают в себя литературно-музыкальные спектакли монографического плана, посвященные жизни и творчеству какого-либо поэта, писателя: А. П. Чехова, Ф. М. Достоевского, К. Г. Паустовского, дальневосточных поэтов и композиторов. Это программы «Петербург Достоевского», «Снег», «Приамурье мое» и др. Ряд спектаклей театра «Геликон» представляет собой литературно-музыкальную постановку отдельных произведений русских и зарубежных писателей (например, «Русалочка» Г. Х. Андерсена, «Метель» А. С. Пушкина). Художественным материалом для создания программ театра служат высокие образцы мировой литературной и музыкальной классики. Автором сценариев, режиссером-постановщиком и исполнителем своих программ является заслуженная артистка Хабаровского края М. М. Кунцевич, мастер художественного слова.

Все программы театра «Геликон» основаны на синтезе художественного слова и музыки. Так, в литературно-музыкальном спектакле «Утро туманное. Тургенев», посвященном жизни и творчеству писателя, звучат избранные фрагменты его известных произведений и музыка И. С. Баха, Л. Бетховена, П. И. Чайковского, А. Е. Варламова. Такая форма синтеза в рамках спектакля-концерта позволила привлечь в филармонию нового зрителя – ценителя жанра художественного чтения.

При разработке некоторых тематических программ театра «Геликон» используется метод аналогии, сопоставления литературного феномена и музыкального [4, с. 14]. Примером служит литературно-музыкальная композиция «Очей очарованье. Пушкин – Чайковский. Времена года». В ней звучат отрывки из романа «Евгений Онегин», стихотворения, письма Пушкина и пьесы из фортепианного цикла «Времена года». Такой прием усиливает эмоциональное воздействие на слушателя.

Большое внимание театр «Геликон» уделяет детской аудитории. В репертуар коллектива входят литературные концерты «Поэты – детям», «Золотой век поэзии», спектакль-концерт «Заглянем в детскую» и другие музыкально-литературные композиции по рассказам русских и зарубежных писателей для детей. В программе «Заглянем в детскую» воссоздается один день из жизни ребенка XIX века – на основе циклов М. П. Мусоргского и П. И. Чайковского («Детская», «Детский альбом»).

Еще одна разновидность тематических проектов – детские музыкальные программы, нацеленные на приобщение аудитории к искусству, получение юными слушателями знаний из области музыкальной грамоты. Таковы программы абонемента «В стране музыкальных сказок», подготовленные творческим объединением «Солисты филармонии», самым молодым коллективом филармонии. В своих детских программах артисты в увлекательной форме преподносят знания о музыке, знакомят детей дошкольного и младшего школьного возраста с музыкальными инструментами («Приключения царя Фэгота»), нотной грамотой, понятиями тембра и ритма, учат слышать музыку в окружающей нас жизни («О чем поет дождик»).

Коллектив осуществляет и музыкально-театральные постановки для детей, например оперы-сказки «Красная шапочка» и «Иванушка-дурачок» Ц. А. Кюи; «Маша и медведь» М. И. Красева; спектакль «Морозко» с музыкой, аранжированной А. А. Затеевым. Интересной формой программы в репертуаре «Солистов филармонии» является литературно-музыкальная постановка с элементами кукольного театра. Такова программа «Зеркало басни», в которой известные образцы литературного творчества И. А. Крылова представлены в соединении с музыкой Д. Д. Шостаковича, В. И. Ребикова, А. Г. Рубинштейна, А. Т. Гречанинова.

Творческий коллектив часто (до нескольких концертов в неделю) выезжает с детскими программами в школы и детские сады Хабаровска. Привлечение юного слушателя в концертные залы филармонии, воспитание искусством культурной, нравственно ориентированной, образованной личности артисты коллектива считают важнейшей для себя задачей.

Особая разновидность концертно-просветительских проектов – студенческие программы, реализуемые на базе профессиональных учебных заведений. Подобную деятельность осуществляет Хабаровский государственный институт культуры. При институте действует студенческая филармония, где в тесном сотрудничестве взаимодействуют кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства, а также кафедры дирижирования, народного и эстрадного музыкального искусства.

Для образовательных организаций специфичен круг задач и репертуар. Так, помимо приобщения слушателей к высокому искусству исполнителями ведется профориентационная работа. Пропаганда музыкального искусства среди молодежи, просветительская деятельность ориентированы на учащихся ДМШ, ДШИ, музыкальных студий Хабаровска и близлежащих районов Хабаровского края [2].

Концертный репертуар отличается непостоянством и некоторой спонтанностью, программы составляются из произведений текущего репертуара, разучиваемых студентами в рамках учебного процесса. Концертные программы студенческой филармонии, как правило, смешанного типа, рассчитаны на разновозрастную детскую аудиторию, строятся по жанрово-стилевому принципу с учетом направлений подготовки в Хабаровском институте культуры. В концерты включаются вокальные и инструментальные произведения академического, народного и эстрадного музыкального искусства, исходя из анализа исполнительских возможностей участников филармонии, а также интересов предполагаемой аудитории. Программы проходят обычно в форме концерта-беседы, в непринужденной, творческой атмосфере. Ведущая концертов – старший преподаватель кафедры ИМИиВИ И. В. Юрченко. Предметом бесед становится характеристика задействованных в концерте музыкальных инструментов, деятельность института как образовательной организации, представление ведущих педагогов. Художественное руководство студенческой филармонией осуществляет проректор по творческой, воспитательной и социальной работе О. В. Павленко.

В целом музыкально-просветительская деятельность является неотъемлемой частью жизни профессиональных музыкальных организаций, как филармонических, так и образовательных. Она не только способствует воспитанию хорошего вкуса личности, но и задает нравственные идеалы в обществе. Профессиональные организации имеют более широкие возможности для этого, в том числе и поддержку государства. «Особое значение при формировании репертуара, – считает Н. Л. Савельева, – приобретает критерий актуальности, то есть мера соответствия того или иного феноменального явления музыкальному сознанию социума, его историческому контексту» [3, с. 177]. В связи с этим отметим тенденцию к разработке преимущественно литературно-музыкальных программ, их количественный перевес в настоящее время в репертуаре ХКФ в соотношении с концертами музыки симфонической и камерно-инструментальной. С одной стороны, это указывает на стремление к расширению слушательской аудитории, с другой – является косвенным свидетельством утраты музыкально образованного слушателя.

Перспективы развития музыкального просветительства в Хабаровске видятся в том, чтобы уделять больше внимания дальневосточной региональной культуре, знакомить общество с творчеством своих земляков. Весьма желательной представляется разработка новых проектов, посвященных региональной культуре и ее творческим связям с культурой народов Азиатско-Тихоокеанского региона.

Список литературы

1. Мельникова Л. Л. Основы организации концертно-просветительской работы в музыкальном учебном заведении: учебное пособие. – Магнитогорск: МаГК; МГОПУ, 2007. – 132 с.
2. Павленко О. В., Юрченко И. В. Студенческая филармония в условиях дистанционного и смешанного формата в наши дни (из опыта работы) (в печати).
3. Савельева Н. Л. Концертно-филармоническая деятельность в контексте музыкального просвещения России // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 34 (215). – С. 173–178.
4. Савельева Н. Л. Типология и технология концертно-филармонических проектов: монография. – Саратов: Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова, 2013. – 40 с.

List of references

1. Mel'nikova L. L. Osnovy organizacii koncertno-prosvetitel'skoj raboty v muzykal'nom uchebном zavedenii: uchebное posobie. – Magnitogorsk: MaGK; MGOPU, 2007. – 132 s.
2. Pavlenko O. V., Yurchenko I. V. Studencheskaya filarmoniya v usloviyah distancionnogo i smeshannogo formata v nashi dni (iz opyta raboty) (v pechati).
3. Savel'eva N. L. Koncertno-filarmonicheskaya deyatel'nost' v kontekste muzykal'nogo prosveshcheniya Rossii // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2010. – № 34 (215). – S. 173–178.
4. Savel'eva N. L. Tipologiya i tehnologiya koncertno-filarmonicheskikh proektov: monografiya. – Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. L. V. Sobinova, 2013. – 40 s.

ДЕТСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ

К. В. Сафронов, В. Н. Сафронова

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

В статье в культурно-историческом аспекте рассматривается место детской фортепианной музыки в творчестве отечественных композиторов. Исследуются основные сочинения XIX–XX веков в этом жанре, совокупность их музыкальных образов, черт композиторского письма, стилевых особенностей.

Ключевые слова: детская фортепианная музыка, педагогический репертуар, фортепианный альбом, программность.

CHILDREN'S PIANO MUSIC IN THE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS

K. V. Safronov, V. N. Safronova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors consider the role of children's piano music in the works of Russian composers within cultural and historical aspect. Besides, the authors study the main works of the XIX–XX centuries of this genre, the totality of their musical images, the features of compositional writing and stylistic features.

Keywords: children's piano music, pedagogical repertoire, piano album, curriculum.

Традиции детской фортепианной музыки берут свое начало еще со времен И. С. Баха. Детская музыка того времени представляет собой небольшие пьесы для совершенствования навыков музицирования детей композитора и, помимо нетрудного изложения, не несет в себе иной печати «детскости». Коренной переворот произошел в первой половине XIX века. Р. Шуман создает такие циклы, как «Детские сцены», «Альбом для юношества», «Двенадцать четырехручных фортепианных пьес для маленьких и больших детей», «Альбом песен для юношества». В этих произведениях открывается мир детства, переживаний ребенка, его игр, близких ему образов. Таким образом, Р. Шуман открывает перед композиторами новые музыкальные горизонты для запечатления в музыкальных образах бесконечного богатства и многообразия детского мира.

Данную традицию наследуют и композиторы России. В русской музыке детская фортепианная литература появляется в XIX веке. Объясняется это сложной совокупностью исторических, политических и культурно-социальных факторов. Именно в период XIX–XX веков складываются основные принципы, разновидности и типы детской образности, устанавливается жанр программной миниатюры как ведущий жанр детской музыки, определяются виды технических средств, необходимых для совершенствования у начинающих исполнителей навыков игры на фортепиано.

Детская фортепианная музыка композиторов России в современных реалиях представляет собой не только культурную и историческую ценность, но и достойно выполняет свою воспитательную и образовательную функции. Благодаря своей универсальности детская музыка востребована в педагогическом репертуаре, научных исследованиях, концерт-

но-просветительской деятельности, методической работе, киноискусстве, любительском музицировании и т. д. Все это требует детального изучения детской фортепианной литературы.

Детская фортепианная музыка изучается во многих трудах российских исследователей, это и отдельные книги, посвященные этой тематике, и очерки, статьи, научные исследования. Необходимо упомянуть статью Б. Асафьева «Русская музыка о детях и для детей», труд С. Айзенштадта «Детский альбом П. И. Чайковского», «Книгу о русской музыке для детей» О. Томпаковой. Творчество российских композиторов во всем его многообразии рассматривается в монографиях О. Онегиной, М. Е. Шифман (о музыке С. М. Ляпунова), Ю. Паисовой «Александр Гречанинов. Жизнь и творчество», А. Альшванга «П. И. Чайковский», Н. Запорожец «А. К. Лядов. Жизнь и творчество», М. Рыцаревой «Композитор Сергей Слонимский» и многих других.

Во многом появление и развитие детской музыки в России обязано становлению музыкального образования в стране. Во второй половине XIX – начале XX века тема музыкального образования стояла очень остро. Светское повсеместное обучение музыке было развито недостаточно. Поэтому для профессионального изучения музыки в России в 1860-х годах открываются консерватории, разрастается сеть специальных музыкальных образовательных учреждений, открываются музыкальные школы и музыкальные классы. Для них требуется создание нового репертуара, идущего в ногу со временем. Вот почему многие композиторы обратились к сочинению детского репертуара и составлению сборников из пьес различной сложности для разных ступеней образования. Они стали писать руководства и методики в помощь обучению детей музыке. Среди авторов: А. Н. Карасев, А. А. Архангельский, В. Ф. Комаров, М. Березкин и многие другие.

Помимо влияния музыкального образования еще одним стимулом развития детской музыки стало «претворение нового типа тематики, не свойственного искусству до XIX века – к нему относятся эмоции детей, их игры и увлечения, особенности поведения, что явилось результатом общего внимания к внутреннему миру человека и нашло определенное преломление в произведениях искусства этого периода, в том числе в музыке» [14, с. 8]. Можно выделить общие тенденции, характерные для русской детской музыки XIX века и являющиеся наиболее специфичными. Во-первых, простота образов и исполнительских возможностей детской музыки. Это можно объяснить тем, что рисуемые картины должны быть понятны детям, а сами произведения соизмеримы по силам детскому исполнению. Со стороны исполнительства следует отметить наличие определенных типов фактур, типизированных ритмических формул, простых для понимания, ярких контрастов, удобных позиционных отношений. Во-вторых, следует отметить обилие запоминающихся, ярких образов, программность. Такие произведения наиболее интересны для ребенка, так как основаны на его специфическом восприятии мира. Подтверждение этому можно найти в жанровости детских музыкальных произведений. Так, например, наиболее популярные жанровые черты, такие как маршеобразность, танцевальность, напрямую отсылают нас к основополагающей деятельности детей – игре.

Особенности мышления и психология восприятия детского возраста побуждали русских композиторов писать детскую музыку преимущественно в форме программной миниатюры. Несмотря на лаконичность, небольшую продолжительность этих произведений и простоту технического изложения, они сохраняют индивидуальные стилистические особенности композиторского почерка, типичные черты национального наследия и музыкаль-

ный язык той или иной эпохи. А. Аронов отмечает, что русские композиторы «создавали большую музыку малыми средствами» [3, с. 114].

Детская фортепианная музыка России представлена многими выдающимися композиторами, которые своими сочинениями не только продолжили традиции западноевропейских композиторов, но и привнесли в этот жанр исключительно новое, как национальное, так и индивидуальное. В русском искусстве «первооткрывателем» фортепианной музыки для детей стал П. И. Чайковский. Вдохновившись циклами Р. Шумана, композитор создал свой неповторимый цикл пьес «Детский альбом» (1878), посвященный любимому племяннику композитора В. Л. Давыдову. Первое упоминание об идее этого цикла можно заметить в феврале 1878 года. Чайковский пишет П. Юргенсону из Флоренции: «Хочу попробовать написать ряд легких пьес, *Kinderstuck*'ов» [16, с. 120].

Важным условием создания произведений для детей являются максимальная типизация образов, предельная узнаваемость, «близкая к банальности», – всеми этими чертами наделен «Детский альбом». Чистая кристаллизация формы, отсутствие ярко выраженного тематического контраста, связь музыкального языка с бытовым музицированием – все это делает пьесы понятными детям. Все миниатюры связаны непосредственно с миром ребенка, его окружением, восприятием. Так, например, пьесы «Утренняя молитва», «Мама», «Нянина сказка», «Сладкая греза», «В церкви» иллюстрируют события ребенка в течение дня, «Игра в лошадки», «Марш деревянных солдатиков», трилогия о кукле – игры ребенка. Миниатюры «Русская песня», «Камаринская», «Итальянская песенка», «Старинная французская», «Неаполитанская песенка» – построены на фольклорном материале, возможно, это воспоминания о путешествиях.

Влияние Чайковского можно заметить и в детских фортепианных произведениях В. И. Ребикова. Тема детства привлекала композитора на протяжении всей его жизни, однако большая часть произведений для детей создана им на рубеже веков, в первое десятилетие XX столетия.

«Силуэты» (девять картинок из жизни детей) ор. 31 – фортепианный цикл, состоящий из ярких, образных пьес, рисующих портреты сказочных героев, пейзажные зарисовки, картины детских игр и сценки из повседневной жизни ребенка. Цикл получил всемирное признание, часто исполняется как детьми, так и музыкантами-профессионалами. Этот фортепианный альбом высоко оценил К. Дебюсси, познакомившийся с ним в 1906 году во время больших и успешных поездок В. Ребикова по Западной Европе. Возможно, «Детский уголок» Дебюсси появился не без влияния ребиковских «Силуэтов».

Художественный мир фортепианной сюиты «Картинки для детей» ор. 37 посвящен процессам детской жизни, связанной с такими ее темами, как воспитание, образование, круг чтения, развлечения. Альбом включает в себя события одного дня из жизни ребенка.

«Игрушки на елке» (1914) включают в себя 14 легких миниатюр, которые посвящены игрушкам, обыкновенно украшавшим детские елки рубежа веков. Музыка сюиты представляет собой мелодии, основывающиеся на фольклорных и бытовых интонациях и жанрах (марш, вальс, лирическая песня, менуэт, камаринская и др.), близких и понятных ребенку. Номера сюиты выстраиваются по принципу контраста, лирические и изящные миниатюры чередуются с быстрыми, стремительными пьесами. Музыка пьес с поразительной достоверностью иллюстрирует особенности каждой игрушки: композитор тщательно отбирает музыкально-выразительные средства, чтобы портреты любимых детьми персонажей получились яркими и узнаваемыми.

Один из детских циклов В. Ребикова носит необычное название – «Méloplastiques» («Мелопластики»). Программность сюиты связана с процессом детской игры. Номера скерцозно-игровой сферы («Игра в мяч», «Качели», «Игра в жмурки») дополняются разыгрываемыми детьми воображаемыми театральными сценками («Сатана веселится», «Фавн и Нимфа», «Сражение и победа»). В пьесах альбома преобладает стихия движения, жеста и пластики. Новая музыкально-синтетическая форма, определяемая композитором как «мелопластика», и реализованная в ней идея синтеза искусств «как нельзя более точно отвечала стремлению Ребикова к воплощению его необузданной, ищущей новизны фантазии» [6].

Не менее заметной фигурой, человеком множества талантов, среди которых педагогическая, композиторская, музыковедческая и дирижерская деятельность, был выдающийся деятель искусств С. М. Ляпунов, обращавшийся в своем творчестве к детской музыке. Его сочинения занимают особое место в русском музыкальном искусстве, а творчество Ляпунова характеризуется поздним романтизмом, имеющим предпосылки к переходу к новому стилю.

Наиболее популярным жанром, претворяемым композитором в его детских произведениях, стала народная песня. Именно она вдохновляла Ляпунова на создание прекрасных мелодий, близких к народному фольклору образов. Программная музыка Ляпунова отличается оригинальной тематикой. Цикл пьес «6 дивертисментов» op. 35 (1909) посвящен детским играм и забавам. Сочинение отличается виртуозностью и театрализованностью, предназначено для продвинутых исполнителей. «Дивертисменты» созданы в живописно-красочном фортепианном стиле и привлекают слушателя свежестью музыкальных идей.

Композитор А. Т. Гречанинов внес большой вклад в развитие детской фортепианной музыки XX века. Композиторский талант А. Гречанинова формировался в эпоху, когда русская музыкальная культура переживала небывалый расцвет. Интерес к детской музыке у Гречанинова тесно связан с его педагогической деятельностью в школе сестер Гнесиных, где он преподавал теорию музыки.

По просьбе Т. Л. Беркман, в школе которой Гречанинов руководил детским хором, композитором были сочинены первые детские пьесы для фортепиано, вошедшие впоследствии в сборник «Детский альбом». Композитор сочинил и множество других небольших и технически несложных пьес, которые предназначались для начинающих музыкантов. Свои фортепианные пьесы Гречанинов, как правило, объединял в сборники. Среди них: «На зеленом лугу» (1924), «День ребенка» (1927), «Дедушкин альбом» (1929), «Стеклянные бузинки» (1929).

Цикл «Детский альбом» (1923) – своеобразная дань «Детскому альбому» Чайковского. Здесь мы видим все те же сцены игр ребенка, образы близких ему людей – мамы и няни, картины природы и повседневные ритуалы. Высокохудожественные, мелодически интересные миниатюры цикла обогатили представление о детском мире, в них отчетливо проявилось мелодическое и вокальное дарование композитора. Ю. Паисов отмечает, что «самый общий признак, отличающий гречаниновские опусы для детей, – выраженный специфическими музыкальными средствами феномен (инстинкт) игры» [11, с. 380]. Воспитание интереса к искусству через игру – главная преподавательская методика А. Т. Гречанинова.

С. М. Майкапар – композитор, много писавший для детей и стремившийся привить им высокий художественный вкус и развить определенные технические навыки. Качества, которые характеризуют С. М. Майкапара как детского композитора, – это жизненность и образность, простота и лаконизм, законченность формы, органичная связь с инструментом.

Он использовал в своих миниатюрах музыкальные образы и интонации, близкие ребенку; через образность своих пьес для начинающих он учил любить музыку. Подавляющее большинство пьес С. М. Майкапара – это программные произведения.

К сочинениям первого, дореволюционного периода относятся такие миниатюры, как «Пастушеская сюита», «12 альбомных листков», «Театр марионеток». Однако известность Майкапару принесли «Бирюльки» – цикл пьес, созданный уже после революции. Музыка этих пьес присущи яркая образность, проникновенный лиризм и высокая духовность. Они очень увлекательны, выразительны и красивы. Среди образов, используемых Майкапаром в «Бирюльках», можно отметить: музыкальные портреты, пейзажные зарисовки, фантастические образы, танцы, настроения, повествования. Все эти миниатюры не похожи друг на друга, написаны с неистощимой фантазией композитора и представляют целую палитру образов, близких ребенку.

Одним из самых ярких и уникальных композиторов этого времени является С. С. Прокофьев. Детские образы в его музыке отличают естественность, простота, некоторая наивность, открытость и ребячество. Эти образы были близки композитору с раннего детства, стали частью его мира и характера и потом не раз находили место в его творчестве. Творческим наследием для детей является его фортепианный цикл из 12 миниатюр «Детская музыка» (ор. 65, 1935). Прокофьев был ярким новатором и вносил в каждый жанр свои индивидуальные черты и манеры композиторского письма, новые образы и средства их воплощения. Новаторский дух не обошел стороной и детскую фортепианную музыку. Прокофьев сумел создать пьесы, доступные и понятные детям. При этом в них воплотились типичные образы и стиль композитора с его резкой контрастностью, четким ритмом, оптимизмом, чистотой интонации и песенной мелодикой.

В это же время свои детские произведения пишет и другой известный русский композитор – Н. Я. Мясковский. Его вклад в детскую фортепианную литературу означает пьесами ор. 43 («Десять очень легких пьесок», «Четыре пьесы в полифоническом роде», «Простые вариации»), написанными в 1938 году.

Еще одно имя, которое нельзя не упомянуть в контексте детской фортепианной музыки, это имя советского композитора и педагога Д. Б. Кабалева. Вся его творческая жизнь была посвящена детям, их обучению, созданию музыки для них. Кабалевский – один из немногих композиторов, для которых тема детства стала определяющей в творчестве. Среди его фортепианных детских сочинений: сборники «Из пионерской жизни», «30 детских пьес», «24 легкие пьесы», «В пионерском лагере», «35 легких пьес», две сонатины, несколько вариационных циклов.

Д. Б. Кабалевский, будучи советским композитором, был представителем советской музыки и музыкальной культуры, активным коммунистом, строителем нового, светлого будущего. Его творчество неотъемлемо воздействовало на детей своей идеологией, воспитывая в них людей нового мира. Однако, помимо данных факторов, в музыке Кабалева есть и вечные темы, не зависящие от политического режима. Это темы доброты, природы, жанровые сценки. Все пьесы композитора очень яркие, запоминающиеся и, безусловно, интересные детям.

Продолжал традицию сочинения детских альбомов и советский композитор А. И. Хачатурян. «Детский альбом» Хачатуряна состоит из двух тетрадей: первая тетрадь сочинялась в послевоенные годы и была издана в 1947 году, вторая увидела свет в 1965 году. Обе тетради альбома симметричны по форме: в каждой по 10 миниатюр, расположенных по мере возрастания технических трудностей. Образная сфера детского альбома раз-

нообразна: тут и картины детских игр и занятий («Скакалка», «Барсик на качелях», «Игра на бубне»), сказочные образы («Вечерняя сказка»), детские праздники («В день рождения»), образы домашних питомцев («Лядо серьезно заболел») и веселые жанровые сценки («Две смешные тетеньки поссорились»). В детской фортепианной музыке Хачатуряна активно проявились черты стиля композитора: пьесы отличаются тембральной красочностью и «сочными» гармониями, необычайным по красоте мелодизмом, ритмической остротой и яркой энергетикой.

На рубеже сороковых – пятидесятых годов выделяется еще один детский фортепианный цикл – «Детский альбом» (1948) Г. В. Свиридова. Вдохновляясь сочинениями Чайковского и Шумана, композитор продолжил романтические традиции, при этом, безусловно, руководствуясь собственным почерком. В его альбоме 17 пьес, построенных по принципу «свободного объединения небольших зарисовок детского характера» [15, с. 54], а также картин природы и быта («Зима», «Дождик», «Перед сном»). Свиридов в своем творчестве предстает как автор, воспевающий красоту Родины, родной земли и народа, поэтому и в его миниатюрах присутствуют картины русской жизни и народной фантастики. Все эти образы передаются юным исполнителям при помощи лаконичного музыкального языка, особой «тонкости» интонаций, филигранности материала, восхитительных певучих мелодий.

Произведения для детей писал и один из столпов музыкального искусства XX века – Д. Д. Шостакович. Так, например, свою «Детскую тетрадь» (1944–1945) композитор написал для того, чтобы увлечь музыкальными занятиями дочь Галину. В сборник входят семь небольших фортепианных пьес, технически несложных (ведь композитор писал их для начинающей обучение маленькой пианистки). При всей кажущейся простоте и лаконичности пьесы несут в себе много интересных технических задач и оригинальных художественных решений (например «Веселая сказка» написана в ми миноре, а «Грустная сказка» – в соль мажоре).

Более известный и популярный цикл Шостаковича – «Танцы кукол». Всего в цикле семь пьес, представляющих собой различные танцы, стилизованные под «кукольность», – в них нет размаха, масштаба настоящих танцев, они гротескны, лаконичны, изящны, пластичны. В танцах прослеживается тяготение композитора к балетной музыке. «Танцы кукол» – это музыка, в которой ощущаются светлое и доброе начало, задор и юношеский оптимизм, мечтательность. Данный фортепианный цикл лег в основу советского мультфильма «Танцы кукол» (реж. Инесса Ковалевская).

Множество интересных произведений для детей создал замечательный, недавно ушедший композитор С. М. Слонимский. Он обогатил детскую фортепианную литературу прекрасными, оригинальными сочинениями. Музыкальный язык произведений Слонимского не ординарен, это проявляется и в его детской музыке. Нередко для усиления выразительности композитор применяет такие эффектные и привлекательные приемы игры, как игра на струнах, исполнение локтями, кулаком, ладонью, различного рода восходящие и нисходящие глиссандо. В своих лаконичных пьесах композитор широко использует остро диссонирующие интервалы и «терпкие» созвучия, движение параллельными квинтами и квартами, сложносоставные аккорды, кластеры, нерегулярную ритмику, переменные размеры, обильные акценты и синкопы. Особого внимания заслуживают необычные жанры в палитре детских миниатюр. Так, например, в «Альбоме для детей и юношества» композитор использует румбу и музыку мюзик-холла.

Не обошел своим вниманием детскую тему и известный композитор современности Р. К. Щедрин. Его цикл «Тетрадь для юношества» (1983) не просто учебно-инструктивный, педагогический репертуар, а настоящее драматическое действие, в котором композитор в традициях полистилистики использовал многообразные стили, направления, смыслы и содержания. «Тетрадь для юношества» – это область применения современных идей музыкального творчества, исполнительства и педагогики к начальному этапу образования. Первоначально эти пьесы представлялись автору довольно легкими для освоения, поэтому он адресовал их совсем юным музыкантам. Однако исполнительские задачи, выдвигаемые этими пьесами, довольно непросты. Композитор не стремился к заведомому упрощению задач – ни в образном, ни в технологическом планах.

Детская тема в искусстве, несмотря на некоторую ограниченную специфику используемых образов, никогда не исчерпает себя. Признано, что тема детства относится к категории «вечных» тем в искусстве. Ее воплощение композиторами разных стран и разных лет имеет много схожих моментов, таких как использование особой тематики, образов, жанров, музыкальных и технических средств, но, безусловно, отличается стилем композиторского письма, национальными и культурными традициями. В начале XXI века традиции сочинения детской фортепианной музыки продолжают такие композиторы, как В. Плешак, В. Фадеев, С. Баневич, Е. Рушанский, В. Сапожников и другие.

Список литературы

1. Айзенштадт С. А. Детский альбом П. И. Чайковского. – М.: Классика – XXI, 2003. – 75 с.
2. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. – М.: Музыка, 1967. – 928 с.
3. Аронов А. Фортепианное творчество ленинградских композиторов для детей и юношества // Музыка – детям: сб. ст. – Л.: Музыка, 1975. – Вып. 2. – С. 114.
4. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Асафьев Б. В. Избранные труды. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1955. – Т. 4 – С. 97–109.
5. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – М., 1973. – 285 с.
6. Запорожец И. А. К. Лядов. Жизнь и творчество. – М.: Музгиз, 1954. – 215 с.
7. Кабалевский Д. Б. Педагогические размышления. – М.: Педагогика, 1986. – 190 с.
8. Логинова В. А. Особенности авторского стиля Владимира Ивановича Ребикова [Электронный ресурс]. – URL: http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=5469.
9. Немировская И. А. Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. – Магнитогорск, 2011. – 50 с.
10. Онегина О. В. Фортепианное творчество Ляпунова. – СПб., 2011. – 275 с.
11. Паисов Ю. И. Александр Гречанинов: Жизнь и творчество. – М.: Композитор, 2004. – 600 с.
12. Ройтерштейн М. И. Музыка для детей // Российская педагогическая энциклопедия. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. – Т. 1. – С. 602–604.
13. Рыцарева М. Г. Композитор Сергей Слонимский. – М.: Советский композитор, 1991. – 271 с.
14. Сорокина Е. А. Мир детства в русской музыке XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Тамбов, 2006. – 26 с.

15. Сохор А. Н. Георгий Свиридов. – М.: Советский композитор, 1972. – 319 с.
16. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: литературные произведения и переписка / подгот. к изд. Е. Д. Гершковский, И. Г. Соколинская. – М.: Музгиз, 1962. – Т. VII. – 644 с.
17. Четыркина Л. И. Художественный мир сочинений В. Ребикова для детей // Детство музыкантов. История, современность: материалы Всероссийского симпозиума шестой сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования. – М.: Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М. И. Глинки, 2017. – С. 238–244.
18. Шифман М. Е. С. М. Ляпунов. Очерк жизни и творчества. – М.: Музгиз, 1960. – 142 с.

List of references

1. Ajzenshtadt S. A. Detskij al'bom P. I. Chajkovskogo. – М.: Klassika – XXI, 2003. – 75 s.
2. Al'shvang A. A. P. I. Chajkovskij. – М.: Muzyka, 1967. – 928 s.
3. Aronov A. Fortepiannoe tvorchestvo leningradskih kompozitorov dlya detej i yunoshestva // Muzyka – detyam: sb. st. – L.: Muzyka, 1975. – Vyp. 2. – S. 114.
4. Asaf'ev B. V. russkaya muzyka o detyah i dlya detej // Asaf'ev B. V. Izbrannye trudy. – М.: Izd-vo Akademii Nauk SSSR, 1955. – Т. 4. – S. 97–109.
5. Del'son V. Yu. Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokof'eva. – М., 1973. – 285 s.
6. Zaporozhec I. A. K. Lyadov. Zhizn' i tvorchestvo. – М.: Muzgiz, 1954. – 215 s.
7. Kabalevskij D. B. Pedagogicheskie razmyshleniya. – М.: Pedagogika, 1986. – 190 s.
8. Loginova V. A. Osobennosti avtorskogo stilya Vladimira Ivanovicha Rebikova [Elektronnyj resurs]. – URL: http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=5469.
9. Nemirovskaya I. A. Fenomen detstva v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov vtoroj poloviny XIX – pervoj poloviny XX veka: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvedeniya: 17.00.02. – Magnitogorsk, 2011. – 50 s.
10. Onegina O. V. Fortepiannoe tvorchestvo Lyapunova. – SPb., 2011. – 275 s.
11. Paisov Yu. I. Aleksandr Grechaninov: Zhizn' i tvorchestvo. – М.: Kompozitor, 2004. – 600 s.
12. Rojtershtejn M. I. Muzyka dlya detej // Rossijskaya pedagogicheskaya enciklopediya. – М.: Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya, 1993. – Т. 1. – S. 602–604.
13. Rycareva M. G. Kompozitor Sergej Slonimskij. – М.: Sovetskij kompozitor, 1991. – 271 s.
14. Sorokina E. A. Mir detstva v russkoj muzyke XIX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – Tambov, 2006. – 26 s.
15. Sohor A. N. Georgij Sviridov. – М.: Sovetskij kompozitor, 1972. – 319 s.
16. Chajkovskij P. I. Polnoe sobranie sochinenij: literaturnye proizvedeniya i perepiska / podgot. k izd. E. D. Gershovskij, I. G. Sokolinskaja. – М.: Muzgiz, 1962. – Т. VII. – 644 s.
17. Chetyrkina L. I. Hudozhestvennyj mir sochinenij V. Rebikova dlja detej // Detstvo muzykantov. Istoriya, sovremennost': materialy Vserossijskogo simpoziuma shestoj sessii Nauchnogo soveta po problemam istorii muzykal'nogo obrazovanija. – М.: Vserossijskoe muzejnoe ob'edinenie muzykal'noj kul'tury imeni M. I. Glinki, 2017. – S. 238–244.
18. Shifman M. E. S. M. Ljapunov. Oчерk zhizni i tvorchestva. – М.: Muzgiz, 1960. – 142 s.

Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

ТЕХНОЛОГИЯ КОНТЕНТ-МАРКЕТИНГА В ПРОДВИЖЕНИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧРЕЖДЕНИЯ КУЛЬТУРЫ

В. И. Горбунова, Н. В. Поморцева

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

В статье рассматриваются вопросы малоиспользуемой технологии контент-маркетинга в сфере продвижения услуг государственных, некоммерческих и иных подведомственных учреждений культуры. Приводится объяснение понятия контент-маркетинга, особенности данного вида продвижения: его преимущества и недостатки. Выявляются наиболее востребованные у потребителей виды контента.

Ключевые слова: контент-маркетинг, продвижение, учреждение культуры, маркетинг.

CONTENT MARKETING TECHNOLOGY IN PROMOTING ACTIVITY OF INSTITUTIONS OF CULTURE

V. I. Gorbunova, N. V. Pomortseva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies the issues of little-used content marketing technology in the field of promoting the services of state, non-profit and other subordinate cultural institutions. Also, the authors explain the concept of content marketing and the features of this type of promotion. So the authors give its advantages and disadvantages. Besides, the paper reveals the most popular types of content among consumers.

Keywords: content-marketing, promotion, institution of culture, marketing.

Развитие технологий интернет-продвижения услуг организации привлекает к себе все больше внимания среди представителей государственных, некоммерческих и иных подведомственных учреждений. Сфера культуры в данном вопросе не является исключением. Однако, как показывает статистика, не все технологии равно задействованы в процессах реализации услуг учреждений культуры. В последнее время все больше выявляется спрос на завуалированный рекламный контент. В своем исследовании Е. Д. Жамбалов и Н. А. Золотарева комментируют это как приобретенный навык современного потребителя «безошибочно выявлять и игнорировать рекламную информацию в любых формах», поэтому технологическая составляющая рекламной коммуникации должна пересмотреть «традиционную концепцию продвижения товаров и услуг» [2, с. 804].

В современной теории маркетинга уже существует разделение понятия маркетинга на два основных вида: «классический» (outbound-маркетинг) и «мягкий» (inbound-марке-

тинг). Первый вид основывается на традиционных способах рекламного продвижения в СМИ, иногда использующий методы «мягкого» продвижения. Второй же вид – inbound-маркетинг – включает в себя широкое разветвление разновидностей: доверительный маркетинг, входящий маркетинг (собственно, inbound-marketing), контент-маркетинг (content marketing), маркетинг вовлечения, custom media, custom publishing, private media и т. д. [3, с. 162].

Многофункциональность inbound-маркетинга позволяет качественно улучшать деятельность фирмы с помощью внедрения новых технологий продвижения (платформы, программы, лендинги, сервисы и др.), каналов связи с общественностью (СМИ, форумы, блоги, порталы, социальные сети, и др.), инструментов продвижения (SMM, PPC, email-маркетинг и др.). В содержательном отношении – это новые стратегии и контент-маркетинг. В данном исследовании предпринята попытка рассмотреть возможности применения контекст-маркетинга (как одной из составляющих inbound-маркетинга) в продвижении деятельности учреждений культуры.

Понятие «контент-маркетинг» в современную научную литературу ввел Джо Пулицци, основатель компании «Junta42» (переименованной в 2011 году в «Content Marketing Institute»). В своей книге «Управление контент-маркетингом. Практическое руководство по созданию лояльной аудитории для вашего бизнеса» он рассуждает о вопросах сдвига маркетинговых технологий, приводит экономическое обоснование появлению сферы контент-маркетинга, а также формирует образ потребителя данного вида услуг [5].

В отечественной литературе под контент-маркетингом О. В. Милаева и Н. Е. Ростовская понимают «стратегический маркетинговый подход, ориентированный на создание и распространение ценного, релевантного и последовательного контента для привлечения и удержания четко определенной аудитории, и, в конечном счете, для стимулирования прибыльных действий клиентов» [3, с. 165]. В несколько ином, но схожем понимании Е. Д. Жамбалов и Н. А. Золотарева дают свое видение этого подхода «в продвижении товаров или услуг», отличающегося «от прямой рекламы ненавязчивым привлечением потребителя или компании купить, заказать или подписаться» [2, с. 804]. Исследователи отмечают, благодаря возможности выбора у клиента работать с данной организацией или уйти к конкурентам «формируются доверительные отношения между компанией и пользователями, создается имидж лидера в нише» [2, с. 804].

Следовательно, контент-маркетинг – это одна из возможностей организации создавать вокруг себя собственную аудиторию и привлекать общественное внимание за счет публикации интересного и полезного контента. К безусловным преимуществам контент-маркетинга, по мнению С. Р. Шикула, можно отнести:

- «рост узнаваемости собственного бренда;
- создание предпочтений для собственного бренда;
- привлечение покупателей и заказчиков по более низким ценам» [7, с. 132].

В первом случае классический маркетинг и реклама понимаются как эффективный, но дорогостоящий способ повышения узнаваемости бренда компании. В свою очередь контент-маркетинг создает возможности для формирования органической осведомленности потребителя об организации за счет создания «стоящего контента» [7, с. 132] и вывода его в топ поисковых запросов или широкого распространения в социальных сетях усилиями пользователей. Важно, что качество создаваемого контента, его актуальность и высокий рейтинг поспособствуют продолжительному взаимодействию с аудиторией, которая «будет менее склонна отказываться от него» [7, с. 132].

Во втором случае следует помнить, что одна из главных возможностей осознанной работы с контентом – это формирование организации как надежного источника образования, полезной информации и развлечения. Важно при этом публиковать те материалы, которые будут располагать к себе людей. С. Р. Шикула подчеркивает, что «при прочих равных условиях, люди с большей вероятностью будут покупать у компаний, с которыми у них есть отношения» [7, с. 132].

Третья составляющая контент-маркетинга – это осознание его как структурного элемента естественного разговора с потребителем. Он отвечает их потребностям и развивает «постоянную историю» в дальнейшем [7, с. 132]. Контент-маркетинг не является краткосрочной стратегией, поэтому его результаты становятся видны только спустя продолжительное время. Однако следует отметить корреляцию: чем больше контента создается, тем больше потребителей привлекается.

Несомненно, контент-маркетинг не является безупречной моделью, в нем, как и в любой системе, существуют изъяны. Например, Е. Д. Жамбалов и Н. А. Золотарева выделяют низкую скорость достижения поставленных целей и трудность формирования и реализации стратегии [2, с. 805]. Все это обусловлено тем, что контент-маркетинг является одним из путей создания лояльности клиента. Он ориентирован, в первую очередь, на формирование преданной аудитории и, как следствие, на выстраивание долговременного ее взаимодействия с организацией.

В соответствии с этим пониманием П. Ю. Невоструева и Р. В. Каптюхин считают, что при использовании такой технологии организация приобретает особую ценность в глазах потребителя за счет «возможности интеллектуального обогащения, полезной информации, напрямую не связанной с товаром, услугой, кампанией» [4, с. 276]. Так, например, М. Стелзнер отмечает, что продающий контент дополняется полезной и ценной для потребителя информацией, привлекая его как читателя и наблюдателя, обращающегося впоследствии к источнику не только для покупки [6, с. 46]. Основным отличием контент-маркетинга является использование долговременной стратегии, а не склонение потребителя к быстрой покупке (в чем и видит, в первую очередь, ряд исследователей недостатки данной технологии). Несомненно, время реализации значительно увеличивается, но взамен между организацией и клиентом появляются устойчивые и доверительные отношения. Здесь преимущественным фактором будет не количественная, а качественная сторона знакомства людей с рекламной программой, то есть какому проценту из привлеченных клиентов представленная информация, в первую очередь, будет интересна и полезна.

Следовательно, контент-маркетинг прицельно работает на ту целевую аудиторию людей, которая уже задумывалась о вступлении в партнерские отношения с интересующей их компанией и, как следствие, значительно быстрее согласится на приобретение/пользование предоставляемых товаров или услуг. Контент-маркетинг в этом отношении более эффективен, поскольку нет необходимости тратить время и силы на подогревание спроса покупателя через яркое и малозначимое шоу. Его основной целью будет запуск механизма «вирусного» распространения информации, когда пользователь вовлечен в маркетинговую коммуникацию бренда и сам становится источником распространения этой маркетинговой информации, самостоятельно привлекая новых потенциальных клиентов. Причем распространение информации из одного источника может происходить абсолютно разными каналами: через электронную почту, ленты RSS, социальные сети и другие.

Немаловажным в контент-маркетинге является вопрос значимости разного вида публикаций. Для удержания внимания потребителя необходимо иметь разнообразный и

разнонаправленный контент. Так, С. Р. Шикула выявляет следующие инструменты грамотной контент-маркетинговой стратегии:

– «60 % содержимого аккаунта в социальной сети составляет образовательный контент» [7, с. 133]. Он должен содержательно соответствовать тематике работы организации, информировать и просвещать потребителей.

– «Около 30 % от всего содержимого сайта составляет – информация развлекательного плана» [7, с. 133]. Здесь главным становится вовлечение аудитории в темы деятельности организации, а также визуальное «внедрение» потребителя в коллектив. Однако важно обращать внимание на уместность того или иного контента, обладать долей юмора и чувством меры.

– «Брендингованный контент должен составлять примерно 10 % страницы» [7, с. 133]. Основа данных материалов – готовое решение проблемы привлечения аудитории, увеличения трафика на сайт и повышения интереса к конечной деятельности организации или продукту. В качестве контента может выступать информация о продукте, компании, акциях, скидках, сотрудниках и т. д.

Стоит отметить, что приведенные инструменты будут работать только в том случае, если контент создается систематически, целостно и спланированно. Контент-стратегия опирается на ожидания потребителя, его запросы и представления об организации. Например, согласно исследованиям торгового издания Adweek, в 2020 году пользователи социальных сетей в бизнес-аккаунтах интересовались:

- 41 % – контентом о жизни компании;
- 49 % – красивым визуальным контентом;
- 56 % – развлекательным контентом;
- 59 % – информационным контентом;
- 60 % – контентом о новинках и кейсах;
- 72 % – контентом о скидках и акциях [8].

Интересное замечание делает Майк Вольпе, вице-президент по маркетингу компании HubSpot. Он считает, что «подавляющее большинство компаний закладывает в свой контент слишком много рекламы, хотя небольшое ее количество все-таки необходимо» (см. [6, с. 16]). Важно не перезагрузить контент, чтоб не обесценить его или не сделать неинтересным.

В проводимом нами исследовании о проблемах формирования реального и виртуального имиджа Государственного автономного учреждения культуры «Филармония Кузбасса им. Б. Т. Штоколова» мы выяснили, какие типы контента наиболее предпочтительны среди посетителей данной организации. Так, лидерами в опросе стали интервью с артистами (41,5 %), анонсы и пост-релизы мероприятий (39,6 %), backstage с репетиций коллективов и солистов (38,4 %), влоги с мероприятий (36,5 %) и образовательный контент (35,8 %) [1]. На данный момент в социальных сетях филармонии превалирует информационный и брендингованный контент, а также публикации о грядущих мероприятиях. Причем важно отметить, что контент на разных платформах является единым, специфика определенной социальной сети или мессенджера не рассматривается. Однако стоит также отметить, что видеохостинги YouTube и RuTube выделяются среди ряда платформ, в связи с особенностями контента. При этом в них также превалируют информационные и брендинговые материалы.

Учитывая приведенные ранее рекомендации, можно предположить, что использование стратегии контент-маркетинга данной организации способно привести к развитию бренда учреждения, а также привлечь большее количество посетителей и соединить их прочной связью с организацией. В дальнейшем предполагается создание маркетинговой стратегии данной организации, контент-плана и их реализация в рамках маркетинговой деятельности Государственного автономного учреждения культуры «Филармония Кузбасса им. Б. Т. Штоколова». Думается, что применение технологии контент-маркетинга может быть полезным не только в деятельности данной организации, но и других учреждений сферы культуры и образования.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что контент-маркетинг на данный момент является эффективным средством привлечения и удержания потребителя за счет мягкого продвижения с помощью различного контента за счет активности пользователей в социальных сетях. Преимуществами данной маркетинговой стратегии являются: рост узнаваемости собственного бренда, создание предпочтений для собственного бренда и привлечение покупателей и заказчиков благодаря более низким ценам. К недостаткам можно отнести длительность ожидания результата и сложность формирования самой концепции.

Важным аспектом реализации стратегии контент-маркетинга является полезность публикуемого контента для потребителя. За счет соединения продающего и полезного контента в рамках контент-маркетинговой коммуникации потребитель приобщается к деятельности компании и впредь обращается к учреждению не только для прямого взаимодействия, но и для удовлетворения собственного интереса.

Стоит отметить и влияние различных видов контента на потребителя. Так, С. Р. Шикла предлагает использовать схему 60/30/10 (образовательный, информационный и брендированный контент) при формировании грамотной контент-маркетинговой стратегии. При этом отмечают важность юмористического и развлекательного контента, как средства укрепления связи с аудиторией.

На примере маркетинговой деятельности в социальных сетях Государственного автономного учреждения культуры «Филармония Кузбасса им. Б. Т. Штоколова» в дальнейшем появится возможность проследить влияние использования системы контент-маркетинга на деятельность учреждения культуры.

Список литературы

1. Горбунова В. И. Результаты анкетирования среди населения Кемеровской области по вопросам имиджа ГАУК «Филармония Кузбасса им. Б. Т. Штоколова» [Электронный ресурс]. – URL: https://docs.google.com/spreadsheets/d/15R1kEu1HMFVvZMTH56J_iOKqus_419ZGFItBsb9GzM/edit?resourcekey#gid=79367252. – Загл. с экрана.
2. Жамбалов Е. Д., Золотарева Н. А. Контент-маркетинг: сущность, преимущества и недостатки // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. – Красноярск, 2019. – С. 804–805.
3. Милаева О. В., Ростовская Н. Е. Контент-маркетинг: к вопросу определения понятия // Наука. Общество. Государство. – Пенза, 2017. – № 1 (17). – С. 162–168.
4. Невоструев П. Ю., Каптюхин Р. В. Контент-стратегия интернет-маркетинга в контексте глобализации // Теория и практика общественного развития. – Краснодар, 2014. – № 3. – С. 275–278.

5. Роуз Р., Пулицци Д. Управление контент-маркетингом: Практическое руководство по созданию лояльной аудитории для вашего бизнеса / пер. с англ. В. Иващенко. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014. – 240 с.
6. Стелзнер М. Контент-маркетинг. Новые методы привлечения клиентов в эпоху Интернета. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2012. – 288 с.
7. Шикун С. Р. Контент-маркетинг в социальных сетях как один из эффективных способов продвижения товара // Скиф. – 2021. – № 6 (58). – С. 130–136.
8. Shelley K. How content marketing and social media marketing interact [Электронный ресурс]. – URL: <https://blog.aspiration.marketing/content-marketing-works-with-social-media>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Gorbunova V. I. Rezul'taty anketirovaniya sredi naseleniya Kemerovskoj oblasti po voprosam imidzha GAUK «Filarmoniya Kuzbassa im. B. T. Shtokolova» [Elektronnyj resurs]. – URL: https://docs.google.com/spreadsheets/d/15R1kEu1HMFVvZMTH56J-_iOKqus_419ZGFIItBsb9GzM/edit?resourcekey#gid=79367252. – Zagl. s ekrana.
2. Zhambalov E. D., Zolotareva N. A. Kontent-marketing: sushchnost', preimushchestva i nedostatki // Aktual'nye problemy aviacii i kosmonavтики. – Krasnoyarsk, 2019. – S. 804–805.
3. Milaeva O. V., Rostovskaya N. E. Kontent-marketing: k voprosu opredeleniya ponyatiya // Nauka. Obshchestvo. Gosudarstvo. – Penza, 2017. – № 1 (17). – S. 162–168.
4. Nevostruev P.Yu., Kaptyuhin R.V. Kontent-strategiya internet-marketinga v kontekste globalizacii // Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya. – Krasnodar, 2014. – № 3. – S. 275–278.
5. Rouz R., Pulicci D. Upravlenie kontent-marketingom: Prakticheskoe rukovodstvo po sozdaniyu loyal'noj auditorii dlya vashego biznesa / per. s angl. V. Ivashchenko. – М.: Mann, Ivanov i Ferber, 2014. – 240 s.
6. Stelzner M. Kontent-marketing. Novye metody privlecheniya klientov v epohu Interneta. – М.: Mann, Ivanov i Ferber, 2012. – 288 s.
7. Shikula S.R. Kontent-marketing v social'nyh setyah kak odin iz effektivnyh sposobov prodvizheniya tovara // Skif. – 2021. – № 6 (58). – S. 130–136.
8. Shelley K. How content marketing and social media marketing interact [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://blog.aspiration.marketing/content-marketing-works-with-social-media>. – Zagl. s ekrana.

СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ В ПРАКТИКЕ МУНИЦИПАЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ В Г. КЕМЕРОВО

С. Н. Безменникова

МАУДО «Детская школа искусств № 46», г. Кемерово

В статье рассматриваются проблемы и перспективы развития практик социокультурного проектирования в детских школах искусств. Поднимаются вопросы о привлечении потенциальных учащихся и их родителей в учреждения дополнительного образования.

Ключевые слова: социокультурное проектирование, детская школа искусств, Кемеровская область, сетевое взаимодействие, привлечение учащихся.

SOCIAL AND CULTURAL PROJECTION IN THE PRACTICE OF MUNICIPAL CULTURAL INSTITUTIONS OF KEMEROVO

S. N. Bezmennikova

Children's Art School № 46, Kemerovo

The article discusses the problems and prospects for developing social and cultural projection practices in children's art schools. Moreover, the author raises the issues on attracting potential students and their parents to institutions of additional education.

Keywords: social and cultural projection, children's art school, Kemerovo region, networking, student involvement.

Социокультурное проектирование с каждым годом становится все более популярным инструментом планирования и реализации значимых социально-образовательных проектов. Одна из основных целей социального проектирования – создание, модернизация или поддержка в изменяющейся информационной среде духовных ценностей, обеспечивающих положительное влияние на население России.

Понятие «проект» ассоциируется с быстротой реализации, яркостью события, большим охватом аудитории, эмоциональным откликом и активной обратной связью. Качественный образовательный процесс по своей природе является более глубоким, размеренным, растянутым на годы, а в области профессионального музыкального образования – десятилетия.

Полярные по своей природе понятия в современном обществе могут объединяться и приносить положительные результаты, так как имеют общие цели, правовую основу, разработанные механизмы взаимодействия процессов.

Наряду с образовательной деятельностью, профориентационная деятельность и творческое развитие личности являются ключевыми параметрами процесса обучения в школе искусств.

Рассмотрим возможность оптимизации деятельности учреждения по профориентационной работе и творческому развитию на примере реализации проекта в Детской школе искусств № 46.

На сегодняшний день Детская школа искусств № 46 является одним из крупных образовательных учреждений дополнительного образования в Кемеровской области и городе Кемерово. В ней обучается более 1400 детей и взрослых от 4 до 50 лет. ДШИ № 46 – единственная школа культуры в Рудничном районе г. Кемерово и имеет большие возможности своего развития согласно «Дорожной карте развития ДШИ 2018–2022 гг.»: реализация актуальных предпрофессиональных и общеразвивающих программ, расширение самоокупаемого отделения, увеличение отделения раннего развития детей (с 4 лет), реализация программ по обучению детей с ОВЗ. Эти направления являются среди запросов населения приоритетными и востребованными.

При этом информация о поступлении в школу не всегда доступна для потенциальных учащихся. Современные родители привыкли к яркой, броской рекламе, завышенным обещаниям в короткие сроки добиться высоких результатов, что зачастую является следствием недостаточного профессионализма и жадной жаждой быстрых денег владельцев частных студий. А в итоге – разочарование в результатах и нежелание детей и родителей заниматься искусством. Муниципальные школы искусств опираются на многолетний педагогический опыт, долговременные программы, воспитание трудолюбия и любви к искусству.

Таким образом, коллективы школ искусств сталкиваются с рядом трудностей, которые усилились с введением ограничений по посещению мероприятий в связи с неблагоприятной эпидемиологической обстановкой. Ниже приводятся причины их возникновения:

- 1) длительный процесс очного ознакомления с необходимой информацией о деятельности ДШИ № 46;
- 2) длительный процесс согласования графиков очных творческих встреч в образовательных организациях Рудничного района;
- 3) сложность организации очных профориентационных и творческих мероприятий в условиях режима повышенной готовности;
- 4) избыточное напряжение заместителя руководителя и преподавателей, участвующих в организации и реализации профориентационных и творческих мероприятий.

Командой проекта была проанализирована текущая ситуация и найдено решение, не требующее больших экономических вливаний. Творческая группа разработала цикл видеофильмов для трансляции в 19 детских садах Рудничного района. С каждым детским садом заключен договор о взаимодействии. Для фильмов были использованы лучшие творческие номера учащихся школы (задействовано более 200 учащихся), включены интерактивные элементы общения, формат максимально соответствует психофизиологическим особенностям развития детей старшего дошкольного возраста.

Помимо взаимодействия с дошкольными учреждениями, ссылки на видео были размещены на сайте школы, в группах в социальных сетях, на канале в YouTube, распространялись через личные страницы преподавателей. По примерным подсчетам, видео просмотрели около 1000 раз.

Цели проекта достигнуты: время очных взаимодействий с потенциальными пользователями услуг с 30 часов сократилось до 1 часа, при этом произошло увеличение охвата зрительской аудитории дошкольного возраста до 500 человек.

Во время приемной кампании в 2022 году был проведен опрос с целью выяснения успешности рекламной деятельности. Так, было установлено, что более 50 % детей, в том числе на менее востребованные специальности за последние годы приема, пришли благодаря просмотру сюжетов. Соответственно, увеличился конкурс, и школа смогла достигнуть необходимых показателей Дорожной карты.

Экономический эффект можно наблюдать в следующем: очное посещение с концертами дошкольных учреждений означало бы потерю учебного времени у преподавателей и учащихся, амортизацию костюмов, реквизита, музыкальных инструментов, трудности при транспортировке. Затраты стимулирующего фонда для преподавателей составили бы более 250 тысяч рублей, которые не были заложены в запланированный бюджет.

Проект можно считать успешно реализованным, так как значительно увеличен охват населения по профориентационной деятельности, учащихся школы по творческому развитию.

В 2022/23 учебном году планируется дополнить цикл фильмами о хореографическом отделении и специальности «Хоровое пение», что, думается, позволит провести успешную приемную кампанию и по этим специальностям.

Список литературы

1. Луков В. А. Социальное проектирование: учеб. пособие. – М.: Флинта, Московский гуманитарный университет, 2010. – 240 с.
2. Кузнецов И. Н. Технологии социологического исследования: учеб.-метод. пособие. – М.; Ростов н/Д.: Март, 2005. – 143 с.

List of references

1. Lukov V. A. Social'noe proektirovanie: ucheb. posobie. – M.: Flinta, Moskovskij gumanitarnyj universitet, 2010. – 240 s.
2. Kuznecov I. N. Tehnologii sociologicheskogo issledovaniya: ucheb.-metod, posobie. – M.; Rostov n/D: Mart, 2005. – 143 s.

ФОРМЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ КАК НЕОБХОДИМАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Ю. О. Бостаногова

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

В данной статье рассматриваются вопросы улучшения профессиональных и педагогических навыков и знаний преподавателей. Приводится анализ влияния современных технологий на преподавательскую деятельность, освещаются причины востребованности заочных курсов повышения квалификации.

Ключевые слова: профессиональная компетентность, курсы повышения квалификации, педагог, образование, ДШИ, современные технологии.

THE FORMS OF PROFESSIONAL DEVELOPMENT FOR TEACHERS AS A NECESSARY COMPONENT OF PROFESSIONAL TEACHING ACTIVITY

Yu. O. Bostanogova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The paper discusses the issues of improving professional and pedagogical skills and knowledge of teachers. Besides, the author analyses the impact of modern technologies on teaching activity and highlights the reasons for demanding professional training courses.

Keywords: professional competency, professional training courses, teacher, education, Children's Art School, modern technologies.

В период активного развития технологий и методик преподавания, различных нововведений, предлагаемых государством для включения в образовательный процесс, для соответствия современным требованиям образовательных стандартов каждому преподавателю, будь то учитель школы или педагог вуза, необходимо регулярно проходить курсы повышения квалификации. Новые способы и формы позволяют осуществить данную задачу в дистанционном режиме без отрыва от основного места работы. Это связано с тем, что принимаемые в системе образования новые форматы и законы регулярно обновляют и модернизируют профессиональные компетенции учителей. Этому же способствуют пересмотр и изменение профессиональных стандартов образовательной деятельности,

связанные с переходом на образовательные стандарты нового поколения. Постоянно изменяются и федеральные требования к образовательным программам. Также планируется ввод действующих контрактов. Эти и другие обстоятельства актуализируют процесс улучшения профессиональных педагогических навыков и знаний у преподавателей как школ, так и вузов.

Модернизация образования повлияла на возникновение новых элементов в познании форм и содержания компетентности преподавателей. Проблема повышения квалификации изучалась в различных областях знаний, которые и послужили основой для написания статьи. Так, исследователи: Ю. В. Варданян, В. А. Наперов, И. Э. Домогацкая, Э. Ф. Зеер, И. А. Зимняя, и др. в своих работах раскрыли аспекты структуры и содержания профессиональной компетентности, выявили условия для ее формирования и развития.

Однако, несмотря на такой большой объем исследований, посвященных компетентности учителей, все они затрагивают преимущественно общеобразовательные школы или преподавателей, недавно окончивших средние специальные учебные заведения, без опыта работы. Также отсутствуют исследования, изучающие вопросы повышения компетентности преподавателей детских музыкальных школ и школ искусств (далее ДМШ и ДШИ).

Для определения существенных несоответствий и возникающих проблем были проанализированы и обобщены ключевые аспекты в существующей литературе по повышению профессионально-педагогической компетентности педагогов, а также учтен собственный практический опыт работы в ДШИ. Так, к основным проблемам настоящего времени стоит отнести следующие.

1. За последние годы среди населения возрос спрос на дополнительные образовательные услуги, связанные, в большей степени, с творческим обучением подрастающего поколения. Появление самоокупаемых отделений и изменение критериев к предоставляемым услугам дополнительного образования с точки зрения родителя повлекли повышенный спрос с профессионально-педагогического состава ДМШ. Как следствие, классическая концепция дополнительного образования оказалась не готова к изменившимся условиям и возросшим требованиям со стороны потребителя.

2. На данный момент нет точной стратегии по повышению профессионально-педагогической компетентности педагогов ДМШ и ДШИ в концепции повышения квалификации, поскольку отсутствует конкретная разработка программы, соответствующая реальному пониманию современных требований общества.

3. Отсутствие среди педагогических кадров ДМШ и ДШИ осознанного отношения к предъявляемым требованиям и предлагаемым программам курсов повышения квалификации, связанных с формированием у них необходимых профессионально-педагогических навыков и умений. Все это сказывается на неэффективности обучения и методической поддержки в рамках существующих дополнительных высококласных курсов повышения квалификации.

Согласно Закону «Об образовании в Российской Федерации» № 273-ФЗ [14], учителя должны повышать свою профессиональную квалификацию не реже одного раза в три года. Они имеют право повышать свою квалификацию на курсах дополнительной профильной подготовки в рамках программы повышения квалификации или профессиональной переподготовки. В данном законе четко определяются различия между ними. Так, курсы повышения квалификации – это программа, призванная совершенствовать уже полученные навыки преподавателей. Профессиональная переподготовка в корне отличает-

ся от основной области преподавания и дает преподавателю возможность получить новые знания и наработать новые профессиональные навыки. В данном исследовании мы сосредоточим внимание на первой составляющей совершенствования компетентности.

Повышение квалификации – это один из видов профессионального обучения сотрудников, направленный на улучшение профессиональных и экономических знаний, умений и навыков, накопление мастерства в нужной области преподавания [13, с. 133].

В соответствии с ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» «педагогические работники обязаны выполнять свою деятельность на высоком профессиональном уровне, применять педагогически обоснованные и обеспечивающие высокое качество образования формы, методы обучения и воспитания, систематически повышать свой профессиональный уровень» [14].

Для успешной педагогической деятельности преподаватель должен быть эрудирован, хорошо знать свой предмет и идти в ногу со временем. Прохождение курсов повышения квалификации дает возможность не только узнать о новейших требованиях и методологии современного образования, но и встретить единомышленников, увлеченных своим делом, своей профессией и любящих детей [9, с. 106–108]. Поэтому курсы повышения квалификации помогают специалисту двигаться вперед, совершенствуя свои знания и обогащая свой опыт новыми тенденциями, нововведениями в интересующей области преподавания. Следовательно, для сохранения своего компетентного уровня педагог должен периодически повышать свою квалификацию, проходя курсы повышения. В этом свете большую популярность приобретают дистанционные курсы, которые обладают рядом преимуществ: помогают сэкономить финансы на дорогу и проживание; сократить время занятости педагога в процессе обучения (можно успешно совместить с рабочим графиком, минимально отстранившись от ежедневных рабочих задач); развить самостоятельность и ответственность, особенно у молодых специалистов.

Повышение квалификации педагога может рассматриваться не только как обязательное требование, но и как один из этапов самоподготовки. Повышать квалификацию и свой уровень профессиональности необходимо независимо от опыта и стажа работы. Учебные центры, организующие курсы повышения квалификации педагогов, проводят концентрированное обучение в течение двух недель. Дистанционные же курсы более гибко подстраиваются под рабочий график педагогов, выбирая для них удобное время, чтобы не отрываться от рабочего процесса. Курсы, тренинги и различные семинары, предполагающие повышение квалификации работников образования, необходимы для того, чтобы оставаться конкурентоспособным работником. Современный педагог должен постоянно заниматься самообразованием и саморазвитием, чтобы быть интересным и понятным молодому поколению.

Профессиональное совершенствование должно проходить систематически, поскольку по запросам современного времени педагог должен быть креативным, компетентным и способным к развитию своего личного потенциала. Как показывает практика, рассредоточенное прохождение курсов не приносит положительного эффекта в пополнении багажа знаний, в совершенствовании умений и навыков преподавателя. Поэтому курсы повышения квалификации (далее КПК) всегда проходят концентрированно, в течение двух недель, для возможности полноценно погрузиться в необходимую среду для своего качественного роста.

В ДШИ № 5 г. Топки большинство преподавателей имеют среднее профессиональное образование. Они великолепные практики, мастера своего дела, посвятившие всю свою

жизнь преподаванию. Благодаря курсам повышения квалификации, появившимся примерно с 2003 года, они поддерживают уровень образования, соответствующий настоящим требованиям, и успешно проходят аттестацию.

За повышением квалификации педагогов следит администрация школы: директор и секретарь (см. Приложение). По окончании курса секретариат отслеживает почту. Благодаря рекламной рассылке образовательных организаций, организующих КПК, а также систематическому мониторингу секретариатом школы веб-сайтов центров повышения квалификации, педагоги школы получают возможность качественно обновлять и совершенствовать свои знания.

Например, в настоящий момент в рамках Федерального проекта «Творческие люди» Национального проекта «Культура» в 2023 году оформлены несколько пакетов документов на работников ДШИ № 5 для прохождения курсов повышения квалификации по следующим направлениям: «Формирование безбарьерной среды и развитие инклюзивных проектов в учреждениях культуры и образовательных организациях отрасли культуры» для администрации ДШИ и ДМШ (дистанционно, 36 часов); «Специфика работы концертмейстера в классах инструментального исполнительства и вокала в детских школах искусств и профессиональных образовательных учреждениях» для концертмейстеров ДШИ и ДМШ (дистанционно, 36 часов); «Практические методы построения образовательного маршрута для учащихся с ограниченными возможностями здоровья в детских школах искусств» для преподавателей ДШИ и ДМШ (дистанционно, 36 часов).

Также к организациям, которые часто проводят дистанционные курсы повышения квалификации по разным программам, можно отнести АНО ДПО «Институт современного образования» (продолжительность 72 часа), ЧОУ ДПО «Академия повышения квалификации и профессиональной переподготовки» (продолжительность от 36 часов до 108 часов); ООО «Ла Карabela» (продолжительность 72 часа); АНО ДПО «Академия профессиональной подготовки и повышения квалификации кадров» (продолжительность от 36 часов до 108 часов); ОГАОУ ДПО «Томский областной инновационный учебно-методический центр культуры и искусства» (продолжительность 72 часа); ГПОУ «Кемеровский областной колледж культуры и искусств» (продолжительность 72 часа); ВНОЦ «Современные образовательные технологии» (продолжительность 72 часа); ГУ ДПО «Центр развития образования в сфере культуры и искусства Кузбасса» (продолжительность 72 часа).

После успешной сдачи тестов и экзаменов участники КПК получают по почте удостоверение установленного образца, в соответствии с Законом «Об образовании в Российской Федерации» [14] и Постановлением Правительства Российской Федерации от 26 августа 2013 г. № 729 «О федеральной информационной системе». Федеральная служба по надзору в сфере образования и науки ведет Федеральный реестр сведений о документах об образовании, повышает качество подготовки, обеспечивает доступ заинтересованных работодателей к достоверной информации о квалификации потенциальных работников и позволяет избежать использования документов ложного образца.

Курсы повышения квалификации также являются важным фактором при проверке соответствия требованиям, которая проводится каждые пять лет. Аттестация педагогических работников является комплексной оценкой уровня квалификации, профессионализма и результативности.

Таким образом, если повышение квалификации преподавателей ДШИ и ДМШ в системе дополнительного профессионального образования будет основано на принципах, позволяющих получать и продолжать дополнительное профессиональное образование (са-

мообразование) на любом этапе профессиональной деятельности, то оно станет более эффективным и выйдет на новый качественный уровень. Как показывает практика, систематическая организация дистанционных курсов повышения квалификации более востребована и предоставляет работодателю более широкий выбор возможностей повысить профессиональный уровень своих педагогов.

Список литературы

1. Ананьев Б. Г., Степанова Е. И. Развитие психофизиологических функций взрослых людей. – М.: Педагогика, 1972. – 248 с.
2. Архангельский С. И. Лекции по научной организации учебного процесса в высшей школе. – М., 2002. – 413 с.
3. Аттестация педагогических работников [Электронный ресурс]. – URL: <http://nsportal.ru/attestatsiya-pedagogicheskikh-rabotnikov>. – Загл. с экрана.
4. Афанасьев В. Г. Общество, системность, познание, управление. – М., 1981. – С. 307.
5. Болотов В. А., Сериков В. В. Компетентностная модель: от идеи к образовательной программе // Педагогика. – 2003. – № 10. – С. 8–14.
6. Гершунский Б. С. Россия: образование и будущее (Кризис образования в России на пороге XIX века). – Челябинск: Челяб. фил. ИПО, 1993. – 240 с.
7. Давыдов В. В. Учебная деятельность, состояние и проблемы исследования // Вопросы психологии. – 1991. – № 6. – С. 5–13.
8. Зеер Э. Ф. Психология профессионального развития. – 3-е изд. – М.: Академия, 2009. – 240 с.
9. Змеев С. И. Образование взрослых в России и в мире // Педагогика. – 1999. – № 6. – С. 106–108.
10. Климбей Л. В. Непрерывное образование в системе повышения квалификации педагогических работников // Молодой ученый. – 2017. – № 12 (146). – С. 509–511.
11. Колинченко А. В. Повышение квалификации педагога // Молодой ученый. – 2016. – № 25 (129). – С. 552–554.
12. Кулюткин Ю. Н. Психология обучения взрослых. – М.: Просвещение, 1985. – 128 с.
13. Полонский В. М. Словарь по образованию и педагогике. – М.: Высшая школа, 2004. – 512 с.
14. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.zakonrf.info/zakon-ob-obrazovanii-v-rf/48/>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Anan'ev B. G., Stepanova E. I. Razvitie psihofiziologicheskikh funkcij vzroslykh lyudej. – M.: Pedagogika, 1972. – 248 s.
2. Arhangel'skij S. I. Lekcii po nauchnoj organizacii uchebnogo processa v vysshej shkole. – M., 2002. – 413 s.
3. Attestaciya pedagogicheskikh rabotnikov [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://nsportal.ru/attestatsiya-pedagogicheskikh-rabotnikov>. – Zagl. s ekrana.
4. Afanas'ev V. G. Obschestvo, sistemnost', poznanie, upravlenie. – M., 1981. – S. 307.

5. Bolotov V. A., Serikov V. V. Kompetentnostnaya model': ot idei k obrazovatel'noj programme // Pedagogika. – 2003. – № 10. – S. 8–14.
6. Gershunskij B. S. Rossiya: obrazovanie i budushchee (Krizis obrazovaniya v Rossii na poroge XXI veka). – Chelyabinsk: Chelyab. fil. IPO, 1993. – 240 s.
7. Davydov V. V. Uchebnaya deyatel'nost', sostoyanie i problemy issledovaniya // Voprosy psihologii. – 1991. – № 6. – S. 5–13.
8. Zeer E. F. Psihologiya professional'nogo razvitiya. – 3-e izd. – M.: Akademiya, 2009. – 240 s.
9. Zmeev S. I. Obrazovanie vzroslykh v Rossii i v mire // Pedagogika. – 1999. – № 6. – S. 106–108.
10. Klimbej L. V. Nepreryvnoe obrazovanie v sisteme povysheniya kvalifikacii pedagogicheskikh rabotnikov // Molodoj uchenyj. – 2017. – № 12 (146). – S. 509–511.
11. Kolinichenko A. V. Povyshenie kvalifikacii pedagoga // Molodoj uchenyj. – 2016. – № 25 (129). – S. 552–554.
12. Kulyutkin Yu. N. Psihologiya obucheniya vzroslykh. – M.: Prosveshchenie, 1985. – 128 s.
13. Polonskij V. M. Slovar' po obrazovaniyu i pedagogike. – M.: Vysshaya shkola, 2004. – 512 s.
14. Federal'nyj zakon «Ob obrazovanii v Rossijskoj Federacii» ot 29.12.2012 № 273-FZ [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.zakonrf.info/zakon-ob-obrazovanii-v-rf/48/>. – Zagl. s ekrana.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Образец заполнения информационной таблицы о квалификации педагогических работников МБУ ДО «Детская школа искусств № 5 г. Топки» на 01.02.2022 г.

Ф.И.О.	Преподаваемые дисциплины	Образование	Повышение квалификации (за последние 5 лет)
Преподаватель первая категория «преподаватель». Дата аттестации: 2022 г. Первая категория «концертмейстер». Дата аттестации 2021 г.	Специальность: фортепиано. Предмет по выбору. Камерный ансамбль. Концертмейстер	Высшее КемГИК, Преподаватель музыкальной школы, руководитель	2019 г. Мастер-класс преп. по классу специального фортепиано заслуженного работника культуры РФ ГБПОУ г. Москвы «Московская средняя специальная музыкальная школа (колледж) имени Гнесиных» Григорьевой Л. А. (10 часов). 2019 г. КПК в Российской академии музыки имени Гнесиных по теме «Выдающиеся музыканты-педагоги гнесинской школы: фортепианная школа В. М. Троппа» (36 часов). 2020 г. Курсы повышения квалификации в ГПОУ «Кемеровский областной музыкальный колледж» по дополнительной профессиональной программе «Методика и практика концертмейстерского мастерства» в объеме 36 часов, г. Кемерово (I этап). 2020 г. Курсы повышения квалификации в ГПОУ «Кемеровский областной музыкальный колледж» по дополнительной профессиональной программе «Методика и практика концертмейстерского искусства» в объеме 36 часов, г. Кемерово (II этап)

ОРКЕСТР НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ КАК СРЕДСТВО МЕЖЭТНИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

А. А. Афанасьева, А. В. Смирнов

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

Статья посвящена рассмотрению оркестра народных инструментов как средства межэтнического взаимодействия. Обозначены основные тенденции во взаимосвязях культур, которые осуществляются в процессе реконструкции национальных инструментов и формировании репертуара народных оркестров.

Ключевые слова: реконструкция музыкальных инструментов, состав национальных оркестров, репертуар, интернациональное воспитание, исполнительские кадры.

ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS AS A MEANS OF INTERETHNIC INTERACTION

A. A. Afanasyeva, A. V. Smirnov

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article is devoted to the consideration of the orchestra of folk instruments as a means of interethnic interaction. The main trends in the interrelationships of cultures, which are carried out in the process of reconstruction of national instruments and the formation of the repertoire of folk orchestras, are outlined.

Keywords: reconstruction of musical instruments, composition of national orchestras, repertoire, international education, performing personnel.

Бесплодность стремлений национальной и государственной замкнутости в области искусства подтвердила история, доказав важность взаимообмена культур различных народов, приумножающего национальное достояние, поэтому проблема взаимосвязей музыкальных культур народов мира занимает одно из ведущих мест в современном музыкознании. Существует тенденция противопоставлять восточную и западную культуры, выражающаяся в утверждении пагубности контактов между музыкальными культурами разных континентов, способных привести к разрушению национальных форм искусства. Отметим, что всякому развитию свойственны противоречия, поэтому появление подобных суждений закономерно. Если же говорить о сходстве формирования оркестрового инструментария разных народов, разделенных пространством и временем, то скорее всего оно обусловлено не только экономическими и культурными связями, но и естественными физическими закономерностями. Вместе с тем, анализируя с позиций нынешнего дня процесс усвершенствования и реконструкции народного инструментария, необходимо учитывать также всю совокупность социально-экономических факторов, которые способствуют более результативному усилению и взаимодействию музыкально-культурных связей между народами. К таким объективным факторам можно отнести: расширение средств коммуникации, миграционные процессы, образование многонациональных производственных коллективов. При разной степени активности, подверженной усилению или ослаблению, межэтнические связи невозможно полностью искоренить или игнорировать.

Определяющим фактором становится время. Неслучайно А. Рубинштейн, познакомившись с народным оркестром, назвал его «новым элементом в музыке» [7, с. 68]. История развития национальных оркестров убедительно показала, что это новое для культуры явление получило всеобщее признание и утвердилось в жизни многих народов, хотя по занимаемому месту в культурной жизни той или иной страны, оркестры различны по многим показателям, несмотря на общую теоретическую основу при их создании.

В аспекте межнационального общения необходимо рассмотреть наиболее проблематичные вопросы усовершенствования и реконструкции национальных музыкальных инструментов. Изменения конструктивных признаков в музыкальных инструментах происходят довольно трудно и долго в силу влияния характерных черт жизненного уклада, верований, традиций, что подтверждает их принадлежность и к материальной, и к духовной культуре народов.

Многие музыканты и мастера ощущали необходимость усовершенствования инструментов. Усиление звука и расширение диапазона понимались ими как основные задачи. В изготовление инструментов был привнесен опыт изготовления скрипок, виолончелей, контрабасов. Высокое качество звука обеспечивал применяемый мастерами материал, способы его обработки, расположение деталей. Учитывался также опыт изготовления инструментов в быту. Усовершенствованная В. Андреевым и его соратниками струнно-щипковая группа русского народного оркестра явилась хорошим стимулом для усовершенствования родственных ей инструментов, распространенных в других странах. Например, украинская ладковая кобза (внешне напоминающая лютню), узбекский танбур (инструмент семейства лютневых с длинным грифом), дутар (двухструнный щипковый инструмент, распространенный у народов Центральной и Южной Азии), рубаб (смычковый инструмент арабского происхождения), казахская домбра (струнно-щипковый инструмент, активно используемый в кюях – традиционных инструментальных произведениях казахов и других народов), киргизский плекторный комуз (инструмент типа лютни грушевидной формы с длинным грифом). В наши дни активно совершенствуются гусли. Например, крыловидные гусли приобрели удобную механику, позволяющую менять строй.

Вхождение усовершенствованного народного инструментария в сферу академической музыкальной практики встречает сопротивление со стороны фольклористов, стремящихся сохранить народные инструменты исключительно в реликтовом состоянии. При таком подходе, когда оркестр рассматривается с позиций фольклорного бытования инструментов, он представляется как искусственный элемент. Действительно, при отсутствии темперированного звукоряда в музыкальном фольклоре нет необходимости в хроматических инструментах и их тесситурных разновидностях. Но для любого оркестра важно то, что немыслимо в фольклорной практике, а именно – универсальный хроматический звукоряд. Таким звукорядом стала двенадцатиступенная хроматическая темперация, которая была необходимым условием перехода к многоголосию и выходу за рамки музыкальной традиции определенной музыкальной системы. Поэтому особенно сложной оказалась проблема строя. Слух, воспитанный в нормах натуральной ладовости традиционной монодической музыки, не сразу приспособливался к двенадцатиступенной темперации.

Не менее сложным оказался вопрос тембров. Объективные предпосылки устойчивого стремления к сохранению традиционных особенностей колористического спектра в звучании народных инструментов создает осознание тембра как звукоидеала национальной культуры. «Тембр, – по выражению Б. Асафьева, – это не только краска и красочность <...> в их натуралистическом обаянии, это – живая интонация в безграничных оттенках одушевления инструментального звуковыявления» [1, с. 19]. Так, определяющим в башкирском национальном оркестре является тембр курая, а в калмыкском – домбры.

Реконструкция народных инструментов проходила не просто. В Узбекистане, например, с характерным для него разнообразием инструментария, опыты создания семейств танбуров, афганских рубабов закончились неудачей, тогда как другие инструменты – дутары, рубабы кашгарские, составившие полные семейства, успешно выдержали испытания временем и устойчиво сохраняют свое место в оркестре. Если первоначально в центре внимания стояли задачи темперации и хроматизация звукорядов, расширения диапазонов и создания семейств, то позднее и сейчас насущными задачами являются улучшение качества звука реконструированных инструментов, совершенствование конструкции с целью дальнейшего развития техники исполнительства. Вопросы художественной отделки инструментов также стоят в поле зрения мастеров. В развитии народного инструментария можно наблюдать две тенденции: первая – стремление к возрождению традиционных инструментов, вторая – экспериментальная работа по усовершенствованию народных инструментов в связи с возникшими новыми условиями их бытования.

Успешным примером в развитии этих двух тенденций является Национальный оркестр народных инструментов Республики Башкортостан. Коллектив был образован в 2001 году и включает в свой состав национальные башкирские инструменты, такие как курай – духовой диатонический инструмент с уникальным и колоритным звучанием, схожим с армянским дудуком, башкирская думбыра – струнный щипковый музыкальный инструмент, родственный домровой группе, по звучанию напоминающий домру альтовую, а также транспонирующий на октаву вниз, кул-кубыз – старинный тюркский струнный смычковый инструмент, по звучанию и по виду напоминающий виолончель, а также инструменты русского оркестра – домра малая, балалайка-контрабас, баян, инструменты симфонического оркестра – скрипка, альт, виолончель, контрабас, флейта. Эпизодически в партитурах для данного состава появляются кубыз (вырган), узляу (горловое пение) и хайран («носовая» флейта). Подчеркивая уникальность данного состава оркестра, выдающийся дирижер Н. Н. Калинин назвал его «единственным оркестром в мире» (см. [10]).

Творческой платформой в деле совершенствования народных инструментов и создания национальных оркестров стала идея В. Андреева о функциональной многосоставности ансамбля. Это проявилось не только в принципах подбора оркестровых групп, но и в методах усовершенствования инструментов, появления их новых разновидностей. На базе основных видов инструментов были созданы образцы более низкой и более высокой тесситур, что необходимо при унисонном дублировании партий и их функциональном делении на группы и в итоге подразумевает создание оркестровых семейств. Претворенная В. Андреевым идея создания на основе балалайки примы группы балалаек (пикколо, дисканта, альт, тенора, баса, контрабаса) явилась первым образцом подобного рода. Так, например, в Киргизии группа комузов начиная со второй половины 50-х годов XX века состояла из следующих видов инструментов: прим, секунд, альтов, басов.

В восьмидесятые годы в результате долгих экспериментов из состава оркестра были выведены комузы-примы, как не имеющие функциональной самостоятельности и ввиду резкого тембра. Затем последовала полная замена оркестровых усовершенствованных комузов традиционными народными инструментами. Длительные эксперименты с комузами вполне закономерны, так как до настоящего времени ведущей в киргизском народном оркестре является группа струнных смычковых инструментов – кыяков. Башкирский оркестр, в отличие от других коллективов, имеет в своем составе две взаимодополняющие группы – струнно-щипковых инструментов, в которую входят русская домра малая, башкирская думбыра и балалайка-контрабас, и струнно-смычковых – скрипка, альт, виолончель, кул-кубыз, контрабас. Группа щипковых инструментов в национальном оркестре может брать на себя аккомпанирующую функцию, схожую с балалаечной в русском оркестре.

При формировании состава оркестра вопрос применительно к струнной группе решался сравнительно просто, подразумевая усовершенствование и конструирование типовых разновидностей. Сложнее дело обстояло с духовыми инструментами. Если в оркестре национальных инструментов Башкирии основная мелодическая группа состоит из кураев – духовых инструментов, тембр которых дает уникальное звучание коллективу и замена этого инструмента каким-либо другим из симфонического оркестра привела бы к потере уникальности, то для многих национальных оркестров стало характерным укрепление тенденции к замене народных духовых инструментами симфонического оркестра, хотя, заметим, самобытность оркестровых коллективов определяется не только и даже не столько тем или иным составом народных инструментов, а прежде всего своеобразием исполняемого репертуара и становлением жанра оркестровой народной музыки.

Рассмотрим общие тенденции в формировании репертуара оркестров национальных инструментов в аспекте межэтнического взаимодействия культур. Если первоначально репертуарную основу народных оркестров составляли аранжировки и обработки народных мелодий, то совершенствование инструментов и рост профессионального мастерства оркестрантов вызвали необходимость создания оригинальных сочинений. Обращение к профессиональному композиторскому творчеству, в первую очередь к русской и зарубежной классике, способствовало качественному развитию художественного мастерства первых национально-оркестровых коллективов. Сама идея оркестра направлена не на достоверное воплощение аутентичного фольклора, а на претворении типа мышления, связанного с воплощением композиторской мысли в отличие от импровизационного типа мышления, основанного на слуховой бесписьменной традиции.

Самая обширная группа сочинений охватывает произведения, форма которых выходит за рамки сложившихся национальных традиций. Она характеризуется большим жанровым разнообразием. В развитии многонационального народного оркестрового исполнительства академической направленности музыкальная классика заняла важное место. Представляется объективным процессом в силу постоянного роста социальной значимости данной области музыки привнесение элементов симфонизации в область народно-инструментальной оркестровой культуры.

В разных национально-инструментальных коллективах среди произведений музыкальной классики наиболее популярны «Камаринская» М. Глинки, его же «Вальс-фантазия», увертюра из оперы «Руслан и Людмила»; из зарубежных авторов – Увертюра и Антракт к Четвертому действию оперы Ж. Бизе «Кармен», «Танец Аниты» Э. Грига, Рондо «Турецкий марш» В. Моцарта. В этом направлении ведется активный поиск – отбор стилистически родственного репертуара, близкого тембровой «природе» оркестров народных инструментов.

Одна из характерных черт репертуарной политики народно-оркестровых коллективов, особенно профессиональных, – стремление к обогащению репертуара за счет включения в него национальной музыки разных стран. Так, например, исследователь казахского и киргизского музыкального фольклора В. Виноградов, отмечая факт воздействия русской музыки на музыкальную культуру этих народов, писал, что в репертуаре народных музыкантов-инструменталистов стали появляться русские наигрыши, напевы, вариации. «В них находили своеобразные отзвуки мелодий гармоники, балалайки, русских крестьянских песен, ритмы марша для духового оркестра» [4, с. 38]. В репертуар русского народного оркестра входят обработки народных мелодий и произведения композиторов различных народов. Следовательно, народный оркестр является не только школой эстетического развития, но и школой интернационального воспитания. Аналогичная репертуарная ориентация ха-

рактерна и для других национальных оркестров. Например, если в первые годы после своего создания в 1960 году Государственный оркестр народной музыки Китая исполнял в основном переложения оркестровых сочинений западных композиторов, то в настоящее время сосредоточился на китайской национальной музыке и музыке народов мира [3].

В авангарде развития академического направления в исполнительстве на народных инструментах выступает русское народное инструментальное искусство. Написаны пьесы, ставшие своеобразной классикой. Это прежде всего произведения Н. Будашкина, который создал произведения, являющиеся основой репертуара не только домрово-балалаечных, но и других по инструментальному составу народных оркестров. Его Концерт для домры с русским народным оркестром инструментован для узбекского оркестра с сольной партией на рубабе-приме. В Киргизии, по свидетельству В. Виноградова, «его играют комузисты-виртуозы в сопровождении народного оркестра» [5, с. 131]. Популярен Концерт и среди белорусских цимбалистов. Произведения Н. Будашкина успешно исполняют узбекские дутаристы, казахские домбристы. Активное использование достижений современной музыки в произведениях для народных оркестров отражает процесс углубленного постижения фольклора, а также обогащения колористических и выразительных возможностей национальных оркестров, приближая творчество композиторов к лучшим достижениям музыкального искусства.

Ярким примером блестящей академической исполнительской и вокальной школы является Государственный ансамбль фольклорной музыки Республики Татарстан, сочетающий в себе инструментальную и хоровую группы. При этом артисты коллектива не только играют на инструментах и поют, но еще и танцуют. Это один из молодых, но довольно известных коллективов создан в 1999 году по инициативе выдающегося татарского певца Илхама Шакирова, а с 2002 года его возглавляет академический и оперный вокалист, эстрадный певец, мультиинструменталист, профессор Айдар Файзрахманов. Исполнительское искусство ансамбля отличается технической отточенностью, чувством формы и стиля исполняемых произведений. В обширном репертуаре коллектива, состоящем преимущественно из музыкального фольклора татарского народа, присутствуют и авторские сочинения татарских композиторов А. Файзрахманова, М. Шамсутдинова, А. Монасыпова, Ш. Тебербулатова, Р. Валиева и др.

Создание национальных оркестров народных инструментов и развитие народного инструментализма, опирающегося на фольклорные традиции и вместе с тем ориентирующегося на сферу академического музыкального искусства, выдвинуло важнейшую задачу воспитания новых исполнительских кадров. Этому в полной мере способствовало и производство музыкальных инструментов с точно выверенной хроматической темперацией. Немаловажен был и тот факт, что, к примеру, педагогика на Востоке основывалась прежде всего на устной передаче образцов народного музыкального наследия и ограничивалась традиционными приемами игры, что не отвечало современным требованиям игры на усовершенствованных инструментах. Обучение на казахских и узбекских народных музыкальных инструментах в 30-х годах XX века стало проводиться на основе письменной традиции, то есть по нотам. Возникла необходимость создания учебных пособий, школ и самоучителей для народных инструментов. Плодотворным оказался в этом направлении огромный творческий опыт замечательных российских музыкантов В. Андреева, Н. Фомина, Н. Привалова, Г. Любимова, а также В. Гудкова (Карелия), А. Петросянца (Узбекистан), И. Жиновича (Белоруссия), И. Скляра (Украина), Т. и А. Нуриевых (Башкортостан), Р. Гайзуллина (Башкортостан), А. Файзрахманова (Татарстан), С. Катаева (Калмыкия) и др.

Многие руководители оркестров национальных инструментов, как профессиональных, так и учебных, получили образование за пределами своих стран. В музыкальных учебных заведениях России обучающиеся в обязательном порядке проходили инструментоведение и оркестровку на основе русских народных инструментов. На начальном этапе формирования исполнительских школ был использован опыт педагогов-специалистов, ведущих обучение на европейских инструментах, родственных народным. Получаемые студентами знания и навыки впоследствии применялись в практической творческой работе.

В современной музыкальной жизни оркестры национальных инструментов определились не только как выразители музыки, основанной на претворении фольклорной традиции, но и как пропагандисты классической и современной академической музыкальной культуры. М. Имханицкий предлагает обозначить народно-оркестровую культуру в целом единым термином – «культура-посредник». Посредник прежде всего между явлениями национального быта и высокими достижениями профессионального музыкального искусства, о чем свидетельствует успешная деятельность профессиональных оркестров народных инструментов России и практически всех республик Средней Азии.

Еще бытует мнение, что универсализм в интернациональных связях ведет к «потере национальной почвенности» [9, с. 26], а абсолютизация национальных инструментальных традиций представляется как некое неизменное и исключительное явление. На самом деле взаимодействие в этом виде музыкального искусства не умаляет значения многовековых традиций, их национальных особенностей. Историческая практика доказывает со всей очевидностью, что истоками пополнения музыкального опыта народов являются те творческие новации, которые произрастают на основе различных национальных традиций и без взаимодействия которыми подлинное развитие культуры невозможно.

Список литературы

1. Асафьев Б. Избранные труды. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. – Т. 1. – 248 с.
2. Гизатов Б. Казахский государственный оркестр народных инструментов им. Курмангазы. – Алма-Ата: Казгослитиздат, 1957. – С. 28.
3. Государственный оркестр народной музыки Китая [Электронный ресурс]. – URL: <http://russian.china.org.cn/russian/81016.htm>. – Загл. с экрана.
4. Виноградов В. С. Киргизская народная музыка. – Фрунзе: Киргизгосиздат, 1958. – 335 с.
5. Виноградов В. С. Многоголосные оркестры народных инструментов // Музыка советского Востока. – М.: Советский композитор, 1968. – 232 с.
6. Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии // Исторические очерки. – М., 1980. – 190 с.
7. Имханицкий М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры. – М.: Музыка, 1987. – С. 68–69.
8. Куватов И. Формирование и развитие народных оркестров [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-i-razvitie-narodnyh-orkestrov>. – Загл. с экрана.
9. Ляшенко А. И. Интернационализация музыкальных культур народов СССР // Межнациональные связи в современной музыкальной культуре. – Л.: Музыка, 1987. – С. 26.
10. Национальный оркестр народных инструментов Республики Башкортостан [Электронный ресурс]. – URL: <https://tremolo.net.ru/kollektivny/post/nacionalnyj-orkestr-narodnyh-instrumentov-respubliki-bashkortostan>. – Загл. с экрана.

11. Ражабов Х. Усовершенствование традиционных музыкальных инструментов Средней Азии на примере узбекских и туркменских инструментов [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/usovershenstvovanie-traditsionnyh-muzykalnyh-instrumentov-sredney-azii-na-primere-uzbekskih-i-turkmenskih-instrumentov> – Загл. с экрана.

List of references

1. Asaf'ev B. Izbrannye trudy. – M.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1952. – T. 1. – 248 s.
2. Gizatov B. Kazahskij gosudarstvennyj orkestr narodnyh instrumentov im. Kurmangazy. – Alma-Ata: Kazgoslitizdat, 1957. – S. 28.
3. Gosudarstvennyj orkestr narodnoj muzyki Kitaya [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://russian.china.org.cn/russian/81016.htm> – Zagl. s ekrana.
4. Vinogradov V. Kirgizskaya narodnaya muzyka. – Frunze: Kirgizgosizdat, 1958. – 335 s.
5. Vinogradov V. Mnogogolosnye orkestры narodnyh instrumentov // Muzyka sovetskogo Vostoka. – M.: Sovetskij kompozitor, 1968. – 232 s.
6. Vyzgo T. Muzykal'nye instrumenty Srednej Azii // Istoricheskie ocherki. – M., 1980. – 190 s.
7. Imhanickij M. U istokov russkoj narodnoj orkestrovoj kul'tury. – M.: Muzyka, 1987. – S. 68–69.
8. Kuvatov I. Formirovanie i razvitie narodnyh orkestrov [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-i-razvitie-narodnyh-orkestrov> – Zagl. s ekrana.
9. Lyashenko I. Internacionalizaciya muzykal'nyh kul'tur narodov SSSR // Mezhnacional'nye svyazi v sovremennoj muzykal'noj kul'ture. – L.: Muzyka, 1987. – S. 26.
10. Nacional'nyj orkestr narodnyh instrumentov Respubliki Bashkortostan [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://tremolo.net.ru/kollektivy/post/nacionalnyj-orkestr-narodnyh-instrumentovrespubliki-bashkortostan>. – Zagl. s ekrana.
11. Razhabov H. Usovershenstvovanie tradicionnyh muzykal'nyh instrumentov Srednej Azii na primere uzbekskih i turkmenskih instrumentov [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/usovershenstvovanie-traditsionnyh-muzykalnyh-instrumentov-sredney-azii-na-primere-uzbekskih-i-turkmenskih-instrumentov>. – Zagl. s ekrana.

ЛЕКЦИЯ-КОНЦЕРТ КАК ФОРМА СОХРАНЕНИЯ И УКРЕПЛЕНИЯ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Е. О. Пригодич

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

В данной статье рассматривается проблема формирования духовно-нравственных ценностей молодого поколения посредством музыкальной культуры. Объясняется положительный опыт проведения лекций-концертов, способствующих мотивации детей и молодежи в приобщении к миру искусств. Доказывается, что подобная просветительская деятельность способна формировать основы нравственных критериев, расширять кругозор слушателей, формируя уважительное отношение к ценностям национальной культуры.

Ключевые слова: духовно-нравственные ценности, традиционные ценности, музыкальная культура, просветительская работа, концерт, лекция-концерт.

LECTURE-CONCERT AS A FORM FOR PRESERVING AND STRENGTHENING SPIRITUAL AND MORAL VALUES

E. O. Prigodich

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the problem of forming spiritual and moral values of the younger generation through musical culture. The author describes positive experience of conducting lectures-concerts contributing to the motivation of children and young people in introducing themselves to the world of arts. Moreover, the author proves that such educational activities are able to form foundations of moral criteria, to expand the horizons of listeners, forming a respectful attitude to the values of national culture.

Keywords: spiritual and moral values, traditional values, musical culture, educational work, concert, lecture-concert.

В настоящее время на территории Российской Федерации действует Указ Президента РФ от 9 ноября 2022 года «Об утверждении основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». Понятие «традиционные ценности» сформулировано в документе как «нравственные ориентиры, формирующие мировоззрение граждан России, передаваемые от поколения к поколению, лежащие в основе общероссийской гражданской идентичности и единого культурного пространства страны, укрепляющие гражданское единство, нашедшие свое уникальное, самобытное проявление в духовном, историческом и культурном развитии многонационального народа России» [1, с. 2]. К ним, согласно документу, относятся «жизнь, достоинство, права и свободы человека, патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу». Также перечислены «высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость, коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение, историческая память и преемственность поколений, единство народов» [1, с. 2].

Основой государственной политики становится формирование образа России на мировой арене как хранителя и пропагандиста традиционных общечеловеческих духовно-нравственных ценностей.

Документ подчеркивает необходимость формирования общества, заинтересованного в своем культурном и интеллектуальном суверенитете. На первый план выходят задачи по защите общества от ложных идеалов, навязываемых извне, и трансформации в «общество потребления».

При этом отмечается, что защита российских интеллектуальных и духовно-нравственных ценностей, в том числе от внешнего влияния, должна выстраиваться внутри самого общества. Традиционные ценности выступают в данном случае не только как представления, по которым общество должно существовать в настоящее время, но и как ориентиры на перспективу.

Образование и воспитание названы приоритетными в числе областей, в которых должна реализовываться государственная политика по сохранению и укреплению традиционных ценностей. Из этого следует, что методы, формы и средства образования и воспитания детей и молодежи тоже должны совершенствоваться в соответствии с обозначенными целями.

Напомним, в 2020 году в Законе «Об образовании в Российской Федерации» появилась статья 12.1, согласно которой соответствующие образовательные программы школ, колледжей и вузов должны содержать программы воспитания и план воспитательной работы. При этом воспитание должно быть направлено, в том числе, на развитие «духовно-нравственных ценностей и принятых в российском обществе правил и норм поведения в интересах человека, семьи, общества и государства» [2, с. 26].

Обновленная версия ФГОС прямо предусматривает такие личностные результаты освоения образовательных программ, как «целенаправленное развитие внутренней позиции личности на основе духовно-нравственных ценностей народов РФ» [2, с. 27].

Кроме того, в том же законе в 2021 году появилось понятие просветительской деятельности, к которой теперь предъявляется ряд требований. Содержание просветительской деятельности должно обеспечивать формирование и развитие личности «в соответствии с традиционными российскими духовно-нравственными ценностями» [2, с. 28].

Анализ исторических фактов, напрямую или опосредованно связанных с просветительством и приобщением человека к музыкальному искусству, выявил следующие положения:

- традиция приобщения к слушанию музыки и ее исполнению не только в рамках профессии начинает складываться в эпоху Просвещения, особенно с XVIII века;
- изменение социально-технических условий в XX веке дало толчок к приобщению больших слоев населения к музыкальному искусству как в пассивной (слушательской), так и в активной (исполнительской) формах. Система музыкального просвещения, функционирующая в Советском Союзе, продолжала просветительские традиции, опираясь на идею равноправного распределения достижений культуры между слоями общества;
- эпоха перестройки с тенденцией разрушения отработанных форм и методов музыкального просвещения привела к примитивизации музыкальной культуры в целом и оттоку слушателей из концертных залов;
- во втором десятилетии XX века ситуация начинает кардинально меняться, происходит возвращение утраченных традиций, в концертные залы возвращаются слушатели. Однако слушательская аудитория уже заинтересована воспринимать музыку на новом, современном уровне. На первый план выходит понятие интерактивности – активного восприятия музыки, участия в мероприятии посредством дискуссии, ответов на вопросы, подражания исполнителям и т. п.

Попытка классифицировать музыкально-просветительскую деятельность предпринята Е. Н. Яковлевой в статье «Принципы классификации музыкально-просветительской деятельности» [3].

В своем исследовании автор утверждает, что музыкально-просветительские мероприятия можно классифицировать по форме. Среди этих форм указаны: «лекция, лекция-концерт, концерт-диспут, концерт-беседа, концерт с комментариями, просветительский концерт» [3, с. 1302]. Формы отличаются друг от друга соотношением объема музыкальной и вербальной информации, степенью вовлеченности слушателей в процесс, формами демонстрации музыкального материала.

Востребованность определенных видов музыкально-просветительской деятельности определяется особенностями общественно-социального строя государства, национального менталитета, региональной культуры. Можно сказать, что в современной России разномно-

разные формы музыкального просветительства развиваются динамично. Инновационные виды музыкального просветительства предусматривают интенсивное вовлечение в этот процесс достижений информационной культуры, мультимедийных технологий и экранных видов искусств.

Концерт как форма культурно-просветительской деятельности обладает значительными педагогическими возможностями, что особенно актуально в процессе развития и воспитания подрастающего поколения.

Главное отличие лекции-концерта от лекции в традиционном понимании заключается в том, что в лекции главное смысловое значение отведено информации о музыке, а сам музыкальный материал является лишь иллюстрацией для доступности понимания речи лектора. В лекции-концерте значительно возрастает объем музыкального материала. Как правило, объем музыкального материала равен лекторскому слову или даже превосходит его.

Сегодня лекцию-концерт можно рассматривать как форму просветительской деятельности, которая в первую очередь направлена на обогащение слушателя новыми музыкальными впечатлениями, накопление музыкального опыта и вместе с тем расширение общего кругозора слушателей. Использование данной формы просветительской деятельности дает возможность решать поставленную цель укрепления традиционных культурных ценностей.

Тематика лекции-концерта может как основываться на рассказах о музыке, композиторах, исполнителях и т. д., так и носить проблемный характер, мотивируя слушать лекцию и музыкальные иллюстрации, а также вслушиваться, глубоко переживать музыку, включать воображение, стимулируя мыслительные процессы. Из этого следует, что лекция-концерт может иметь не только популяризаторский, просветительский, но и научно-познавательный характер.

К организации лекции-концерта как формы просветительской работы предъявляются следующие научно-методические требования:

1. Тематика лекции-концерта и ее содержание определяются возрастной категорией слушателей и задачами мероприятия. Можно учитывать памятные даты, традиционные обряды, календарные и религиозные праздники. В концепцию лекции-концерта могут включаться элементы беседы-диалога, музыкального путешествия, встречи с героями сказок и литературных произведений, элементы музыкального спектакля, викторины. Непосредственно работа над программой лекции-концерта делится на несколько этапов: подбор и анализ музыковедческой литературы по теме, подбор словесных комментариев и стихотворений к музыкальным произведениям, сопоставление подобранных иллюстраций с их музыкальной характеристикой.

2. Сценарий должен выстраиваться согласно законам драматургии: завязка, кульминация, финал. В практике разработки сценариев лекций-концертов можно использовать следующие лекторские приемы: соединение историй о создании произведения с биографическими историями о композиторе; проведение параллелей между прошлым и настоящим, соединение в программе элементов прозы и поэзии; использование элементов театрализации, игры, беседы, викторины.

3. Подбор произведений, исполняемых в концерте, должен быть осуществлен грамотно и профессионально. Музыкальные номера должны соответствовать высокому худо-

жественному уровню, но вместе с тем быть понятными и доступными для слушателей. Репертуар в первую очередь выступает средством воспитания традиционных духовно-нравственных ценностей. Последовательность произведений должна выстраиваться: по образному содержанию, чередованию жанров, сменяемости типов исполнения (инструментальные произведения, хоровая музыка, вокальные произведения и т. д.).

4. Подбор наглядных пособий, иллюстраций, декораций, фонограмм и видеоряда должен опираться на принципы доступности, эмоциональности.

5. В ходе репетиционной работы по подготовке лекции-концерта должны быть отработаны все технические и организационные моменты: выход исполнителей, вынос стульев и инструментов, смена освещения, переключение слайдов, работа звукорежиссера (при необходимости).

6. Лекторская часть программы должна быть содержательной, интересной, познавательной. На основе предварительного и целостного анализа используемых музыкальных произведений выстраивается сценарий концерта с конкретным текстом ведущего. Речь лектора должна быть грамотной, внятной и эмоционально-окрашенной. Вступительные слова к музыкальным произведениям должны быть направлены на разрешение трех основных задач: художественной (ориентация на восприятие музыки), познавательной (знакомство с новыми понятиями и представлениями), воспитательной (использование художественных средств как средства воспитания).

Ведущими лекций-концертов могут быть не только профессиональные музыковеды, но и студенты профильных направлений подготовки колледжей и вузов. В этом случае можно говорить о большом образовательном и воспитательном воздействии данной формы работы на студентов. Многозадачность, которая подразумевается именно данной формой концерта, дает возможность обучающимся формировать многие профессиональные компетенции: ориентироваться в проблемном поле истории музыки, истории музыкальных стилей, овладевать лекторским искусством, закреплять знания по подбору и критической оценке музыкального материала, овладевать навыками эффективной работы с публикой и вместе с тем навыками организационной и менеджерской работы. Организатор лекции-концерта может одновременно брать на себя функции: автора и разработчика идеи, сценариста, лектора, исполнителя музыкальных произведений, актера. Поэтому именно лекция-концерт может определяться как форма итоговой работы студента в рамках практики либо как практическая часть освоения профильных дисциплин. Оценка уровня лекторского мастерства в данном случае оценивается слушателями и отражается в их заинтересованности и внимательности во время лекции-концерта.

Если данная форма работы реализуется в образовательном пространстве учебного заведения, то в качестве исполнителей могут привлекаться обучающиеся данного учебного учреждения, преподаватели, концертмейстеры и приглашенные профессиональные музыканты. Студенты исполнительских специальностей закрепляют на практике свои профессионально-исполнительские навыки, а также приобретают новые знания в области музыкального искусства и смежных видов искусств. Поэтому можно считать лекцию-концерт не только средством расширения музыкального кругозора студентов, способом углубления музыкально-теоретических знаний, но и моделью подобных мероприятий в других организациях.

Практика работы концертных и образовательных учреждений показывает, что лекция-концерт как форма мероприятий может быть ориентирована на различную возрастную

аудиторию. Как правило, афиши многих концертных учреждений включают лекции-концерты как для взрослых, так и для детей.

Лекция-концерт – это интегрированная форма, которая будет близка детскому восприятию, поскольку включает в себя прослушивание музыкальных произведений и литературных отрывков, теоретическую (музыковедческую) и практическую (исполнительскую) части, а также может включать игровые элементы.

Тематика лекции-концерта обязательно должна соответствовать возрастным особенностям слушателей и их слушательскому опыту. Для младших школьников можно предложить следующие темы: «“Детский альбом” П. И. Чайковского – мир детства», «Времена года», «Вечер старинной инструментальной музыки», «Музыкальные пейзажи зимы», «С. Прокофьев и его музыка для детей», «Музыкальные инструменты», «Популярная классическая музыка», «Любимые герои литературы в музыке», «Сказка в музыке». Для учащихся старших классов: «Золотая коллекция венских классиков», «Музыка и литература», «Романтизм. Эстетика эпохи», «Творчество русских поэтов в музыке», «Музыка XXI века для детей: Д. Шостакович, С. Прокофьев». Для взрослой аудитории можно порекомендовать следующую тематику: «Русский романс: от истоков к современности», «Отечественное фортепианное наследие глазами молодых исполнителей», «Многонациональная культура России в призме времени».

Интегрированный характер мероприятий такого рода подразумевает свободное использование в ходе лекции-концерта таких активных методов, как беседа, викторина.

Беседа – активный метод, направленный на активизацию слушателей. С помощью грамотно сформулированных и четко поставленных вопросов ведущий лекции-концерта побуждает слушателей актуализировать уже известные им знания, обобщать и анализировать новую информацию, самостоятельно размышлять, делать выводы и формулировать обобщения. Включение элементов беседы в ход лекции-концерта способствует развитию познавательных и интеллектуальных способностей, создает условия для оперативного управления процессом познания, делает открытыми знания одних слушателей для других. Также это позволяет повысить эмоциональное воздействие лекции-концерта, способствует взаимопониманию публики и исполнителей. Включение элементов беседы в лекцию-концерт предполагает более профессиональную и серьезную подготовку лектора, которая подразумевает развитую способность к ситуативности и гибкости мышления, владение фактологическим материалом по заявленной теме, артистизм.

Включение в лекцию-концерт элементов викторины позволяет не только закрепить полученные знания о разных понятиях музыкального искусства, но и стимулирует у слушателей память, воображение, познавательный интерес.

Принципиальная разница в концепции лекций-концертов в настоящее время по сравнению с такой же формой, применяемой несколько десятилетий назад, заключается в использовании информационных технологий. В первую очередь инновационные методы включают визуализацию, которая реализует идею интеграции искусств и углубляет восприятие музыкального материала наглядно, динамично и доступно. Самым широко применяемым средством визуализации на сегодняшний день является презентация – представление подобранной информации в наглядной форме. В презентацию включаются: демонстрация репродукций картин, скульптур, портретов, иллюстраций, музыкальных терминов и другой информации, которая закрепляется посредством не только слухового анализатора, но и зрительного. Часто живое исполнение музыкальных номеров может чередоваться

с включением видеофрагментов – оркестровых, хоровых, сольных произведений, фрагментов кинофильмов, спектаклей, оперных, балетных постановок.

Нужно подчеркнуть, что подготовка лекции-концерта с использованием электронных презентаций – это труд, который задействует большие интеллектуальные и временные ресурсы, подразумевает обширные знания лектора в смежных видах искусств – изобразительном, театральном, кино и т. д.

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что лекцию-концерт можно считать перспективной и современной формой просветительской работы. Данная форма концертных мероприятий имеет образовательное, развивающее и воспитательное воздействие на аудиторию. Содержательная и демонстрационная сторона лекций-концертов оказывает влияние на духовно-нравственную сферу участников мероприятия. Лекция-концерт становится актуальной формой сохранения и укрепления российских духовно-нравственных ценностей не только в слушательской аудитории, но и среди исполнителей, организаторов и ведущих такого рода концертов.

Список литературы

1. Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/405579061/>. – Загл. с экрана.
2. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 05.12.2022) «Об образовании в Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/b4f823952bafadf7c3be48187257dd2abf921d77/. – Загл. с экрана.
3. Яковлева Е. Н. Принципы классификации музыкально-просветительской деятельности [Электронный ресурс] // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. – 2016. – № 117. – С. 1300–1313. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=25752438>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Ukaz Prezidenta Rossijskoj Federacii «Ob utverzhdenii osnov gosudarstvennoj politiki po sohraneniyu i ukrepleniyu tradicionnyh rossijskih duhovno-nravstvennyh cennostej» [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/405579061/>. – Zagl. s ekrana.
2. Federal'nyj zakon ot 29.12.2012 № 273-FZ (red. ot 05.12.2022) «Ob obrazovanii v Rossijskoj Federacii» [Elektronnyj resurs]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/b4f823952bafadf7c3be48187257dd2abf921d77/. – Zagl. s ekrana.
3. Yakovleva E. N. Principy klassifikacii muzykal'no-prosvetitel'skoj deyatel'nosti [Elektronnyj resurs] // Politematicheskij setevoy elektronnyj nauchnyj zhurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta. – 2016. – № 117. – S. 1300–1313. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=25752438>. – Zagl. s ekrana.

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ НА ОТДЕЛЕНИИ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ В ТВОРЧЕСКОМ ВУЗЕ

Е. А. Гончарова, Ж. В. Московченко

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

В статье рассматривается проблема духовно-нравственного воспитания в современном обществе на основе Концепции духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России в XXI веке. Подчеркнута приоритетная задача – формирование поколения, разделяющего традиционные нравственные ценности. Музыкальное исполнительство в условиях творческого вуза рассматривается как наиболее эффективный и доступный способ воспитания духовности обучающихся.

Ключевые слова: образование, духовно-нравственное воспитание, Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности, отделение предпрофессиональной подготовки, методики, музыкальное исполнительство.

SPIRITUAL AND MORAL EDUCATION OF STUDENTS AT THE DEPARTMENT OF PRE-PROFESSIONAL TRAINING AT CREATIVE EDUCATIONAL INSTITUTION

E. A. Goncharova, J. V. Moskovchenko

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The paper studies the problem of spiritual and moral education in modern society based on the Concept of spiritual and moral development and education of the personality of a citizen of Russia in the XXI century. Moreover, the authors emphasize the priority task concerning the generation formation sharing traditional and moral values. Also, the authors consider musical performance at creative educational institution as the most effective and available way of spiritual and moral education of students.

Keywords: education, spiritual and moral education, Concept of spiritual and moral development and education of the personality, the department of pre-professional training, methodic, musical performance.

Современный период в российской истории и образовании – сложное время смены ценностных ориентиров. В России конец XX века был обусловлен быстрыми изменениями советской идеологии, поспешным проникновением и влиянием западных норм поведения, форм жизни. Жизненные приоритеты молодежи получили искажения, произошло разрушение духовного единства общества, ценностных принципов нравственности старшего поколения, а также деформация традиционных для страны моральных норм и нравственных устоев. Несмотря на установленные российским законодательством общественные нормы и приоритеты, в стране не выстроилась и не успела сложиться система духовных ценностей, способствующая объединению россиян и сохранению вековых историко-культурных традиций.

Недостаток сознательного выбора жизненных ориентиров, принципов и правил жизни, принимаемых большинством граждан, отсутствие согласия в вопросах корректного социального поведения – все это ощущается в российском обществе и в наши дни.

Таким образом, сегодня актуальность данной темы обусловлена необходимостью осмысления путей духовного роста подрастающего поколения, понимания важности сути его духовно-нравственных ориентаций для выхода из сложившейся на сегодняшний день сложной политической обстановки в стране и мире, а также недостаточностью методической литературы на тему духовно-нравственного воспитания обучающихся в творческом вузе.

В настоящее время одним из центральных вопросов воспитания и образования становится проблема духовности, особенно это актуально для гуманитарных, творческих направлений и направлений музыкального искусства. Духовное развитие человека неотъемлемо связано с процессами, происходящими в обществе, образовании, культуре.

Путь духовного развития невозможен без обретения таких человеческих ценностей, как истина, добро и справедливость. Соотнесение своих потребностей и желаний с желаниями и потребностями общества, умение соотнести себя с миром человеческих ценностей – все это в результате создает предпосылки для духовного роста.

В обществе всегда в приоритете были доброта, верность, честность, взаимопомощь, отвергался и осуждался обман, цинизм, тщеславие, жадность и преступление. Эти общечеловеческие ценности и нормы нравственного поведения складывались на протяжении развития всей истории человечества.

«Духовность – специфическое свойство жизнедеятельности человека, выражающееся в бережном отношении к себе и окружающему миру, формирующее совокупность нематериальных ценностей, характеризующихся устойчивостью к девальвации» [1, с. 67].

Под духовностью понимается «традиция бережного отношения к самому себе, окружающим людям, окружающему миру, передающаяся из поколения в поколение. Поэтому для развития духовности имеет большое значение воспитание в семье. В крепкой семье передается связь из поколения в поколение, и чем крепче семья, тем выше шансы воспитания в ней духовно развитого человека» [1, с. 59]. Говорить о духовном развитии можно тогда, когда присутствует преобладание нравственных и интеллектуальных интересов над материальными.

В «традиционном понимании духовность включает в себя три начала: познавательное, нравственное и эстетическое» [2, с. 12]. Истина, красота, добро лежат в основе любой деятельности человека и являются критерием его духовного развития. Именно эти факторы влияют на духовное развитие обучающихся и в музыкальном образовании, способствуют духовному росту и раскрытию творческого потенциала ребенка. Понятия «нравственное» и «духовное» взаимосвязаны между собой, часто определяют друг друга.

Рассмотрим далее понятие «нравственность». Нравственность характеризуется с точки зрения добра и происходит от внутренней оценки человеком своих поступков и норм своего поведения. Нравственное – это то, что в действиях человека направлено на доброе и благое. Вредное, этически безобразное, нехорошее, недопустимое, недостойное человека – это безнравственное.

«Нравственность – это наше правильное отношение к окружающему миру, к природе, ко всему творению Божию» [3, с. 1]. Как отмечает А. И. Осипов, профессор Московской духовной академии, «это правильное отношение укладывается в золотом правиле: не делай другому того, чего не желаешь себе» [3, с. 2]. Нравственное воспитание – непрерывный

процесс, начинающийся с рождения человека и продолжающийся всю жизнь, направленный на овладение правилами и нормами поведения в обществе. Проблема духовно-нравственного воспитания в современных условиях личности приобретает особое значение и всегда была и остается одной из самых актуальных. Еще В. А. Сухомлинский говорил о том, что нужно учить «умению чувствовать человека», «что необходимо заниматься нравственным воспитанием ребенка».

В процессе социализации, последовательного расширения и укрепления ценностно-смысловой сферы личности осуществляется духовно-нравственное развитие детей. Духовно-нравственное развитие – это способность человека оценивать и сознательно выстраивать отношения к себе, другим людям, обществу, государству, Отечеству, миру в целом на основе традиционных моральных норм и нравственных идеалов.

Передача духовно-нравственных норм жизни, создание условий для усвоения и принятия обучающимися базовых национальных ценностей, освоение системы общечеловеческих, культурных, духовных и нравственных ценностей – это педагогически организованный процесс, направленный на духовно-нравственное воспитание.

В настоящее время в России складывается система воспитания, в связи с чем воспитание становится одной из важнейших государственных задач.

На основе ежегодных посланий Президента России Федеральному собранию Российской Федерации была разработана методологическая основа для реализации федерального государственного образовательного стандарта общего образования «Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России в XXI веке». Концепция разработана в соответствии с Конституцией Российской Федерации, Законом Российской Федерации «Об образовании».

Концепция представляет собой ценностно-нормативную основу взаимодействия образовательных учреждений с другими субъектами социализации – семьей, общественными организациями, религиозными объединениями, учреждениями дополнительного образования, культуры и спорта, средствами массовой информации. Целью этого взаимодействия является совместное обеспечение условий для духовно-нравственного развития и воспитания.

Концепция определяет:

- характер современного национального воспитательного идеала;
- цели и задачи духовно-нравственного развития и воспитания детей и молодежи;
- систему базовых национальных ценностей, на основе которых возможна духовно-нравственная консолидация многонационального народа Российской Федерации;
- основные социально-педагогические условия и принципы духовно-нравственного развития и воспитания обучающихся.

Одним из основных направлений развития воспитания является патриотическое воспитание. Важной составляющей воспитательного процесса является «развитие у подрастающего поколения уважения к таким символам государства, как герб, флаг, гимн Российской Федерации, к историческим символам и памятникам Отечества» [4, с. 7].

«Патриотизм – это: любовь к России, к своему народу, к своей малой родине и искреннее служение Отечеству» [3, с. 3].

Источником силы народа является знание истории Отечества, его свершений, забота о благе Родины, процветании ее народа.

Следующее важное направление воспитания – это признание определяющей роли семьи. Семья создает человека и поддерживает его стремление к совершенствованию. Членов семьи объединяют ценности, которые создают благоприятные предпосылки для буду-

щего поколения: любовь, верность, почитание родителей, здоровье, благополучие, забота о старшем и младшем поколениях. Именно в семье закладывается отношение к труду.

Залогом успешного становления и развития личности является творчество и постоянный труд на благо общества. «Для этого необходимо принятие следующих ценностей:

- познание и истина;
- креативность и инновационность;
- целеустремленность и настойчивость;
- трудолюбие;
- бережливость» [3, с. 4].

Неотъемлемым элементом культурно-исторического развития и духовного мира отдельного человека и всего российского общества в целом является приобщение к религиозной культуре. Знание и понимание этого феномена исключительно важно для духовно-нравственного становления личности и полноценного образования.

Для формирования духовно-нравственной культуры подрастающего поколения необходимо привлечение религиозных организаций, которые имеют высокий, духовный авторитет, вековые традиции по приумножению духовно-нравственных ценностей в системе отечественного воспитания.

Педагогический процесс в условиях обучения на отделении предпрофессиональной подготовки в Кемеровском государственном институте культуры создает условия для передачи духовно-нравственных ценностей. Музыкальное исполнительство – это наиболее эффективный и доступный способ духовно-нравственного воспитания детей, способствующий приобщению их к творчеству, самовыражению, развитию образного мышления, раскрытия их творческого потенциала.

Основные направления воспитательной работы на отделении предпрофессиональной подготовки КемГИК обозначены в образовательных программах по дополнительному предпрофессиональному образованию в области музыкального искусства. В них определены цели и задачи по формированию духовно-нравственной личности. Помимо обучения игре на инструменте, что является основной задачей, реализуются воспитательные, культурно-просветительские функции в таких формах, как участие в концертах, конкурсах и фестивалях различного уровня, в совместных выступлениях и проектах творческих коллективов КемГИК.

Образование обучающихся строится на репертуаре лучших образцов музыкальной культуры, освоение музыкальных произведений идет через приобщение к мировому историко-культурному наследию, что способствует формированию целостного мировосприятия детей, позволяет последовательно и целенаправленно осуществлять процесс национально-духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения.

Формы и методы воспитательной работы, а также их особенности, применяемые непосредственно в практике преподавателей отделения предпрофессиональной подготовки в Кемеровском государственном институте культуры, призваны помочь в духовно-нравственном росте обучающихся.

Реализация и использование того или иного комплекса методов зависит от определенной педагогической ситуации, от цели и задач воспитания, от индивидуальных и возрастных особенностей воспитанника, от опыта и профессиональных качеств педагога. В воспитании детей используются методики таких известных педагогов, как В. А. Каракровский (ведущее средство методики – воспитание), С. А. Смирнов (предмет воспитания – социальный опыт ребенка), Г. И. Щукина (главный критерий в методике – функция метода по отношению к деятельности).

Воспитательная деятельность в музыкальном образовании детей строится на принципах гуманизации воспитания и образования, творческом развитии личности, становлении ее гражданской позиции, в которых заложены основы национальной безопасности страны в современных условиях социально сложного периода в России.

Современный национальный воспитательный идеал основан на духовных и культурных традициях российского народа. Это высоконравственный, творческий, компетентный гражданин России, принимающий судьбу Отечества как свою личную, осознающий ответственность за настоящее и будущее своей страны. Важнейшими условиями успешного развития России являются духовно-нравственное развитие личности и общества в целом, любовь к своей Родине, потребность творить и совершенствоваться на благо развития и процветания Отечества.

Список литературы

1. Гуманизация воспитания в современных условиях / под ред. О. С. Газмана, И. А. Костенчука. – М.: Высшая школа, 2005. – 207 с.
2. Демакова И. Д. Функционально-деятельностные характеристики воспитательной деятельности педагога // Воспитать человека: сб. нормативно-правовых, научно-методических, организационно-практических материалов по проблемам воспитания. – М.: Вентана-Граф, 2002. – 384 с.
3. Протоиерей Борис Пивоваров. «Концепция духовно-нравственного воспитания российских школьников» и «Основы православной культуры» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.orthedu.ru/pravcult/2849-11.html>. – Загл. с экрана.
4. Стратегия развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года [Электронный ресурс]: официальный сайт. – URL: <http://static.government.ru/media/files/f5Z8H9tgUK5Y9qtJ0tEFnyHlBitwN4g.pdf>. – Загл. с экрана.
5. Федеральный государственный образовательный стандарт. Раздел: Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России [Электронный ресурс]: официальный сайт. – URL: <https://edu.ru/documents/>. – Загл. с экрана.
6. Юрина В. М. Структура воспитательной работы системы О. С. Газмана [Электронный ресурс] // Современные научные исследования и инновации. – 2019. – № 8. – URL: <https://web.snauka.ru/issues/2019/08/90074>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Gumanizaciya vospitaniya v sovremennyh usloviyah / pod red. O. S. Gazmana, I. A. Kostenchuka. – M.: Vysshaya shkola, 2005. – 207 s.
2. Demakova I. D. Funkcional'no-deyatel'nostnye harakteristiki vospitatel'noj deyatel'nosti pedagoga // Vospitat' cheloveka: sb. normativno-pravovyh, nauchno-metodicheskikh, organizacionno-prakticheskikh materialov po problemam vospitaniya. – M.: Ventana-Graf, 2002. – 384 s.
3. Protoierej Boris Pivovarov. «Konceptiya duhovno-nravstvennogo vospitaniya rossijskih shkol'nikov» i «Osnovy pravoslavnoj kul'tury» [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.orthedu.ru/pravcult/2849-11.html>. – Zagl. s ekrana.
4. Strategiya razvitiya vospitaniya v Rossijskoj Federacii na period do 2025 goda [Elektronnyj resurs]: oficial'nyj sajt. – URL: <http://static.government.ru/media/files/f5Z8H9tgUK5Y9qtJ0tEFnyHlBitwN4gB.pdf>. – Zagl. s ekrana.

5. Federal'nyj gosudarstvennyj obrazovatel'nyj standart. Razdel: Konceptiya duhovno-nravstvennogo razvitiya i vospitaniya lichnosti grazhdanina Rossii [Elektronnyj resurs]: oficial'nyj sayt. – URL: <https://edu.ru/documents/>. – Zagl. s ekrana.
6. Yurina V. M. Struktura vospitatel'noj raboty sistemy O. S. Gazmana [Elektronnyj resurs] // Sovremennye nauchnye issledovaniya i innovacii. – 2019. – № 8. – URL: <https://web.snauka.ru/issues/2019/08/90074>. – Zagl. s ekrana.

**ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ ПОДРОСТКОВ
В АНСАМБЛЕ «ДИКСИЛЕНД» КГБУ «ДЕТСКИЙ ДОМ № 1»
Г. ХАБАРОВСКА**

И. А. Жигульский, В. С. Захарченко
*ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры»,
г. Хабаровск*

В статье представлен анализ основных направлений учебно-воспитательной деятельности в ансамбле духовых инструментов «Диксиленд». Доказывается, что творческая деятельность формирует в воспитанниках морально-этические качества, достойные граждан своей Родины.

Ключевые слова: «Диксиленд», фундаментальная педагогика, музыкальное воспитание, этапы обучения, духовые инструменты, музыкальный слух, фестиваль, концертная деятельность.

**SPIRITUAL AND MORAL EDUCATION OF TEENAGERS
IN THE ENSEMBLE “DIXIELAND”,
ORPHAN HOME № 1, Khabarovsk**

I. A. Zhigulskiy, V. S. Zakharchenko
Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk

The authors analyze the main directions of educational activity in the ensemble of wind instruments “Dixieland”. Also, the authors prove that creative activity forms moral and ethical qualities of students and encourages them to become real citizens of their Homeland.

Keywords: “Dixieland”, fundamental pedagogy, musical education, training stages, wind instruments, ear for music, festival, concert activity.

Воспитанники детских домов представляют собой наиболее уязвимую в социальном плане часть населения России. Один из авторов настоящей статьи, являясь в прошлом воспитанником детского дома № 7 г. Хабаровска, не понаслышке представляет все трудности в общении детей и подростков, оторванных от родных, близких людей в силу различных причин. Это, как следствие, сказывается на психологических особенностях воспитанников детских домов. К наиболее частым проявлениям можно отнести сниженную эмоциональную активность, непонимание образа действий взрослого, пассивность во всех видах деятельности, импульсивность, отсутствие или малую степень сопереживания.

За время работы с такими детьми и подростками все усилия педагогов направлены на их адаптацию к будущей взрослой жизни. В этом свете актуально звучит цитата

В. В. Медушевского: «Фундаментальной педагогикой мы называем все дело воспитания людей, как оно совершается во всех без исключения областях жизни: в духе власти, экономики, финансов, в духе искусств и гуманитарных наук, в духе институализированной педагогики (от детских садов до вузов), в духе армии, в духе языка и т. д.» [2, с. 25].

Как одну из важных составляющих фундаментальной педагогики стоит выделить художественно-эстетическое воспитание личности в целом и музыкальное в частности. Музыка как вид искусства способна благотворно воздействовать на все стороны психики человека. Как справедливо отмечают И. И. Грифина, К. С. Рудницкая, Н. П. Силина, «через пение, слушание музыки, игру на музыкальном инструменте ребенок развивает внимание, сообразительность, быстроту реакции, память, умение пространственно мыслить; развивается его структурное мышление, расширяется кругозор» [1, с. 115]. Все изложенные авторами аспекты музыкального образования возможны и необходимы для воспитанников детских домов, так как именно музыкальное искусство способно развить стрессоустойчивость ребенка и подростка, в значительной мере повысить его уровень самооценки. Один из авторов настоящей статьи, осуществляя учебно-воспитательный процесс музыкальных занятий в «Диксиленде» КГБУ «Детский дом № 1» г. Хабаровска, обозначил главный девиз деятельности педагога и обучающихся: «Отогревая детские сердца, к победе с музыкой стремись до конца!».

В настоящее время в «Диксиленд» входит 8 участников. Мы обучаем детей исполнительскому искусству на трубе, тубе, тромбоне, корнете; в состав ансамбля входит также саксофон. В процессе урочной деятельности организованы как индивидуальные, так и групповые (ансамблевые) занятия. Одной из трудностей работы является частая смена участников коллектива. Не всегда удается заинтересовать ребенка, следовательно, происходит отчисление из ансамбля по решению того или иного музыканта. По достижении возраста 18 лет воспитанник уходит из детского дома и, соответственно, не всегда остается в «Диксиленде».

В течение всего периода педагогической деятельности на основе собственного опыта была разработана система обучения воспитанников, подразделяющаяся на три главных этапа: подготовительный, начальный и основной.

Подготовительный этап обучения включает ознакомление детей и подростков с музыкальными инструментами. Воспитанникам объясняется необходимость бережного отношения к инструментам, как к живым организмам, разъясняются правила ухода за ними. Важным аспектом подготовительного этапа является ознакомление с выразительными тембровыми особенностями трубы, тубы, тромбона, корнета, саксофона. Мы прослушиваем различные фрагменты эстрадных и классических произведений. Некоторые сочинения известных композиторов дети слушают в исполнении педагога.

Начальный этап обучения посвящен формированию базовых навыков дыхания, звукоизвлечения и игры на инструментах «Диксиленда». В специальные задачи входят следующие: разогрев амбушюра; точная настройка по камертону; формирование гармонического и тембрового слуха с помощью исполнения специальных оркестровых упражнений в виде унисонного звучания гаммы в пределах октав и др. Важно акцентировать внимание детей на звучании среднего регистра, так как средний регистр является основным в воспроизведении музыкального материала и наиболее комфортен для продолжительного времени занятия на музыкальном инструменте по причине физиологических и анатомических особенностей амбушюра.

В процессе *основного этапа* обучения решаются следующие задачи:

- знакомство с предлагаемой композицией через аудиопрослушивание и демонстрация отдельных партий предложенной композиции с помощью компьютерной программы Sibelius;
- зрительное и слуховое изучение музыкантами оркестровых партий с участием программы Sibelius (пробуем исполнять техническую составляющую отдельных партий);
- обучение грамотному, точному и выразительному исполнению своей оркестровой партии, согласно замыслу и трактовке дирижера;
- формирование навыков согласованного исполнения артикуляционных приемов и штрихов;
- воспитание «чувства локтя» – умения понимать и предугадывать намерения партнера, – а также умения брать на себя ведущую партию.

На любом этапе обучения используются элементы дыхательной гимнастики и релаксации. Следует отметить, что дыхательная гимнастика способствует оздоровлению организма ребенка, в частности, профилактике простудных заболеваний. Весьма популярны и почитаемы в детской и подростковой среде приемы расслабления под легкую музыку, в процессе которых обучающиеся располагаются в креслах-мешках для тренинговой работы. Пальчиковая релаксация направлена на развитие мелкой моторики рук. Артикуляционные упражнения помогают справиться с трудностями в произношении и являются важной частью обучения на духовом инструменте.

Огромное значение в музыкальном воспитании детей и подростков имеет репертуар высокого художественного уровня. Например, в репертуар входят джазовые аранжировки песен отечественной эстрады: «Подмосковные вечера» В. П. Соловьева-Седого, «Детство – это я и ты» Ю. М. Чичкова, «Катюша» М. А. Блантера, «Твои глаза» С. С. Лабода. В настоящее время особенно актуальна песня «Пусть всегда будет солнце» А. И. Островского. Используются лучшие произведения зарубежной эстрадной музыки: сочинения Луи Армстронга – «Hello, Dolly», «When the Saints Go Marching In», «Let my people go»; Стэфани Джоанна «Bad Romance».

В процессе обучения происходит постепенное ознакомление и с музыкальной классикой – сочинениями В. А. Моцарта, М. И. Глинки, П. И. Чайковского. В перспективе возможно исполнение фрагментов хора «Славься» М. И. Глинки, некоторых эпизодов балета П. И. Чайковского «Щелкунчик» в аранжировке для духовых инструментов. Жанр канта, получивший развитие в русской музыке с XVII века, является прекрасным образцом для оркестровой обработки.

Важнейшим направлением работы «Диксиленда» является внеурочная концертная деятельность. Подготовка к концерту, фестивалю, конкурсу стимулирует творческие способности обучающихся, сообщает им особую энергетику жизни в искусстве. А. А. Никитин отмечает: «Энергетика является ключом к постижению сущностной природы музыки, поскольку позволяет уловить пульс ее жизни, динамику процесса развертывания музыкальной формы, пережить и проживать ее становление во времени и пространстве благодаря синергии композитора, исполнителя и слушательской аудитории, участвующей в воссоздании и живом звучании музыкального произведения» [3, с. 234].

«Диксиленд» является лауреатом проекта «Амурские волны. Дети». Фестиваль «Амурские волны» проводится ежегодно в конце мая – начале июня и является гордостью г. Хабаровска. В нем участвуют военные оркестры различных областей Дальнего Востока России, а также стран Азиатско-Тихоокеанского региона.

За последние 4 года участники коллектива «Диксиленд» имеют немало творческих побед и наград в международных и всероссийских конкурсах. Из них стоит отметить Детско-юношеский конкурс духовых оркестров в рамках VII Международного военно-музыкального фестиваля «Амурские волны-2018» (г. Хабаровск), Всероссийский конкурс художественного творчества детей-воспитанников организаций для детей-сирот «Созвездие» (г. Москва, 2019), Всероссийский фестиваль тематической программы «Дальневосточные фанфары» (г. Москва, 2019), Международный фестиваль-конкурс искусств «Мир звезд» (г. Хабаровск, 2021), «Байкальские духовые ассамблеи» (г. Иркутск, 2022). Руководитель ансамбля и автор статьи Илья Александрович Жигульский имеет почетные грамоты и благодарственные письма. Среди них – почетная грамота от губернатора Хабаровского края М. В. Дегтярева (г. Хабаровск, 2021), диплом лауреата III степени в номинации «Лучший преподаватель ансамбля духовых инструментов» (г. Москва, 2022).

Некоторые воспитанники коллектива настолько увлекаются музыкальным искусством, что выбирают музыку в качестве своей будущей профессии. Например, Татьяна Судина и Денис Вахов в настоящее время успешно обучаются в КГБ ПОУ «Хабаровский колледж искусств» по специальности «Инструментальное исполнительство», вид – «Оркестровые духовые и ударные инструменты».

Помимо учебно-воспитательной деятельности, руководитель «Диксиленда» занимается деятельностью, направленной на достижение психологического комфорта воспитанников. Семья Жигульских (Илья, его супруга Диана, уроженка Таиланда, и дочь Селина) с удовольствием принимают детей и подростков в своем доме, где воспитанники получают опыт общения в билингвальной и музыкальной семье.

Перспективы деятельности «Диксиленда» заключаются в дальнейшем расширении сферы музыкального, общехудожественного, интеллектуального образования детей и подростков. Все усилия педагога будут направлены на становление личности каждого обучающегося – воспитанники должны стать достойными гражданами своей Родины.

Список литературы

1. Грифина И. И., Рудницкая К. С., Силина Н. П. Благотворное значение занятий музыкой для детей // Современное музыкальное образование – 2020: мат-лы XVIII Междунар. науч.-практ. конф. – СПб., РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2021. – С. 114–116.
2. Медушевский В. В. Фундаментальная педагогика человечества и музыка // Современное музыкальное образование – 2019: мат-лы XVIII Междунар. науч.-практ. конф. – СПб., РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2020. – С. 24–42.
3. Никитин А. А. Новый взгляд на феномен музыкальной одаренности // Современное музыкальное образование – 2020: мат-лы XVIII Междунар. науч.-практ. конф. – СПб., РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2021. – С. 233–235.

List of references

1. Grifina I. I., Rudnickaya K. S., Silina N. P. Blagotvornoe znachenie zanyatij muzykoj dlya detej // Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie – 2020: mat-ly XVIII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – SPb., RGPU im. A. I. Gercena, Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2021. – S. 114–116.

2. Medushevskij V. V. Fundamental'naya pedagogika chelovechestva i muzyka // *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie* – 2019: mat-ly XVIII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – SPb., RGPU im. A. I. Gercena, Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2020. – S. 24–42.
3. Nikitin A. A. Novyj vzglyad na fenomen muzykal'noj odaryonnosti // *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie* – 2020: mat-ly XVIII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – SPb., RGPU im. A. I. Gercena, Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2021. – S. 233–235.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО ПРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ПОДРОСТКОВ

Ю. О. Долгова

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

В статье рассматривается один из важных вопросов художественного образования. Определяется роль музыкального искусства в воспитании подростков и формировании у них положительных качеств и нравственных идеалов.

Ключевые слова: нравственное воспитание, ценность, подросток, музыкальное искусство, музыка, школа, образование, метод, педагог.

MUSICAL ART AS AN INSTRUMENT FOR MORAL EDUCATION OF TEENAGERS

Yu. O. Dolgova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies one of the important issues of art education. The author determines the role of musical art in educating teenagers and forming their positive qualities and moral ideals.

Keywords: moral education, value, teenager, musical art, music, school, education, method, teacher.

В современном мире все более возрастает проблема нравственного воспитания подрастающего поколения, направленная на развитие внутренних качеств личности, мотивацию в познании прекрасного и повышение нравственной культуры. Глобализация общества не только заставляет подростков заменять традиционные образцы национальной культуры западными образцами и установками мировоззрения, но и приводит к пересмотру ценностей, с определением духовных ролей и смещением материальных ценностей. Современное образование в большей степени ориентируется на повышение качества интеллектуальной подготовки школьника, оставляя его духовно-нравственное развитие на втором плане. Однако нельзя говорить о качестве подготовки подрастающего человека к жизни в отрыве от формирования его нравственных, этических, культурных, эстетических ориентиров.

Роль музыки сегодня неоднозначна. С одной стороны, она глубоко интегрирована в духовную жизнь людей и выполняет социальную функцию. С другой стороны, теле- и

радиопередачи и обилие технического аудиооборудования сделали музыку привычным звуковым фоном в повседневной жизни. Музыка сомнительного художественного качества часто навязывается молодым людям независимо от их выбора и занимает важное место в сфере их досуга и художественных предпочтений. Тревожным остается тот факт, что для большинства подростков наибольшей притягательностью обладает музыка упрощенная, малохудожественная, а развитие их слушательской культуры идет по наиболее доступному пути, не обогащенному подлинными смыслами музыкального искусства.

Школа является одним из основных социальных институтов, обеспечивающих воспитательный процесс, направленный на формирование у ребенка с самых ранних лет комплекса позитивных личностных качеств и социально значимых ценностей. Музыка как «язык чувств» – важнейшее средство формирования и развития личности. Невозможно развивать нравственные качества молодежи, не используя в полной мере потенциал музыкального искусства, посредством которого можно заинтересовать культурой, традициями, языком и историей родной страны, развить духовность и эмоциональную отзывчивость.

По нашему мнению, процесс нравственного воспитания становится более результативным при реализации следующих методов:

1. Использование музыкального репертуара, основанного на лучших образцах народных песен, песнопений и композиторской музыки. Урок музыки – это встреча с настоящим художественным самовыражением, и для этого необходима среда, в которой особый язык музыки может влиять на образование молодых людей. Подбирая музыку для каждого урока, следует позаботиться о том, чтобы нравственное воспитание было вплетено в общие образовательные цели урока и чтобы каждый урок музыки оставлял глубокое впечатление в сознании молодых людей. Современные программы по музыке (программы Е. Д. Критской, Г. П. Сергеевой, Т. С. Шмагиной; В. О. Учайевой, Л. В. Школяр; В. В. Алеева и Т. Н. Кичак) и рекомендации к ним содержат достаточно богатый музыкальный материал. Он позволяет педагогам вести работу по нравственному воспитанию подростков как на уроках, так и во время внеурочной деятельности. Музыкальную основу таких программ составляют: русский музыкальный фольклор, духовная музыка (П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов); музыкальные произведения, связанные с историей Отечества (опера «Иван Сусанин» М. И. Глинки, Симфония № 7 Д. Д. Шостаковича); произведения, демонстрирующие красоту и богатство родной природы («Времена года» П. И. Чайковского, песни Д. Ф. Тухманова, Ю. М. Чичкова); театральная и симфоническая музыка русских и зарубежных композиторов.

2. Организация и проведение мероприятий во внеурочной деятельности. Внеклассная работа – это образовательная деятельность, направленная на развитие личности, саморазвитие, образование и самосовершенствование. Внеклассные мероприятия важны, потому что творчество дает людям определенную свободу, возможность потакать своим фантазиям и реализовывать свой потенциал. При выборе внеклассных занятий следует учитывать интересы человека. Образовательная деятельность характеризуется мобильностью, динамичностью и автономией класса, где реализуется опыт коллективного взаимодействия. Внеклассные мероприятия принимают различные формы – это конкурсы, концерты, проекты, олимпиады, экскурсии, квесты и т. д.

3. Включение в образовательный процесс методов, направленных на процесс нравственного воспитания посредством музыкального искусства: методы эмоциональной

драматургии, методы сопереживания, методы художественного, нравственного и эстетического понимания музыки и методы размышления о музыке.

Следуя перечисленным предписаниям, преподавателям необходимо применять методы музыкальной педагогики, которые вносят положительный вклад в процесс нравственного воспитания молодежи. Среди таких методов можно выделить следующие:

- метод эмоциональной драматургии (Д. Б. Кабалевский, Э. Б. Абдулин) – основными принципами данного метода являются эмоциональный контраст и последовательное насыщение эмоционального тона урока;

- метод сопереживания (Н. А. Ветлугина, А. А. Мелик-Пашаев) – идея данного метода заключается в том, что музыкальное искусство открывается детям как «сокровищница духовных содержаний», которые учащиеся воспринимают, преломляя их через собственный жизненный, эмоциональный опыт;

- метод художественного, нравственно-эстетического постижения музыки (Е. Д. Критская, Г. П. Сергеева). Данный метод направлен на развитие у подростков осознанного отношения к музыке через познание системы общечеловеческих ценностей;

- метод размышления о музыке (Л. В. Горюнова, Д. Б. Кабалевский) направлен на развитие осознанного отношения ребенка к музыке, формирование его музыкального мышления. Метод актуализирует проблемы личностного, индивидуального понимания ребенком духовных ценностей, воплощенных в музыке.

Таким образом, преподаватели побуждают молодых людей думать не только о музыке, но и о себе, об окружающем мире. При этом стимулируются такие психологические процессы, как эмпатия, сочувствие и сотрудничество.

На музыкальных занятиях необходимо использовать уже имеющиеся знания подростков по предметам гуманитарного цикла: истории, литературе, мировой художественной культуре, изобразительному искусству, родному языку, географии и т. д. Музыка является междисциплинарной. С помощью музыки можно узнать об историческом событии и перенестись в другую эпоху. Также можно узнать о географическом положении стран и их народов, их отличительных музыкальных культурах, интонационном смысловом содержании речи, литературы и поэзии, а также об изобразительных возможностях музыкального искусства. Освоение основ гуманитарных наук способствует развитию базовых качеств личности ученика – современного мировоззрения, современной гражданской позиции, нравственного сознания и культуры. Поэтому необходимо строить занятие так, чтобы музыка воспринималась учениками через призму истории, изобразительного искусства, литературы и т. д.

В процессе нравственного воспитания молодежи большое значение имеет личность педагога. Это объясняется тем, что мировоззрение учителя, его личный пример, взгляды, суждения и активная жизненная позиция являются наиболее эффективными факторами нравственного развития подростков.

В соответствии с вышеизложенным, стоит выделить условия, реализация которых может повлиять на более успешное нравственное воспитание подростков средствами музыкального искусства:

- 1) овладение школьниками знаниями о значительном духовно-смысловом потенциале музыки как формы художественного познания жизни и мира;

- 2) освоение способов постижения смысла воспринимаемых музыкальных произведений;

3) более широкое использование в качестве музыкально-дидактического материала лучших образцов актуальных в подростковой среде музыкальных произведений в сочетании с образцами традиционного музыкально-педагогического репертуара и современной академической музыки, уделение внимания специфике выразительных средств названных областей музыкального искусства.

Такая ситуация предполагает изменение содержания музыкального образования молодежи, а также необходимость решения проблемы нравственного воспитания средствами музыкального искусства в современной ситуации и необходимость разработки специальных педагогических методов, форм и средств, реализующих коммуникативную функцию музыкального искусства и придающих позитивную, творческую и положительную направленность образовательному процессу. Для этого необходимо развитие. Эти педагогические условия образуют единую систему, которая реализуется на уроках музыки для учащихся подросткового возраста в общеобразовательном отделении. В результате процесс нравственного воспитания молодежи становится более эффективным.

Сегодня особенно необходимо помочь подросткам осознать, что такое нравственность, и воспитывать в них нравственные качества. Также важно научить отличать высокохудожественное от «общепотребительского», что, в свою очередь, поможет решить проблемы нравственного воспитания.

Список литературы

1. Авдиенко Т. А. Особенности духовно-нравственного воспитания на уроках музыки // Образование в современной школе. – 2016. – № 1/2. – С. 46–52.
2. Безрукова В. С. Основы духовной культуры. – Екатеринбург: Энциклопедический словарь педагога, 2000. – 937 с.
3. Вдовина З. М. Формирование мотивационно-ценностного отношения подростков к предмету «Музыка» в общеобразовательной школе // Музыка в школе. – 2020. – № 5. – С. 36–37.
4. Волобуева Л., Авилова Е. Подростковый возраст: вопросы нравственного воспитания в педагогических концепциях И. А. Сикорского и В. М. Бехтерева // Педагогика. – 2017. – № 3. – С. 88–91.

List of references

1. Avdienko T. A. Osobennosti duhovno-nravstvennogo vospitaniya na uroках muzyki // Obrazovanie v sovremennoj shkole. – 2016. – № 1/2. – S. 46–52.
2. Bezrukova V. S. Osnovy duhovnoj kul'tury. – Ekaterinburg: Enciklopedicheskij slovar' pedagoga, 2000. – 937 s.
3. Vdovina Z. M. Formirovanie motivacionno-cennostnogo otnosheniya podrostkov k predmetu «Muzyka» v obshcheobrazovatel'noj shkole // Muzyka v shkole. – 2020. – № 5. – S. 36–37.
4. Volobueva L., Avilova E. Podrostkovyj vozrast: voprosy nraustvennogo vospitaniya v pedagogicheskikh koncepciyah I. A. Sikorskogo i V. M. Behtereva // Pedagogika. – 2017. – № 3. – С. 88–91.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ В ШКОЛЕ КАК СРЕДСТВО ГАРМОНИЧНОГО РАЗВИТИЯ РЕБЕНКА

Е. Р. Дуда, О. Э. Добжанская

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

В статье рассматривается проблема гармоничного развития ребенка. Определена возможность создания условий для реализации данного вида деятельности посредством занятий во внеурочной деятельности. Представлен личный опыт педагога в работе над музыкально-театрализованной постановкой в МБОУ СОШ № 2 г. Алдан РС(Я).

Ключевые слова: гармоничное развитие ребенка, музыкальная педагогика, музыкально-театрализованная постановка, синтез искусств.

MUSICAL STAGING AT SCHOOL AS A TOOL FOR HARMONIOUS DEVELOPMENT OF A CHILD

E. R. Duda, O. E. Dobzhanskaya

Arctic State Institute of Culture and Arts, Yakutsk

The article considers the problem of harmonious development of a child and determines the possibility for creating conditions for implementing this type of activity through extracurricular activities. Moreover, the personal experience of the teacher's work on a musical and theatrical production at secondary school No. 2, Aldan (Yakutia) is presented.

Keywords: harmonious development of a child, musical pedagogy, musical and theatrical production, synthesis of arts.

Одна из основных задач новых государственных образовательных стандартов – единство обучения и воспитания. Главной целью является развитие личности учащегося, умения учиться новому не только на этапах обучения в школе, вузе, но и всю жизнь, практически применять свои знания в реальной жизни. Патриотическое воспитание, духовно-нравственное, эстетическое направления и сегодня являются приоритетными направлениями в современном образовании детей.

Гармоничное развитие человека основывается на его физическом и духовном здоровье. Именно в гармонии с окружающим миром, с самим собой человек будет жить более полноценно, принося пользу не только себе, но и другим людям.

В эпоху глобализации, когда идет расширение границ и коммуникативных барьеров, стирание привычных схем существования, по мнению некоторых ученых, человек все более замыкается в обезличенном пространстве, где свобода, к которой стремилось общество, дает человеку всеобъемлющее право на все. Абсолютное право выбора делает человека не только свободным и самобытным, но и лишает его связи с другими. Он как бы теряет точку опоры [4, с. 87]. Все это часто рождает сомнения в правильном нравственном выборе, так как потоки разной информации предлагают и разные варианты решения проблем. Как не потеряться в этом огромном мире, где найти тот внутренний стержень, который бы стал духовной опорой маленькому человеку, будущей личности? Огромную роль в этом играет музыка и доступные формы музыкального самовыражения. В Пояснительной записке

к «Примерной рабочей программе начального общего образования» говорится: «Особенно важна музыка для становления личности младшего школьника – как способ, форма и опыт самовыражения и естественного радостного мировосприятия». Известно, что в процессе занятий музыкой не только развивается музыкальный слух, восприятие, активизируются творческие силы, фантазия, но и прививается культура речевого общения, формируется эмоциональная сфера. Таким образом, приобретаются различные коммуникативные и личностные качества, необходимые в жизни каждого человека. Особая роль в образовании детей отводится внеурочной деятельности. Она рассматривается как дополнительное пространство для развития различных способностей детей, их самовыражения и самореализации.

Одной из важных задач воспитательного процесса является формирование у учащихся эстетического вкуса и потребности духовной культуры. Для каждого педагога возникает вопрос: какими путями сформировать эстетические потребности, осознать и прожить те особые мысли и чувства, которые несет в себе музыка, «искусство интонируемого смысла?» [1, с. 344]. Очевидно, что через игру, как самый универсальный и доступный для детей метод, а также через опыт чувственного восприятия и исполнения музыки будет формироваться эмоциональная осознанность ребенка, будут воспитываться многие качества его личности. Это станет способствовать гармоничному развитию ребенка. Поэтому в рамках общекультурного направления внеурочной деятельности можно реализовывать музыкальное самовыражение детей через такие виды деятельности, как постановка музыкальной сказки, а для более продвинутых, имеющих опыт детей – мюзикл.

Очень важным здесь является еще и то, что именно в музыкально-театрализованной деятельности ребенок видит связь всех искусств: музыки, театра, изобразительного искусства, литературы, поэзии, хореографии. Этот синтез искусств ребенок постигает на уровне межпредметных связей предметов эстетического цикла. Тем самым он получает возможность практически узнать выразительные средства того или иного вида искусства, как они работают в совокупности, а также видеть единую цель искусства, прикоснуться к нему и полюбить его. Это очень ценно.

«Музыкальное воспитание – это не воспитание музыканта, а прежде всего воспитание человека», – говорил замечательный педагог В. Сухомлинский (цит. по [3, с. 176]). И от того, какие способности и методы при этом будут задействованы, зависит успех воспитательного процесса.

Как известно, детское музыкальное исполнительство отличается от взрослого тем, что для ребенка важен не результат, а сам процесс. В этом плане работа над инсценировкой, театрализацией музыкальной сказки – полное, интересное, а главное, доступное практически каждому ребенку направление, что немаловажно и для коммуникации ребят с ОВЗ.

Что дает ребенку музыка и театр? Воспитывает душу, учит сопереживанию, развивает всесторонне, прививает любовь к искусству, укрепляет физически и духовно, создает триединство: учитель – ученик – родитель, развивает как коммуникативные, так и личностные качества ребенка. Детям всегда нравится играть. А в совокупности с музыкой, пением, декорациями, актерской игрой, костюмами и танцами они превращаются в настоящих артистов маленького музыкального спектакля.

Для постановки музыкальной сказки лучше взять знакомую всем (и артистам, и зрителям) сказку. Для нас такой стала «Муха-Цокотуха» К. И. Чуковского: дети знают и любят ее с детства, здесь ярко противостоят добро и зло, она небольшая по объему, но достаточно эффектная. Сразу определились, что участвовать будет весь класс. Распределили роли, вы-

делили отдельно группу певцов (чтецов), репетировали сначала общие сцены, затем эпизоды и «связки».

Разумеется, что выбранная форма предполагает некоторую свободу в выборе средств воплощения сюжета. Так, например, решили, что сцену с «мучениями» Мухи брать не будем, а лишь ограничимся «страшными» аккордами, а вот тему «пошла Муха на базар...» разовьем, добавив сцену «Ярмарка». Заключительным номером стал хор из оперы М. Красева «Муха – Цокотуха» [2, с. 87–89]. Здесь дети не только пели, но и танцевали. Выходы некоторых героев тоже сопровождались танцевальными движениями, что, на взгляд педагога, вносило большую динамику, необычность восприятия, как бы «очеловечивание» героев-насекомых. Так, выход главной героини сопровождала пьеса Пахульского «В мечтах», блошек – «Летка-енька», тараканов – «Марш Радецкого» И. Штрауса, пчелок – «Полет шмеля» Римского-Корсакова, а красивые бабочки вылетали под музыку зажигательного латиноамериканского «Бамбалео». Сцена сражения Паука и Комара была поставлена на музыку из кинофильма «Гардемарины, вперед!», лейтмотивом Паука были аккорды «судьбы» Л. Бетховена.

Премьера сказки состоялась перед весенними каникулами и имела большой положительный отклик как у детей-зрителей, гостей, так и артистов.

Отметим, что идея создания музыкального театра была успешно реализована с детьми второго класса как небольшой эксперимент, ставивший задачу участия всех детей данного класса в музыкальной постановке. Тогда этот опыт дал нам стопроцентный результат в плане участия детей.

В процессе работы дети учились соотносить свои действия с другими, выполнять различные действия согласованно, распознавать музыку по ее характеру, выражать свои мысли, чувства, создавать свой образ посредством пластики, танцевальных движений. После того, как сказка была готова, мы показали ее на школьной сцене на дне открытых дверей. Постановка вызвала положительный отклик у наших зрителей.

В музыкальной инсценировке русской народной сказки «Гуси-лебеди», поставленной детьми второго класса, мы продолжили работу над поиском средств выразительности различных чувств: радости, тревоги, страха, снова радости. Интересны были выходы Печки, Речки, Яблоньки – все они сопровождались танцевальными композициями. Танцами были обозначены выходы Подружек, Гусей. Здесь дети приобрели не только сценический опыт, но и опыт создания элементов костюмов.

В этой постановке дети продолжали учиться выразительно двигаться, говорить, вести диалог (Баба-Яга и Маша, Гуси и Подружки, Гуси и Печка, Речка, Яблонька и т. д.), чисто и выразительно исполнять вокальные номера. Работая над этой сказкой, дети учились видеть красоту вокруг себя, чувствовать красоту своей земли, показывать смену чувств.

Увлекательной оказалась работа над созданием не только собственных костюмов, но и реквизита, декораций. Так, ребятами старших классов была изготовлена плоскостная декорация – картонная «печь», которую дети сами разукрасили, предлагали варианты движения Печки-матушки во время танца. Костюм Яблоньки украсили бутафорские яблочки, костюм Речки – «корона» из волн. Детям и зрителям постановка очень понравилась.

Интересной и одновременно сложной работой стала для детей постановка мюзикла «Волк и семеро козлят на новый лад» композитора А. Ермолова, написанного по мотивам известной русской народной сказки. Сказку ставили с детьми третьего класса. Музыку для слушания и исполнения («плюс» и «минус»), фонограммы взяли с заранее выписанного диска.

Нужно отметить, что ребятам очень понравилась созданная талантливым композитором музыка, современно аранжированная, выразительная, эффектная, с музыкальными цитатами из известных композиций и обновленным содержанием, трактующим детскую сказку на новый, современный лад. Кроме того, дети знакомы с другой версией: на музыку А. Рыбникова, которую они слушали на уроке музыки. Такое сравнение двух вариантов стало очень полезным моментом в музыкальном развитии детей: они учились сравнивать, принимать точку зрения разных авторов.

Процесс постановки включал многочисленные виды работы:

- разучивание сольных и ансамблевых номеров, работа над чистотой и выразительным исполнением;
- работа над дикцией, правильным произношением слов;
- работа с микрофонами на сцене, их передача, быстрая смена картин;
- разучивание танцевальных движений (танец Козлят с планшетами, выходы мамы Козы и Волка);
- помощь в изготовлении деталей костюмов и декораций, реквизита, и многое другое.

Работа была не только интересной, но и многому научила детей. Ребята приобретали коммуникативные навыки: коллективного творческого дела, личной ответственности, коммуникабельности, понимания своей роли в общем деле. Приобретались также личностные навыки: чистота и выразительность исполнения, выражение своих мыслей и чувств, создание своего образа, умение сосредоточиться, работать на сцене в условиях частой смены действий, работать с микрофоном.

В плане обучения ребята закрепляли знакомые по урокам музыки средства выразительности: тембр, мелодия, регистр, динамика, соло, ансамбль. Учились выполнять и сценические задачи: перевоплощаться в своих героев, искать сценические решения для передачи того или иного состояния героя.

Постановка вызвала большой интерес у детей других классов, она очень понравилась всем зрителям. С ней мы выступали на районном фестивале «Золотая сказка», получили диплом в номинации «За преданность и верность сказке». Также мы показали ее воспитанникам МДОУ «Дюймовочка» и воспитанникам Алданского детского дома.

В конце статьи хотелось бы подвести некоторые итоги. В течение шестилетней практической работы в средней школе один из авторов данной статьи осуществила с учениками музыкально-театрализованные постановки на следующие сюжеты: сказок «Муха-Цокотуха» К. Чуковского, «Дюймовочка» Г. Андерсена, русской народной сказки «Гуси-лебеди», а также мюзиклов А. Ермолова «Волк и семеро козлят на новый лад», «Путешествие в страну знаний» Е. Снеговой и М. Прокофьева.

Хотелось бы отметить, что данный вид деятельности доказывает свою эффективность: дети на протяжении всей работы принимают активное участие в обсуждении всех организационно-творческих задач: от ролей до деталей костюмов. Это, несомненно, развивает в них такие положительные качества, как коммуникабельность, артистизм, помогает выработать художественный вкус, любовь к музыке, театру, способствует коллективному сплочению детей в общем деле. Такая работа над постановкой сказки дает возможность участвовать в ней *каждому* ребенку, учитывая личностно-ориентированный подход, так как всегда можно найти для любого ребенка, даже «непоющего», какую-либо роль (например ответственного за реквизит), где каждый учится оценивать себя и других, чувствовать ответственность за общее дело.

Кроме того, интеграция предметов эстетического цикла, которая в полной мере проявляется в этом виде деятельности, позволяет сблизить сами эти предметы, найти общие точки соприкосновения, более глубоко и в большем объеме преподнести их обучающимся. Все это, в конечном счете, направлено на развитие духовности личности, творческих способностей ребенка, умения видеть и творить прекрасное.

Интерес к такому виду деятельности побуждает принимать активное участие родителей (изготовление костюмов, реквизита), к тому же каждому родителю приятно видеть своего ребенка задействованным, заинтересованным каким-либо творчеством. И все же главная ценность, на мой взгляд, была в том, что дети еще раз прикоснулись к истокам своей культуры, с удовольствием занимаясь коллективным творческим делом. А это и есть одна из форм воспитания «ума и сердца», воспитания гармонично развитой души человека [3, с. 178].

Список литературы

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музгиз, 1963. – 380 с.
2. Бандина А., Попов В., Тихеева Л. Школа хорового пения. – М.: Музыка, 1973. – 223 с.
3. Кабалевский Д. Б. Воспитание ума и сердца. – М.: Просвещение, 1984. – 206 с.
4. Манакowa И. Ю. Проблема одиночества в современном обществе // Вестник ВГУ. Серия: Философия. – Воронеж, 2013. – № 2. – С. 86–91.

List of references

1. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak process. – L.: Muzgiz, 1963. – 380 s.
2. Bandina A., Popov V., Tiheeva L. Shkola horovogo peniya. – M.: Muzyka, 1973. – 223 s.
3. Kabalevskij D. B. Vospitanie uma i serdca. – M.: Prosveshchenie, 1984. – 206 s.
4. Manakova I. Yu. Problema odinochestva v sovremennom obshchestve // Vestnik VGU. Seriya: Filosofiya. – Voronezh, 2013. – № 2. – S. 86–91.

СПЕЦИФИКА ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ С ОВЗ В УСЛОВИЯХ ДМШ / ДШИ (НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДШИ № 47 ИМЕНИ М. Ф. МАЦУЛЕВИЧ Г. НОВОКУЗНЕЦКА)

А. А. Емельянова

*МБУ ДО «Детская школа искусств № 47 имени М. Ф. Мацулевич»,
г. Новокузнецк*

Т. И. Мороз

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

В статье рассматриваются вопросы организации образовательного процесса с детьми с ограниченными возможностями здоровья в условиях деятельности детской школы искусств. Отмечается, что в зависимости от степени нарушения необходимо сочетание принципов музыкальной педагогики и коррекционной. На примере работы с детьми с особыми

образовательными потребностями, имеющими интеллектуальные отклонения, представлены наиболее эффективные способы организации процесса обучения и музыкального развития на учебных занятиях по предмету «Основы музыкального развития» в Детской школе искусств № 47 имени М. Ф. Мацулевич г. Новокузнецка.

Ключевые слова: музыкальное обучение, коррекционное обучение, развивающее обучение, дети с ограниченными возможностями здоровья, способы организации процесса обучения коррекционные задачи, принципы коррекционного обучения.

**SPECIFICS OF ORGANIZING MUSIC EDUCATION FOR CHILDREN WITH
DISABILITIES AT CHILDREN'S MUSIC SCHOOL AND CHILDREN'S ART SCHOOL
(ON THE EXAMPLE OF M. F. MATSULEVICH CHILDREN'S
ART SCHOOL № 47, NOVOKUZNETSK)**

A. A. Emel'yanova

M. F. Matsulevich Children's Art School No. 47, Novokuznetsk

T. I. Moroz

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The paper studies training organization for children with disabilities at children's art school. The authors note that it is necessary to combine the principles of musical pedagogy and correctional pedagogy depending on the degree of health impairment. Using the experience of work with the children with special educational needs who have intellectual disabilities, the authors present the most effective ways for training organization and musical development on the discipline "Fundamentals of Musical Development" at M. F. Matsulevich Children's Art School No. 47, Novokuznetsk.

Keywords: music education, correctional training, developing training, children with disabilities, ways for training organization, correctional tasks, correctional training principles.

В настоящее время в процесс обучения все чаще включаются дети с особыми образовательными потребностями, так называемые «нетипичные дети», или дети с ограниченными возможностями здоровья. У них имеются различного рода отклонения, как в психическом, так и физическом развитии: поведенческие нарушения, выражающиеся в высокой тревожности или заторможенности, эмоциональной неустойчивости, нарушении волевой сферы, а также нарушения двигательной сферы, психических функций и механизмов психологической адаптации. Все это не дает им возможности полноценного включения в обычную жизнь.

Такие дети имеют потребность в особом обучении и воспитании, нередко и коррекционно-развивающем. Вместе с тем, введенная в России с 2004 года модель инклюзивного образования предполагает, что дети с особыми образовательными потребностями смогут обучаться в обычных школах, также как их сверстники. Данная модель имеет направленность на расширение возможностей социализации детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ). Учреждения дополнительного образования также включились в этот процесс, предоставляя возможность образования для всех категорий детей, усиленно создавая условия для тех, кто имеет особые образовательные потребности. Музыкальное обучение и воспитание в данном процессе оказывается достаточно эффективным средством как эмоционального, так и интеллектуального развития ребенка. Значение занятий музыкой в кор-

рекцияно-развивающей деятельности не раз подчеркивалось многими исследователями. В. П. Анисимовым, одним из ведущих специалистов в области психолого-педагогических исследований музыкальной деятельности, было отмечено, что музыкальные занятия могут стать мощным средством для развития отстающих психических функций [3, с. 4].

Выстроенная в наши дни система обучения в условиях детских музыкальных школ и школ искусств (ДМШ или ДШИ) позволяет адаптировать образовательные программы к особым потребностям детей с ОВЗ. Режим занятий, включающих как групповые, так и индивидуальные формы обучения, во многом способствует организации образовательного процесса с учетом особенностей и возможностей ученика. Вместе с тем, нередко такие дети нуждаются и в осуществлении коррекции развития. Многие учреждения дополнительного образования не только включились в процесс адаптации образовательных программ, но также на основе имеющегося опыта предложили свои разработки.

Анализ деятельности многих школ, осуществляющих обучение детей с особыми познавательными потребностями, показывает, что процесс адаптации – это не просто включение данной категории обучающихся в процесс подготовки по общеразвивающим программам. Наиболее часто встречается вариант адаптированной дополнительной общеразвивающей программы (ДОП) «Основы музыкального исполнительства», ничем не отличающейся от самой ДОП. Лишь в некоторых случаях можно обнаружить более глубокий подход, включающий психологическое обоснование целесообразности активной музыкотерапии у детей с ограниченными возможностями здоровья и жизнедеятельности, соответственно и включение в программу адаптационных задач, определение направления работы в связи со спецификой программы как коррекционно-развивающей, диагностической, консультативной, информационно-просветительской деятельности, обоснование индивидуально-дифференцированного подхода в работе с детьми с ограниченными возможностями здоровья [2].

Организация процесса обучения детей с ОВЗ требует подготовки и ряда нормативных документов, регламентирующих деятельность образовательного учреждения. Так, возможно, потребуются разработка положения об индивидуальном образовательном маршруте учащегося с ОВЗ, составление индивидуального плана с подробной, развернутой характеристикой особенностей ребенка, его диагноза, определением методов работы, выбором репертуара, характеристикой результатов, с учетом динамики развития учащегося, а также разработка положения об аттестации учащихся с ОВЗ.

Не менее важным вопросом является разработка учебного плана и определение круга учебных предметов. Так, наряду с подготовкой по музыкальному инструменту, в предметную область теории музыки включаются: занимательное сольфеджио, игровое сольфеджио, основы музыкальной грамоты и слушания музыки, музыка и окружающий мир. Данные учебные предметы, органично сочетая обучение с игровой деятельностью, имея развивающую направленность, позволяют организовать образовательный процесс детей с ОВЗ более результативно.

Главной остается проблема, связанная с педагогическим поиском наиболее эффективных способов, приемов, методов, форм работы на учебных занятиях. Об этом важном факторе при осуществлении процесса обучения с детьми с ОВЗ говорят многие исследователи и педагоги-практики [2]. В последние годы вопросы организации музыкального обучения детей с особыми образовательными потребностями все активнее обсуждаются как научным, так и педагогическим сообществами. Среди авторов, исследующих данную проблематику, необходимо отметить Г. И. Яшунскую, Г. А. Волкову, Е. З. Яхнину, И. К. Пет-

рову, И. В. Евтушенко, Е. А. Медведеву, Л. Н. Комиссарову, Т. Н. Винтаеву Г. Р. Шашкину, Т. С. Овчинникову, Е. И. Котышеву, О. Л. Сергееву и др.

В последние годы наблюдается активизация деятельности научно-педагогического сообщества по совместному обсуждению столь важных вопросов. Проводимые конференции дают возможность обмениваться опытом, представлять свои методики и технологии организации работы по развитию детей с особыми образовательными потребностями в условиях ДМШ и ДШИ. Все это позволяет разрабатывать теоретически обоснованные подходы к обучению таких детей. Однако без решения многих важных вопросов полноценная и действенная работа инклюзивной системы дополнительного образования просто не осуществима. Многие педагоги не имеют специального образования, позволяющего разбираться в особенностях развития и обучения детей с ОВЗ и учитывать их в работе. Необходима не только научная, методическая проработанность проблемы, а также и поиск организационных механизмов осуществления подобной деятельности в практике музыкального образования. Необходима поддержка в поиске инновационных подходов, в том числе на основе более тесного взаимодействия музыкального образования и коррекционного. Отсутствие целенаправленной программы подготовки и переподготовки нередко приводит к интуитивным поискам педагогами тех или иных эффективных и действенных способов, форм работы.

Как показывает практика, в работе с «особыми» детьми необходимо учитывать цель коррекции их развития средствами музыкального искусства. Позиция многих педагогов такова, что из синтетического взаимодействия двух отраслей педагогики – музыкальной и коррекционной – возможно осуществлять музыкальное обучение детей с особыми образовательными потребностями [6]. Необходимо выдвижение комплекса специальных задач обучения, ориентированных на особые образовательные потребности обучающихся с ОВЗ. Для этого с консультативной поддержкой специалиста следует проводить многоаспектный анализ личностного и познавательного развития ребенка и составлять индивидуальный план коррекции отдельных сторон учебно-познавательной, двигательной, эмоционально-волевой и личностной сфер обучающегося.

Как отмечает Е. А. Королькова, занятия музыкой позволяют решать такие важные задачи, как оздоровление психики, воспитание уверенности в своих силах, выдержки, волевых черт характера. Они предоставляют возможность каждому ребенку ощутить свой успех, самореализоваться в каком-либо виде деятельности, способствуют гармоничному развитию. Занятия помогают в регуляции важных психических процессов и свойств, таких как восприятие, внимание, память, мышление, воображение. Приводят к нормализации процессов возбуждения и торможения, тренируют и укрепляют двигательный аппарат, способствуют снятию излишнего мышечного тонуса, улучшению ориентировки в пространстве, координации движений, развитию дыхания и артикуляционного аппарата, мелкой моторики. Помимо этого занятия музыкой благоприятно сказываются на обогащении эмоциональной сферы, расширении кругозора, формировании коммуникативных качеств [5].

Но не каждое учреждение дополнительного образования имеет возможность психолого-педагогического сопровождения ребенка с ОВЗ. Как правило, подобные дети получают консультативную помощь и поддержку в специализированных центрах. В связи с этим, видится возможным координация деятельности узких специалистов с целью проведения диагностики и составления образовательного плана действий с учетом особенностей развития каждого ребенка. Коррекционные задачи, помимо обучающих, развивающих и воспитательных, должны ставиться на каждом уроке при работе с такими детьми. Среди них:

обогащение эмотивного словаря, расширение общего и музыкального кругозора, развитие внимания, выработка дифференцированного отношения к звукам, развитие координации и согласованности движений. Помимо этого, в учебной практике можно использовать основные принципы коррекционной педагогики, такие как минимизация, доступность, цикличность, интенсификация и комплексность [4].

На примере деятельности ДМШ № 47 им. М. Ф. Мицулевич г. Новокузнецка рассмотрим специфику работы с детьми с особыми образовательными потребностями. На данный момент в школе обучаются дети с ОВЗ по адаптированной общеразвивающей программе. Среди них есть дети с нарушениями зрения, с нарушениями функций опорно-двигательного аппарата, с задержкой психического развития и дети с нарушениями эмоционально-волевой сферы. Как известно, специфика дефекта во многом влияет на практическую деятельность ребенка. В связи с этим, выстраивание процесса обучения с детьми, имеющими интеллектуальные отклонения, требует иного подхода, иных методов работы, нежели с детьми с нарушением зрения или опорно-двигательного аппарата. Как правило, образовательный процесс с такими детьми реализуется в форме индивидуальных или мелкогрупповых занятий в специальных группах, наполняемость от 2 до 4 человек, гибкого индивидуального подхода.

В данном образовательном учреждении дети с задержкой психического развития и нарушением эмоционально-волевой сферы обучаются по индивидуальной образовательной траектории. В силу ряда причин объективного характера работа по всем предметам с данными детьми осуществляется посредством индивидуальных занятий. Это во многом помогает сосредоточить внимание педагога на «сильных» и «слабых» сторонах ученика, выбирая оптимальный режим образовательных нагрузок для каждого обучающегося.

Как правило, на учебных занятиях с ребенком с задержкой психического развития (синдром Дауна) подача содержания учебного материала осуществляется небольшими частями, с использованием мультисенсорного подхода (слуховой, визуальный, манипуляционный). Применяется достаточно частое повторение и закрепление изученного материала. На занятиях необходим заниженный темп обучения, чтобы предоставить ученику достаточно времени для выполнения задания и практического применения умений и навыков.

Работа с детьми с задержкой психического развития (дети-аутисты) требует создания особых условий обучения, поддерживающих эмоциональный комфорт ребенка. Большое внимание уделяется формам работы на уроке, способствующим установлению коммуникативной связи между преподавателем и ребенком. При этом, дети-аутисты достаточно музыкальны. При невысокой степени нарушения дети с аутизмом могли бы обучаться инклюзивно в условиях детской музыкальной школы. Но, в данном случае, процесс обучения в общей группе для детей был невозможен. В зависимости от уровня подготовки учащегося учебный материал дифференцируется по степени сложности и осваивается по мере продвижения учащегося по изучаемым темам.

Рассмотрим некоторые аспекты обучения детей по адаптированной дополнительной общеразвивающей программе «Основы инструментального исполнительства для детей с ОВЗ». Одним из учебных предметов выступает «Основы музыкального развития». Данный курс включает следующие виды работы: пение интонационных упражнений, сольфеджирование, слуховой анализ, выполнение ритмических упражнений и освоение теоретических знаний. Все виды деятельности на уроках имеют направленность не только на развитие музыкальных способностей, но также и на гармонизацию психофизического состояния обучающегося, сподвигая его к творческому самовыражению.

Каждое занятие начинается и заканчивается с установки эмоционального контакта с учащимися. Это позволяет создать доброжелательную атмосферу и настроить ученика на процесс обучения. Данный контакт устанавливается с помощью такой формы работы, как ритмодекламация стихотворных строк, сопровождающаяся заданными ритмопластическими движениями. Это задает определенный настрой и рабочую атмосферу. Вторая часть занятия посвящена изложению теоретических сведений, освоению определенных знаний. Эта часть занятия может проводиться на фоне звучания спокойной музыки, возможно также произнесение коррекционного настроя. Затем используются более активные формы работы, которые подбираются индивидуально под каждого ребенка. Среди них: движение под музыку, слушание музыки, элементарное музицирование, просмотр видеоматериалов (учебных, специализированных, мультипликационных), развивающая игровая деятельность.

Движение под музыку – наиболее органичная форма работы на уроке, вместе с тем, при подготовке и проведении занятия необходимо учитывать эмоциональный настрой ребенка. Важно помочь ребенку согласовывать и координировать свои движения с музыкой, передавая в движениях темп, динамику, штрихи, развитие мелодической линии.

Активное включение в учебный процесс вокально-логопедических и дыхательных упражнений способствует формированию навыков рациональной голосоподачи и голосоведения, что в целом готовит голосовой аппарат к выполнению вокально-интонационных упражнений.

Элементарное музицирование осуществляется на основе работы с музыкальными инструментами Орф-оркестра. Нередко на занятиях используется такая форма работы, как «озвучивание сказки». Шумовое оформление действий персонажей известных детских сказок становится увлекательным упражнением, которое направлено на развитие основных музыкальных способностей, а также коммуникативных навыков.

Просмотр видеофильмов на уроке (учебных, специализированных, мультипликационных) позволяет без какого-либо внешнего давления организовать процесс обучения. Нередко дети, подражая тому, что видят на экране, органично включаются в выполнение определенных предложенных заданий по музицированию, интонированию или работе с ритмом.

Достаточно часто на учебных занятиях встречается игровая деятельность, поскольку дети любят игру и достаточно активно в нее включаются. Почти все дети очень хорошо реагируют на игру и любят играть. При этом игровой материал подбирается педагогом, исходя из особенностей и возможностей детей. Наиболее часто используются элементарные музыкально-ритмические игровые задания, выполнение которых способствует решению образовательных, развивающих и коррекционных задач.

Анализ опыта работы с детьми с ОВЗ и имеющих особые образовательные потребности показывает, что в работе с ними необходимо применять индивидуально дифференцированный подход, учитывая особенности каждого ребенка; использовать активные формы работы, объединяя игровую деятельность с обучением и развитием; поддерживать интерес на учебных занятиях, используя эффективные приемы и формы работы; использовать в процессе обучения принципы коррекционной педагогики.

При этом, в работе с детьми, имеющими достаточно серьезные нарушения в эмоционально-волевой сфере, с выраженной задержкой психического развития, необходима

совместная вдумчивая и внимательная работа преподавателя, родителей и специалиста в области имеющихся нарушений. Только в таком случае этот довольно сложно осуществимый процесс может иметь реальные и ощутимые результаты.

Список литературы

1. Адаптированная дополнительная общеразвивающая программа художественной направленности «Основы музыкального исполнительства в классе фортепиано» для детей с ограниченными возможностями здоровья / МБУ ДО г. Новосибирска «Детская школа искусств «Весна». – Новосибирск, 2017. – 77 с.
2. Алехина С. В., Алексеева М. Н., Агафонова Е. Л. Готовность педагогов как основной фактор успешного инклюзивного процесса в образовании // Психологическая наука и образование. – М., 2011. – № 1. – С. 83–92.
3. Анисимов В. П. Диагностика музыкальных способностей детей: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Гуманитарный центр ВЛАДОС, 2004. – 128 с.
4. Гонеев А. Д. Основы коррекционной педагогики: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / А. Д. Гонеев, Н. И. Лифинцева, Н. В. Ялпаева; под ред. В. А. Сластенина. – М.: Академия, 2002. – 272 с.
5. Королькова Е. А. Музыкальное занятие как средство коррекционного развития при обучении и воспитании детей с ограниченными возможностями здоровья // Инновационные педагогические технологии: мат-лы IV Междунар. науч. конф. (г. Казань, май 2016 г.). – Казань: Бук, 2016. – Ч. II. – С. 87–90.
6. Котышева Е. Н. Музыкальная коррекция детей с ограниченными возможностями. – М.: Творч. центр Сфера; СПб.: Речь, 2010. – 111 с.

List of references

1. Adaptirovannaya dopolnitel'naya obshcherazvivayushchaya programma hudozhestvennoj napravlenosti «Osnovy muzykal'nogo ispolnitel'stva v klasse fortepiano» dlya detej s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov'ya / MBU DO g. Novosibirska «Detskaya Shkola iskustv «Vesna». – Novosibirsk, 2017. – 77 s.
2. Alekhina S. V., Alekseeva M. N., Agafonova E. L. Gotovnost' pedagogov kak osnovnoj faktor uspešnogo inklyuzivnogo processa v obrazovanii // Psihologicheskaya nauka i obrazovanie. – M., 2011. – № 1. – S. 83–92.
3. Anisimov V. P. Diagnostika muzykal'nyh sposobnostej detej: ucheb. posobie dlya studentov vysshih uchebnyh zavedenij. – M.: Gumanitarnyj centr VLADOS, 2004. – 128 s.
4. Goneev A. D. Osnovy korrekcionnoj pedagogiki: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenij / A. D. Goneev, N. I. Lifinceva, N. V. Yalpaeva; pod red. V. A. Slastenina. – M.: Akademiya, 2002. – 272 s.
5. Korol'kova E. A. Muzykal'noe zanyatie kak sredstvo korrekcionnogo razvitiya pri obuchenii i vospitanii detej s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov'ya // Innovacionnye pedagogicheskie tehnologii: mat-ly IV Mezhdunar. nauch. konf. (g. Kazan', maj 2016 g.). – Kazan': Buk, 2016. – Ch. II. – S. 87–90.
6. Kotysheva E. N. Muzykal'naya korrekciya detej s ogranichennymi vozmozhnostyami. – M.: Tvorch. centr Sfera; SPb: Rech', 2010. – 111 s.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИНЦИПОВ КЛИПОВОГО МЫШЛЕНИЯ В ОБУЧЕНИИ ШКОЛЬНИКОВ

А. Ю. Константинова, С. Н. Токарева

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

В статье внимание сосредоточено на анализе положительных и отрицательных сторон клипового мышления. Рассматривается вопрос положительных и отрицательных сторон внедрения некоторых принципов данного формата в процесс обучения по дисциплине «Музыкальная литература».

Ключевые слова: клип, клиповое мышление, организация учебного процесса, творческий подход, майндмэппинг.

IMPLEMENTING THE PRINCIPLES OF CLIP THINKING IN TEACHING SCHOOL STUDENTS

A. Yu. Konstantinova, S. N. Tokareva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The author analyzes the positive and negative aspects of clip thinking. The issue of positive and negative aspects of introducing some principles of this format in training on the discipline “Musical Literature” is considered.

Keywords: clip, clip thinking, educational process organization, creative approach, mind mapping.

В условиях постоянно меняющегося мира изменяются и взаимоотношения человека и средств массовой информации, основной функцией которых является перенос в массовое сознание определенных фрагментов явлений, фактов и точек зрения. «Создавая “вторую реальность”, – пишет Н. Б. Кириллова, – средства массовых коммуникаций моделируют наше отношение к миру, предлагают такие эмоциональные и поведенческие образцы, которые в той или иной мере управляют человеком. И таким образом оказывают огромное влияние на формирование “клиповой” формы мышления как в среде молодежи, так и в среде более старшего поколения» [5, с. 120].

В переводе с английского языка слово «клип» дословно означает: стрижка; быстрота (движения); вырезка (из газеты); отрывок из фильма, нарезка, таким образом можно определить, что клиповое мышление – это способность восприятия человеком окружающего мира через короткие яркие послылы, например через видеоклипы, теленовости или другие аналогичные формы. Исследователи по-разному оценивают данное явление, однако чаще придают ему негативную окраску, утверждая, что мышление такого типа неизменно приведет к снижению уровня познавательных процессов современных людей (прежде всего детей и молодежи), лишь иногда воспринимая клиповое мышление как позитивное явление, позволяющее быстрее воспринимать и обрабатывать полученную информацию. В данной статье использован подход, согласно которому клиповое мышление не является чем-то не-

естественным, скорее закономерностью, связанной с ускорением жизненного темпа и возросшим потоком информации, с которым приходится справляться ежедневно.

Клиповое мышление формируется при восприятии информации отрывочно, в виде мозаики через музыкальные каналы, СМИ, Интернет [8], это именно та реальность, в условиях которой системе образования предстоит развиваться в ближайшие десятилетия. Следовательно, возникает вопрос, в достаточной ли мере клиповое мышление способствует усвоению информации в процессе обучения? На этот вопрос у исследователей в данной области также нет однозначного ответа. Преподаватели школ зачастую жалуются на то, что ученики не способны усваивать информацию, тут же забывая изученный материал: огромные потоки информации, постоянно сменяющие друг друга, не позволяют ребенку запомнить необходимые сведения, мозг «стирает» их, чтобы как можно скорее получить новые [4]. Одновременно с этим клиповое мышление – это защита, позволяющая выделить самое нужное и самое важное из бесконечной информационной лавины. Например, оно может существенно ускорить процесс чтения, который хоть и не может быть применим для чтения художественной литературы, где важна эмоциональная составляющая, но дает возможность активнее усваивать учебный материал.

На уроках музыкальной литературы привычной, традиционной формой организации обучения является теоретический урок, включающий в себя лекцию, беседу с учениками, коллективный анализ материала. В данном случае повышает эффективность запоминания использование мультимедийных технологий, так как в таком случае необходимый для изучения детьми материал можно «закрепить» для них в виде «образа», к примеру на слайде презентации, в короткометражном видеоролике, в электронном учебнике и т. д. Именно такой способ подачи представляет собой так называемый «клип» [6]. Принципы клипового мышления могут повысить эффективность усвоения знаний на уроках музыкальной литературы, так как школьники, воспринимающие мозаичные, яркие образы, полнее воспринимают музыку, искусство, всегда связанное с осмыслением и осознанием того, что человек слышит, видит и чувствует. Для того чтобы сконцентрировать внимание ребенка на восприятии музыкально-художественного образа, можно использовать иллюстрации картин, стихотворения, а иногда и яркий рассказ из жизни композитора. Например, перед прослушиванием пьесы «Мама» из «Детского альбома» П. И. Чайковского учеников можно «настроить» на прослушивание предварительным ярким рассказом о детстве композитора.

Сама подача учебного материала должна исключать монотонные, однообразные лекции, педагогу следует менять формы восприятия, предлагать слушать, писать, смотреть, использовать наглядный материал. Для этого можно упростить изучаемый материал посредством разбивания его на блоки, многократно повторять изученный материал, использовать некоторые принципы клипового формата.

Изучению терминов и понятий, названий музыкальных инструментов тоже способствует применение принципов клипового мышления. Для успешного запоминания информации можно использовать короткие текстовые фразы, подкрепляемые красочной иллюстрацией. Данный прием основан как на зарифмованной отгадке (например: «Он красив, он голосист и поет один... (Солист)»), так и на ярком юмористическом образе («Блестящая и медная, так здорово дудит, что наша кошка бедная под тумбочкой сидит» (Труба)).

Учитывая способность школьников с клиповым мышлением воспринимать и обрабатывать серьезные объемы информации через призму символов, образов и схем, можно использовать технику майндмэппинга, помогающую запомнить информацию о музыкаль-

ном произведении. Майндмэппинг, или ментальные карты (а также интеллект-карта, ассоциативная карта, карта мыслей, схема мышления), – это один из методов визуализации мышления, представленный в виде схематичного изображения информации. Ментальные карты способствуют лучшему усвоению информации, так как представленная таким образом информация более наглядна и понятна в сравнении с обычными текстами, списками или таблицами. Благодаря определенным ассоциациям, которые вызывают яркие картинки и графические изображения, материал лучше запоминается, усваивается и воспроизводится впоследствии [2]. Ментальные карты обладают рядом преимуществ, среди которых, в первую очередь, возможность четче определить основную мысль или идею, так как она расположена в центре листа и подчеркнута ярким графическим образом, таким способом внимание учеников сосредотачивается именно на ней, а не на случайной информации. Чем более значима мысль или идея, тем ближе к центру она находится. Безусловно информация таким образом запоминается более эффективно, фактически «отпечатываясь» в сознании. Помимо этого карты можно легко дополнять новой информацией благодаря структурному характеру. Например, при слушании «Польки» из «Детского альбома» П. И. Чайковского можно составить ментальную карту вместе с детьми: обозначить фамилию композитора, определить характер произведения, жанр – с помощью значков и символов:

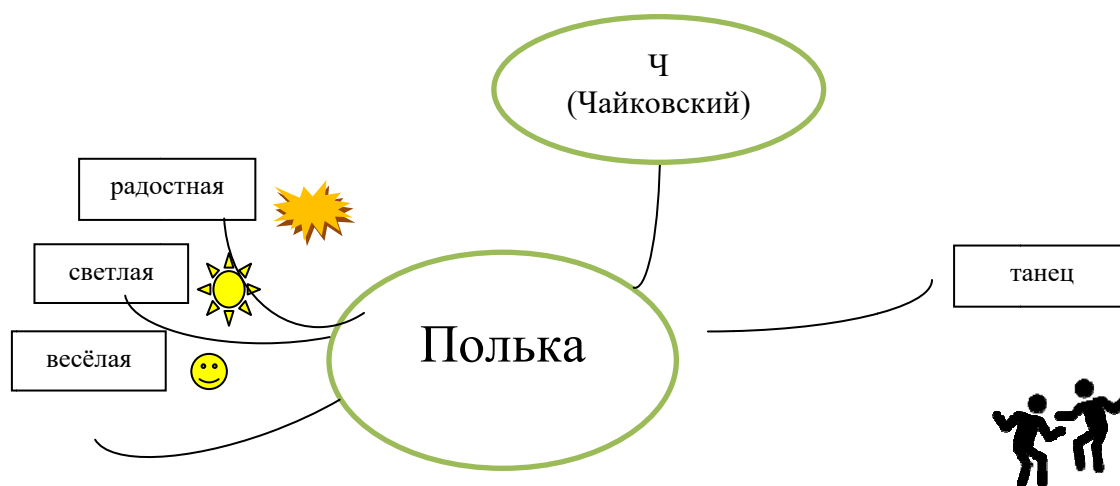


Рисунок 1. «Полька» П. И. Чайковский (ментальная карта)

Составление таких ментальных карт очень увлекает детей, они с удовольствием включаются в работу и предлагают не только те символы и значки, которые представил педагог, но и придумывают свои собственные обозначения, о которых с энтузиазмом рассказывают на последующих занятиях, описывая музыкальное произведение. Помимо способности восприятия информации в клиповом формате для усвоения необходимого материала на уроках такая техника также способствует развитию фантазии и творческого мышления у детей.

Несомненно, системе образования следует прийти к принятию клипового мышления и клиповой культуры как таковой. Просвещение людей относительно клипового мышления, выявление как позитивных, так и негативных его качеств, а также возможности использования его особенностей в определенных ситуациях и недопустимости применения в иных – все это вполне реально реализуемые задачи системы образования в рамках новой для общества информационной культуры.

Список литературы

1. Алексеев Л. Б. Влияние клипового мышления на образовательный процесс в вузе [Электронный ресурс] // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2014. – № 10. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-klipovogo-myshleniya-na-obrazovatelnyy-protsess-v-vuze>. – Загл. с экрана.
2. Бьюзен Т. Супермышление. – Минск: Попурри, 2003. – 304 с.
3. Воробьева В. Эффективное использование метода интеллект-карт на уроках: методическое пособие. – М.: ГБОУ «ТемоЦентр», 2013. – 44 с.
4. Вороненко А. И., Терешкова А. Н. Адаптация системы образования к «клиповому мышлению» // Эпоха науки. – 2020. – № 24. – С. 288–292.
5. Кириллова Н. Б. Масс-среда российской модернизации. – М.: Академический Проект, 2005. – 400 с.
6. Пудалов А. Д. Клиповое мышление – современный подход к познанию // Сборник научных трудов Ангарского государственного технического университета. – 2011. – Т. 1. – № 1. – С. 229–233.
7. Фельдман А. Б. Клиповое мышление [Электронный ресурс]. – URL: <http://ruskolan.xpomo.com/tolpa/klip.htm>. – Загл. с экрана.
8. Фрумкин К. Г. Клиповое мышление и судьба линейного текста [Электронный ресурс] // Топос: литературно-философский журнал. – URL: <http://www.topos.ru/article/7371>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Alekseev L. B. Vliyanie klipovogo myshleniya na obrazovatel'nyj process v vuze [Elektronnyj resurs] // Aktual'nye problemy gumanitarnyh i estestvennyh nauk. – 2014. – № 10. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-klipovogo-myshleniya-na-obrazovatelnyy-protsess-v-vuze>. – Zagl. s ekrana.
2. B'yuzen T. Supermyshlenie. – Minsk: Popurri, 2003. – 304 s.
3. Vorob'eva V. Effektivnoe ispol'zovanie metoda intellekt-kart na urokah: metodicheskoe posobie. – M.: GBOU «TemoCentr», 2013. – 44 s.
4. Voronenko A. I., Tereshkova A. N. Adaptaciya sistemy obrazovaniya k «klipovomu myshleniyu» // Epoha nauki. – 2020. – № 24. – S. 288–292.
5. Kirillova N. B. Mass-sreda rossijskoj modernizacii. – M.: Akademicheskij Proekt, 2005. – 400 s.
6. Pudalov A. D. Klipovoe myshlenie – sovremennyy podhod k poznaniyu // Sbornik nauchnyh trudov Angarskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta. – 2011. – T. 1. – № 1. – S. 229–233.
7. Fel'dman A. B. Klipovoe myshlenie [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://ruskolan.xpomo.com/tolpa/klip.htm> – Zagl. s ekrana.
8. Frumkin K. G. Klipovoe myshlenie i sud'ba linejnogo teksta [Elektronnyj resurs] // Topos: literaturno-filosofskij zhurnal. – URL: <http://www.topos.ru/article/7371> – Zagl. s ekrana.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИГРЫ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

О. И. Потешкина

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

В статье рассматриваются основные принципы развития творческих способностей у детей младшего школьного возраста на основе музыкальных игр. Доказывается, что в музыкально-игровой деятельности сочетаются музыка, движение и слово, что является ведущим способом развития детей.

Ключевые слова: музыкальные игры, творческие способности, игровая деятельность, движения под музыку, воображение, дети младшего школьного возраста, народная педагогика.

MUSICAL GAMES AS A TOOL FOR DEVELOPING CREATIVE ABILITIES OF PRIMARY SCHOOL AGE STUDENTS

O. I. Poteshkina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The author considers the basic principles for developing creative abilities of primary school age students implementing musical games. Besides, the author proves that music, movement and the word are combined in musical and game activity, which is the leading way for children's development.

Keywords: musical games, creative abilities, playing activity, movements to music, imagination, primary school age students, folk pedagogy.

Давно известно, что заниматься развитием творческих и музыкальных способностей следует в раннем возрасте. Скучные детские впечатления от музыки невозможно восполнить взрослому человеку. Для знакомства с музыкой и для умения ее сопереживать нужно, чтобы ребенок рос в соответствующей среде, которая и сформирует основу его культуры. Музыка оказывает положительное влияние на общее развитие ребенка, обогащая эмоциональный фон, совершенствуя мышление, развивая память, формируя художественный вкус. Все это способствует становлению гармонично развитой личности. Поэтому на занятиях по музыке педагогу необходимо заинтересовать детей младшего школьного возраста, что возможно с помощью музыкальных игр.

Музыкальные игры хорошо справляются с задачей развития творческих способностей детей. Детское воображение, по мнению Л. С. Выготского, имеет «двигательную природу» [2]. Поэтому отбор разнообразных движений, выполняемых под музыку и при этом максимально доступных детям на всех возрастных этапах, очень важен для формирования элементов музыкального творчества, начиная с первых шагов музыкального развития.

В период младшего школьного возраста ребенок впитывает и накапливает знания, формирует наблюдательность, умение анализировать, сравнивать, в этом возрасте развиваются активность и творческое мышление. Дети получают удовольствие от сочетания музыки и движений.

На протяжении многих столетий подрастающее поколение воспитывалось на народных играх. В их процессе детьми осваивалась музыкальная деятельность, формировались умственные, нравственные и эстетические качества личности.

Во время игры дети учатся различать средства музыкальной выразительности, подстраивая под них темп, ритм и динамику своих движений. Музыка, действия, движения каждой музыкальной игры должны приносить детям новые переживания музыкально-двигательных образов, отличных от воспринятых ранее.

Детям надо предоставлять возможность слушать, переживать и отражать в движениях музыку с разнообразным эмоциональным содержанием – образы веселые, волевые, нежные, тихие, печальные, учитывая юный возраст и возможности маленьких детей. Только тогда можно средствами движения развить у детей чуткое восприятие музыки, умение переживать различные музыкальные образы. Надо разбудить воображение детей, вызвать нужные ассоциации, организовать их внимание.

Чем больше музыкально-двигательный опыт детей, чем сильнее работает воображение, тем глубже сопереживается музыка, движения становятся ярче и выразительнее. Постепенно дети менее нуждаются в подсказках педагога и обретают способность полноценно воспринимать разнообразные образы музыкальных произведений. Это не только одна из главных задач музыкальной работы, это вопрос морального воспитания человека.

Сюжеты музыкальных игр делают конкретным содержание музыкального произведения, помогают более глубоко его переживать. Движения при этом помогают целостному восприятию. Игра – это определенная форма, с помощью которой осваивается социальный опыт. Детям свойственно повторять то, что им интересно и доступно для понимания, это и происходит в играх.

Помимо музыкальных задач и задач по развитию движений, музыкальные игры воспитывают у детей выдержку, волю, способствуют развитию фантазии, творческой инициативы, развивают вкус к музыке, помогают испытывать эстетическое наслаждение, переживать радостное настроение, рождают чувство коллективизма, умение ориентироваться в пространстве, подстраивать свои движения под характер музыки. В музыкальной игре мелодия соединяется с речью и движениями, с тактильными и зрительными ощущениями ребенка.

Немаловажной ролью музыкальной игры является включение детей младшего школьного возраста в межличностные отношения, создание условий для свободного и естественного проявления их индивидуальных качеств.

Согласно общепринятым классификациям игры делятся на: созданные детьми и созданные для детей, сюжетные и несюжетные. Музыкальные игры бывают под пение или под инструментальную музыку, в последних – резкое окончание музыки является началом игрового действия. В играх-инсценировках дети примеряют на себя образы других людей, животных или даже явлений природы. Бывает, что ребенок не знает, с какой музыки начнется игра и на какой кончится, а музыкальные отрывки следуют друг за другом в различном порядке.

Игры создаются разным образом: музыка может натолкнуть на какой-то сюжет для игры, а иногда наоборот подбирается к готовому содержанию игры. В обоих случаях игры могут быть построены на целом музыкальном произведении, нескольких произведениях или могут быть смонтированы. Обязательно содержание и характер музыки должны полностью соответствовать содержанию и характеру игры, быть удобными для исполнения движений в этой игре. Чтобы ребенку было удобно двигаться, необходимо найти темп,

звучность и выразительность в исполнении, не приспособлявая при этом музыку к движению. Можно, не меняя характера, использовать некоторые нюансы, например замедление или ускорение, что придает выразительность и музыке, и детскому исполнению.

Тематика сюжетных игр, как правило, рождается из окружающей жизни детей, животного мира или сказок, что способствует творческому воображению. Музыка сюжетной игры поддерживает развитие игровой ситуации, характеризует действия персонажей, поэтому содержание становится понятным для восприятия детьми.

В играх без сюжета требуется выполнить задание, связанное с выразительными средствами музыки (темп, динамика, форма и т. д.).

Движения в играх с пением зависят от текста или музыкальных образов, это могут быть пляски, так и хороводы, мелодии которых доступны для исполнения детьми. Хоровод часто имеет соревновательный, показательный характер. Рисунки хороводов могут быть самыми разнообразными: «круг», «круг в круге», «парами», «колонной», «шеренгой», «стенка на стенку», «змейкой», «стайкой», их построение зависит от вида и содержания игры, могут использоваться как сольные, так и групповые элементы. Использование хороводных игр способствует умению сочетать слова с движением.

Народные игры, как песенные, так и с инструментальным сопровождением, расширяют круг музыкальной деятельности детей, легко входят в их быт. Следует помнить, что игры в сочетании с песней являются простой и доступной детям формой проявления в народе музыкального, поэтического и танцевально-игрового творчества. Поэтому народные музыкальные игры широко использовались в русской педагогике.

Перед разучиванием новой игры педагог должен проанализировать ее содержание, характер, средства выразительности, возможные трудности, а также воспитательное значение. Для каждой игры нужны особые методические приемы, чтобы ее содержание и задания были доступны для детей. Важно следить за активностью и уровнем физических и эмоциональных нагрузок детей, чтобы не было переутомления или перевозбуждения, уметь определять продолжительность игры и своевременно предупреждать об ее окончании. Стоит следить за обогащением музыкальных впечатлений детей, развитием их способностей, учитывая возможности каждого ребенка, активизируя их самостоятельность и творческие проявления.

Помощника или водящего педагог может выбрать сам или определить считалками, которые очень нравятся младшим школьникам.

Существует несколько этапов обучения музыкальным играм. На первом этапе происходит знакомство детей с новой игрой, создается образ музыки и движений, затем происходит прослушивание, первоначальное разучивание, показываются движения, при этом нужно сделать так, чтобы детям самим захотелось отозваться на музыку движением. Также педагог оценивает действия каждого ребенка, чтобы у ребенка возникали положительные эмоции на занятии.

На втором этапе происходит более подробное разучивание движений. Работа этого этапа заключается в многократном повторении всех элементов. Педагог должен напоминать последовательность действий. При возникновении трудностей необходимо вернуться к музыке, выразительным средствам, добиться осознанного выполнения движений. Можно попросить детей напомнить ход или правила игры, это способствует запоминанию последовательности движений, поиску соответствующего образа, помогает глубже прочувствовать музыку.

Заключительный этап является закрепительным, где вся методика направлена на работу над качеством. Педагог напоминает последовательность, выделяет самые удачные исполнения, добивается, чтобы ученики более четко и уверенно выполняли все поставленные задачи. В конце следует похвалить ребят за проделанную работу [2, с. 35].

Методика организации игр может быть разной. Учеников можно познакомить с музыкальной игрой, рассказав содержание, а затем дать прослушать мелодию или наоборот. Но главная задача – заинтересовать ребенка игрой, так он будет лучше слушать и воспринимать музыку.

Во время игр нужно приучать детей правильно интонировать и четко произносить слова, так же как и в вокальной работе. В музыкальной игре следует подводить детей к тому, чтобы они могли легко двигаться, равномерно заполняя пространство, отражать в движении характер музыки и давать игровой образ, связанный с содержанием игры. Большую помощь в этом оказывает слово.

Объясняя игру на первом занятии, нужно завлечь детей содержанием игры. На последующих занятиях улучшать качество движения возможно какими-то акцентированными деталями. Затем идет отработка и повтор трудных элементов. Добиваться хорошего качества исполнения двигательных действий нужно на доступном материале, поэтому в игровых хороводах уместно сначала освоить мелодию и текст, в играх с песней все действия, построения и сама музыка очень просты.

Народные музыкальные игры в комплексе с другими воспитательными средствами являются основой формирования эстетически развитой личности, сочетающей в себе основы музыкальной и духовной культуры. Детские впечатления образуют фундамент для развития нравственных чувств ребенка, сознания и дальнейшего проявления их в творческой деятельности, о чем педагог не должен забывать в своей работе.

Поскольку игра в начале учебной деятельности является еще важной формой времяпрепровождения ребенка, она должна быть внедрена в детские занятия. Включение игры в музыкально-воспитательную работу поможет успешнее и эффективнее решать задачи музыкально-эстетического воспитания: развивать эмоциональную отзывчивость на разнообразную музыку, координировать интонирование и слух, музыку и движение, активизировать музыкальные и творческие способности, стимулировать познавательный интерес к музыкальной деятельности. Педагог должен выбрать правильный материал. У детей необходимо формировать представления о разных стилях и жанрах музыки, включая народную. Знакомство с фольклорными образцами помогает музыкально развивать младших школьников, способствует воспитанию уважения к народному наследию и пониманию его значения для развития отечественной художественной культуры.

Снять у ребенка зажатость, эмоционально раскрепостить помогает создание игровой ситуации, где раскрывается его фантазия. Дети учатся ставить перед собой цели и находить пути решения проблем, проявляют инициативу, творчество. Движения под музыку, применяемые в целях музыкального воспитания, облекаются в доступную и интересную форму музыкальных игр. Стеснительные дети становятся более активными, излишне возбужденные избавляются от суетливости движений, становятся более организованными.

Таким образом, музыкальные игры способствуют решению важной задачи – пробудить творческую активность детей, стимулировать воображение, желание включиться в творческую деятельность, в ходе которой ребенок приобретает опыт переживания музыки как бескорыстного удовольствия и эмоционального наслаждения [3].

Музыкальные игры необходимы детям младшего школьного возраста не только для развлечения, но и для физического, умственного и эстетического развития. Они помогают детям полюбить музыку, эмоционально реагировать на нее, развивают музыкальный слух и чувство ритма, обогащают детей новыми музыкальными знаниями, расширяют их музыкальный кругозор.

Список литературы

1. Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребенка. – М., 1968. – 416 с.
2. Выготский Л. С. Психология развития ребенка. – М.: Смысл; Эксмо, 2004. – 512 с.
3. Матюхина М. В. Музыкально-игровая деятельность как средство развития творческих способностей дошкольников // Вопросы дошкольной педагогики. – 2019. – № 6 (23). – С. 4–6.

List of references

1. Vetlugina N. A. Muzykal'noe razvitie rebenka. – M., 1968. – 416 s.
2. Vygotskij L. S. Psihologija razvitiya rebenka. – M.: Smysl; Eksmo, 2004. – 512 s.
3. Matjuhina M. V. Muzykal'no-igrovaja dejatel'nost' kak sredstvo razvitiya tvorcheskikh sposobnostej doshkol'nikov // Voprosy doshkol'noj pedagogiki. – 2019. – № 6 (23). – S. 4–6.

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ У ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В ДПО

М. Г. Котляров, В. М. Котляров

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

В данной статье рассматриваются актуальные проблемы развития народно-певческих навыков у детей младшего школьного возраста в учреждениях дополнительного предпрофессионального образования.

Ключевые слова: музыкально-дидактические игры, народно-певческие навыки, фольклор, народное пение, звукообразование, дыхание, ансамбль.

THE PROBLEMS OF DEVELOPING FOLK SINGING SKILLS OF PRIMARY SCHOOL STUDENTS AT INSTITUTIONS OF ADDITIONAL PRE-PROFESSIONAL EDUCATION

M. G. Kotlyarov, V. M. Kotlyarov

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors consider topical problems of developing folk singing skills of primary school age students at institutions of additional pre-professional education.

Keywords: musical and didactic games, folk singing skills, folklore, folk singing, sound formation, breathing, ensemble.

Условия жизни современного общества постоянно меняются, и это перестроение происходит на основе рассредоточения процессов государственного управления. Становится очевидной необходимость изменения современной унитарной модели образования. Новый курс образования основан на воспитании человека высокой культуры, обладающего мышлением нового эстетического уровня. В этом случае нравственная, художественная и эстетическая составляющие образования всех уровней должны быть в приоритете.

Традиционная форма передачи народной мудрости во всех ее проявлениях не должна быть полностью отменена. Это бы открыло окно возможностей для альтернативных, не традиционных, не свойственных русскому народу культурных тенденций. Защитить нравственные устои и самоидентичность способно формирование новой семейной воспитательной традиции, а также работа учреждений дополнительного и предпрофессионального образования. Опыт и результаты работы домов творчества и детских школ искусств за последнее десятилетие лишь доказывают это. Включение в образовательные программы отдельных элементов и целых направлений в области традиционной музыкальной культуры показало свою высокую эффективность и эстетическую ценность.

Формирование человека высокой духовной традиционной культуры обуславливает концептуальное обновление и развитие детской школы искусств.

Приобщение ребенка к традиционной культуре народа будет более успешным лишь в случае глубокого погружения в атмосферу фольклора. Рассматривать этот процесс следует в контексте систематического включения ребенка в традиционную среду быта, устного и музыкального народного творчества.

Отсюда важной проблемой педагогической концепции становится создание условий для всестороннего развития индивидуальности ребенка. В данном направлении существуют немногочисленные исследования музыкальной одаренности и средств ее развития. Однако в современной педагогической литературе недостаточно отображен механизм развития детской индивидуальности средствами музыкального фольклора.

Целью данной статьи является изучение формирующего влияния дидактических игр в процессе развития вокальных навыков детей начальных классов. Данный подход даст возможность проследить развитие музыкальных навыков детей младшего школьного возраста в образовательном процессе ДШИ, учитывая их индивидуальные характеристики и качества. Анализ исследований индивидуальных особенностей детей начальных классов выявил факторы успешности в музыкально-творческом процессе.

По этому поводу П. П. Белинский утверждал: « <...> в вопросах музыкального воспитания нужно идти не от музыки к ребенку, а, наоборот, от ребенка с его переживаниями, настроениями и естественным творчеством к пению и через пение к музыке» (цит. по [1, с. 53]).

Известный ученый В. М. Бехтерев предложил рассматривать воспитательный процесс с неотъемлемым участием музыки. В своих исследованиях периода «первого детства» он писал: «Музыка является благоприятным средством для развития внимания, ощущений чувственной сферы. Она формирует очень много важных для будущего развития ребенка навыков. От “правильно организованного” музыкального воспитания с раннего детства в значительной мере зависит нравственно-эстетическое развитие человеческой личности» [2, с. 134].

Одним из самых доступных и востребованных видов творческой деятельности у детей является пение. В процессе музыкального воспитания детям предлагается прослушивание музыки, игра на музыкальных инструментах, участие в праздничных реконструкциях и пение. Пение вызывает наиболее яркий эмоциональный отклик и выходит в приоритет пе-

ред другими видами творчества из-за большей понятности. Наличие соответствующего возрасту ребенка содержания в тексте настраивает на понятную, комфортную, привычную атмосферу. Коллективное пение, в свою очередь, является объединяющим звеном в музыкально-творческом развитии. Снимается условие индивидуальной оценки ученика педагогом, что позволяет детям проявляться в творчестве открыто, по-детски непосредственно. В коллективном творчестве дети больше открываются друг другу, а любая дополнительная совместная деятельность сближает, делает их более открытыми друг другу в общении.

Пение для детей не только приятно, но и полезно. Оно оказывает непосредственное влияние на укрепление детского здоровья. Поскольку точность интонирования и музыкальная выразительность имеют разные механизмы реализации, происходит как коррекция уже сформированного психо-эмоционального содержания, так и развитие новых навыков индивидуального мастерства. Для яркого и глубокого исполнения песни необходима связь между пониманием, эмоциональным переживанием и умением эти переживания транслировать.

Н. А. Ветлугина в своих трудах упоминает: «Пение относится к числу тех видов музыкальной деятельности, при помощи которых активно развивается эстетическое отношение к жизни, к музыке. В пении обогащаются переживания ребенка, активно формируются музыкально-сенсорные и, особенно, музыкально-слуховые представления звуковысотных отношений» [3, с. 27].

Мир музыки – это яркий маркер в детском воображении. Музыка побуждает к волнению, к переживаниям и радости, настраивает на эмоциональный ответ, формирует индивидуальную звуковую картину мира.

В процессе занятий музыкой происходит развитие дыхания. Это достигается при условии методически правильного подбора упражнений и распевок. Данный подбор требует осознанного подхода в выборе учебного материала. Распевки и упражнения не должны вызывать у детей ощущения бессмысленности учебного процесса, а, наоборот, должны настраивать на игровое содержание деятельности. Роль педагога в данном случае заключается в оперативной коррекции произнесения гласных и согласных звуков, работы артикуляционного аппарата, слуховой системы. Работе с дыханием уделяется особое внимание. Регулярные занятия дыхательной гимнастикой через специальные упражнения формируют у ребенка правильное понимание установки «взять» дыхание. Вся активность на занятиях, игра на инструментах, пение, музыкальные и фольклорные игры положительно влияют на развитие и физическое здоровье ребенка.

Систематическое повторение различных попевок, распевок, скороговорок помогает справиться с определенными проблемами и повысить общее состояние здоровья ребенка [4, с. 101].

В вокальном образовании одной из важнейших задач является развитие певческих навыков.

Певческие навыки – это комплексная взаимосвязь певческой установки, звуковедения, дикции, певческого дыхания, работы в ансамбле, эмоциональной и музыкальной выразительности исполнения. Певческие навыки – это прежде всего:

- правильное звукообразование,
- правильное дыхание (момент вдоха и выдоха),
- хорошая дикция,
- чистота интонации,
- стройное согласованное пение,
- эмоционально-выразительное исполнение.

В процессе формирования певческих навыков у детей необходимо поддерживать творческую мотивацию к пению через применение индивидуального подхода.

Все дети разные, и отношение к творческому процессу, к музыке, занятиям и восприятию новой информации у детей также может быть различно. Если для одних более понятны и просты в исполнении одни задания, распевания, скороговорки и другие упражнения, которые может использовать музыкальный руководитель, то другим данные задания непонятны. Каждый ребенок требует индивидуального подхода. Такой подход способен качественно повысить у ребенка заинтересованность в музыке, развить и закрепить навыки вокального исполнительства. Для реализации данных задач педагог в процессе работы использует различные методы и приемы. Одним из таких методов, по нашему мнению, являются дидактические игры, построенные на музыкальном фольклорном материале.

Дидактические игры, как и другие виды игр, характеризуются обязательным наличием правил, определенной игровой структурой и механизмом оценивания. Также обязательным элементом структуры дидактических игр является сюжет и определенный порядок действий. Данный вид деятельности должен синтезировать в себе элементы заинтересованности в процессе, соревновательное начало и специальные сенсорные задания. Музыкальное сопровождение игры должно находить отклик в ответных действиях участника игрового процесса. Это станет возможным только при условии активного участия ребенка в сюжетной линии игры и раскрытии его эмоционального восприятия, основанного на ритмических и интонационных звуковых соотношениях.

В процессе организации игры преподаватель, наравне с поддержкой уровня заинтересованности в музыкальном сопровождении, должен определить и поставить перечень задач, способных привлечь и удерживать слуховое внимание и подталкивать к ответной реакции как на слова преподавателя, так и на характер музыки, сопровождающей игру. В таких условиях дети получают навыки танцевальных движений, игры на музыкальных инструментах, подпевания.

Элемент соревнования будет заключаться уже в том, что ребенок, стараясь решить поставленную задачу лучше остальных, будет пытаться правильно соблюдать звуковысотность предлагаемой мелодии, а также ее темп и ритм.

Естественная способность к подражанию, повторению за взрослыми лежит в основе включения ребенка в игровой процесс. Отношение к музыке как к эмоциональному ответу на собственные фантазии и предложенные обстоятельства способствует проявлению собственных музыкальных способностей. Такие проявления не одинаковы у всех, что в очередной раз подтверждает необходимость выбора индивидуального подхода.

Музыка, воздействуя на нервную систему ребенка, активизирует вербальные и невербальные реакции, что при периодическом повторении формирует его начальную музыкальную память, основу музыкальной деятельности в будущем.

Уникальность музыкальной игры состоит в том, что предлагаемые ощущения передаются участникам при периодической смене инструмента или способа передачи, что позволяет воспринимать материал в динамике и не отвлекаться.

Особое место в музыкальной игре занимают жанры детского фольклора. Это потешки, пестушки, прибаутки, музыкальные сказки, колыбельные и фольклорные песни, подходящие к содержанию игры.

В зависимости от задачи и сценарного плана дидактической игры можно предложить следующее разделение игр для развития:

- интонационного слуха;
- чувства ритма;

- тембрового слуха;
- динамического слуха.

Также игры разделяют на 3 типа:

- спокойная музыкальная игра;
- подвижные игры;
- игры с элементами хороводов.

Значительной характеристикой участника музыкальной игры является повышенный слуховой контроль, что приводит к устойчивому развитию музыкального слуха и профессионального восприятия. Это значит, что при изменении в звучании ребенок, сосредоточившись, должен отреагировать каким-либо действием, руководствуясь заданным смыслом, а не механическим запоминанием. Таким образом, формирование навыка в дидактическую игру не входит.

Игровая деятельность раскрывает возможность реализации наиболее эффективных методик. Существует множество приемов для активации у детей желания петь. Этому способствует использование зрелищных, игровых моментов. Детское внимание в процессе обучения зависит от чувств ребенка, от его интереса к содержанию. Игровая форма, привычная для ребенка, а также правильно подготовленные дидактические материалы способствуют проявлению эмоциональной отзывчивости.

Решение проблем музыкального воспитания предполагает включение детей в творческий процесс с опорой на осознанную деятельность в музыкальной игре: ребенок принимает активное участие во всех действиях игры со сменой ролей. Такой подход более эффективно развивает как общие, физиологические, так и индивидуальные музыкально-творческие характеристики.

Список литературы

1. Беляева-Экземплярская С. Н. О психологии восприятия музыки. – М.: Музыка, 1992. – 325 с.
2. Бехтерев В. М. О значении музыки в эстетическом воспитании ребенка с первых дней его детства. – М.: Музыка, 1996. – 276 с.
3. Ветлугина Н. А. Методика музыкального воспитания в детском саду: учеб. для учащихся пед. уч-щ по спец. 03.08 «Дошкольное воспитание». – М.: Просвещение, 1989. – 270 с.
4. Кулагина И. Ю. Возрастная психология. Развитие ребенка от рождения до 17. – М.: РОУ, 1996. – 175 с.

List of references

1. Belyaeva-Ekzemplyarskaya S. N. O psihologii vospriyatiya muzyki. – M.: Muzyka, 1992. – 325 s.
2. Behterev V. M. O znachenii muzyki v esteticheskom vospitanii rebenka s pervykh dnei ego detstva. – M.: Muzyka, 1996. – 276 s.
3. Vetlugina N. A. Metodika muzykal'nogo vospitaniya v detskom sadu: ucheb. dlya uchashchihsya ped. uch-shch po spec. 03.08 «Doshkol'noe vospitanie». – M.: Prosveshchenie, 1989. – 270 s.
4. Kulagina I. Yu. Vozrastnaya psihologiya. Razvitie rebenka ot rozhdeniya do 17. – M.: ROU, 1996. – 175 s.

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРИВЛЕЧЕНИЯ ДЕТЕЙ К ПОСТУПЛЕНИЮ В КЛАСС ДОМРЫ И СПОСОБЫ ИХ РЕШЕНИЯ

Н. Н. Зарецкая

МАУДО «Детская школа искусств № 46», г. Кемерово

В статье рассматриваются актуальные вопросы привлечения учащихся в детскую школу искусств в контексте современных социокультурных явлений. Обсуждаются проблемы конкурсного отбора в класс домры и пути их решения.

Ключевые слова: домра, детская школа искусств, народные инструменты, привлечение учащихся.

MODERN PROBLEMS FOR ATTRACTING STUDENTS TO DOMRA CLASS AND THE WAYS TO SOLVE THEM

N. N. Zaretskaya

Children's Art School № 46, Kemerovo

The paper considers topical issues of attracting students to children's art school within the framework of social and cultural phenomena. Also the problems of competitive selection to the class of domra and the ways to solve them are discussed.

Keywords: domra, children's art school, folk instruments, attracting student.

В последние десятилетия у педагогов-домристов детских музыкальных школ и школ искусств (далее – ДМШ и ДШИ) остро стоит задача набора учащихся.

Точно известно, что в 80-е годы XX века в СССР такой проблемы не было. Желавших учиться на домре было достаточно, были большие классы, в школьных народных оркестрах русских народных инструментов было много домристов. Дети приходили на домры альтовые, басовые, балалайки-секунды и альты, контрабасы, гусли, ударные инструменты и с огромным удовольствием учились на них играть.

Опираясь на собственный многолетний педагогический опыт, можно сказать, что примерно с 2003 года во время вступительных испытаний возникла проблема с набором учащихся. Приходящие в музыкальную школу родители и дети, как правило, ничего не знали о существовании домры, некогда широко распространенного русского национального инструмента.

Анализ сложившейся проблемы натолкнул автора на мысль, что в нашей стране нет должного внимания к этой теме. Большинство представителей подрастающего поколения и людей среднего возраста никогда не видели домру и не имеют представления, как она звучит.

Исполнительство на домре пропадает с экранов телевидения и волн радиоприемников, нет должного освещения национальной культуры в детских садах и в начальной школе. Оркестры русских народных инструментов все реже звучат со сцены не только в селах, деревнях и малых городах, но и в крупных городах региона.

Для привлечения учащихся перед домристами-педагогами возникла необходимость посещения классов начальной школы для демонстрации музыкального инструмента и осо-

бенностей красоты звучания его тембра. Проблема набора учеников в класс домры продолжает оставаться нерешенной и в наши дни.

Одним из типичных способов привлечения становится переагитирование детей, пришедших на другие специальности в музыкальную школу, но не прошедших конкурсный отбор по какой-либо причине. Дети, узнав о домре, услышав ее неповторимое звучание, с удовольствием шли учиться в класс домры и успешно заканчивали школу. Однако этот вариант не является единственным и исключительным. Педагогам необходимо искать пути решения сложившейся ситуации. Поэтому в данной статье предпринята попытка осветить идеи и предложения с опорой на многолетний педагогический опыт.

Мы живем во время, когда стремительно развиваются технологии, интернет-ресурсы, цифровизация, существует множество социальных сетей и сайтов. Успех работы и распространение знаний о родной культуре требуют идти в ногу со временем. Думается, при таких возможностях современного мира необходимо через социальные сети донести населению информацию об истории домры, об исполнительстве на ней в виде коротких познавательных видео. В данном свете приведем некоторые факты из истории инструмента.

Первые упоминания о домре и репродукции с изображением музыкантов, играющих на ней, есть в исторических документах XVI–XVII веков. У домры, предположительно, 2 версии возникновения. Первая – восточная, арабско-тюркская, согласно которой инструмент предположительно был завезен в Киевскую Русь во времена монголо-татарского ига. Вторая версия: домра ведет свою родословную от европейской лютни. Корпус и гриф схожи со средневековой лютней, а звук извлекается плектром различной формы. Существуют упоминания о «Потешной палате» при царском дворе, это музыканты-домрачеи, развлекающие царские пиры. При всей любви к инструменту в народе церковь объявляет игру на домрах, гусях и балалайках «бесовскими игрищами», а в 1648 году царем Алексеем Михайловичем был издан указ об истреблении домр. Гонениям и наказаниям подвергался любой, кто играл на домре. Более трагического момента нет в истории, пожалуй, ни одного музыкального инструмента.

В 1896 году Василий Васильевич Андреев, нашедший полусферический инструмент в Вятской губернии, после долгого забвения возродил трехструнную домру вместе с мастером музыкальных инструментов Семеном Ивановичем Налимовым [4, с. 25]. В период с 1896 по 1900 год В. Андреев и его сподвижник Н. Фомин ввели домру в состав Великорусского оркестра русских народных инструментов, предоставив ей ведущую мелодическую роль.

В 1908 году по просьбе дирижера Г. Любимова мастером С. Буровым была создана «четырёхструнка», которая при скипичном диапазоне все-таки уступала в темброво-колористическом плане «трехструнке».

В 1945 году был написан Первый концерт для домры с оркестром Н. Будашкиным. В 1948 году открылась первая кафедра русских народных инструментов при ГМПИ им. Гнесиных. Первыми педагогами по домре на кафедре стали Ю. Шишаков, В. Мироманов и А. Александров, впоследствии создавший первую школу игры для домры.

Так, за короткий срок, благодаря высшему профессиональному образованию, домра прошла на сцене академический путь, на который инструментам симфонического оркестра потребовались столетия. В 1974 году в России прошел первый Всероссийский конкурс исполнителей на народных инструментах, победителями в номинации «Домра» стали А. Цыганков и Т. Вольская. У нашего исконно русского инструмента огромный исполнительский потенциал, который просто необходимо передать будущим поколениям.

Первым способом решения проблемы в современных реалиях является музыкальное просвещение детей в области домрового искусства начиная с детского сада. Если великолепную и драматичную историю нашего любимого инструмента рассказывать совсем маленьким детям, а самое главное – дарить им живое исполнение на нем, то, несомненно, эффект не заставит себя ждать.

Вторым моментом успеха является рекламирование видеоисполнительства на домре в социальных сетях, в группах родителей, на сайте общеобразовательных школ, куда имеют доступ родители учащихся. Такая пропаганда принесет неожиданно положительный эффект, и дети придут учиться на домре.

Третьим и основным моментом при агитации детей к обучению является педагогический показ, поскольку только своим собственным опытом можно заронить зерно любви к инструменту и поддерживать его долгие годы.

В заключение стоит отметить, что заинтересовать и найти учеников в класс домры можно, если использовать современные способы презентации инструмента. Необходимо проводить образовательные акции о национальной культуре детям, начиная с детского сада, а также учащимся начальной школы. Очень важно, чтобы народные инструменты как можно чаще звучали со сцены для разных аудиторий.

Список литературы

1. Агажанов А. П. Русские народные музыкальные инструменты. – М.; Л.: Музгиз, 1949. – 56 с.
2. Андреев В. В. Великорусский оркестр и его значение для народа. – Петроград, 1917. – 4 с.
3. Андреев В. В. К вопросу о русской народной музыке // Русские народные оркестры и ансамбли / под ред. Е. И. Максимова. – М.: Композитор, 1997. – Ч. 1. – 164 с.
4. Махан В. В. О зарождении сольного исполнительства на трехструнной домре (дореволюционный период 1896–1917 гг.) // *Philharmonica: International Music Journal*. – М., 2016. – № 3. – С. 21–31.
5. Привалов Н. И. Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа // Музыкально-этнографические исследования: избранные труды 1903–1915 гг. / сост. и общ. ред. Б. Брунцев. – СПб.: Союз художников, 2015. – С. 151–198.

List of references

1. Agazhanov A. P. Russkie narodnye muzykal'nye instrumenty. – M.; L.: Muzgiz, 1949. – 56 s.
2. Andreev V. V. Velikorususkij orkestr i ego znachenie dlya naroda. – Petrograd, 1917. – 4 s.
3. Andreev V. V. K voprosu o russkoj narodnoj muzyke // Russkie narodnye orkestry i ansambli / pod red. E. I. Maksimova. – M.: Kompozitor, 1997. – Ch. 1. – 164 s.
4. Mahan V. V. O zarozhdenii sol'nogo ispolnitel'stva na trekhstrunnoj domre (dorevolucionnyj period 1896–1917 gg.) // *Philharmonica: International Music Journal*. – M., 2016. – № 3. – S. 21–31.
5. Privalov N. I. Tanburovidnye muzykal'nye instrumenty russkogo naroda // Muzykal'no-etnograficheskie issledovaniya: izbrannye trudy 1903–1915 gg. / sost. i obshch. red. B. Bruncev. – SPb.: Soyuz hudozhnikov, 2015. – S. 151–198.

ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ «КОРОТКОГО» И «ДЛИННОГО» РЫЧАГА В КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЕ

В. В. Камынина

*МБОУ ДОД «Детская музыкальная школа № 24»,
г. Междуреченск*

В данной публикации рассматриваются вопросы, касающиеся основ постановки и звукоизвлечения на шестиструнной классической гитаре. Методическое решение поставленных проблем является ключом для дальнейшего успешного освоения инструмента.

Ключевые слова: информация, посадка, постановка, звукоизвлечение, опора, рычаг, фиксация, апояндо, тирандо, техника, прием, гриф, корпус, стиль, резонатор, дека.

EXPEDIENCY OF IMPLEMENTING A “SHORT” AND “LONG” LEVER IN A CLASSICAL GUITAR

V. V. Kamynina

Children's Music School № 24, Mezhdurechensk

The article considers the basics of staging and sound production on a six-string classical guitar. The author notes that methodical solution of the problems stated is the key to further successful mastering a musical instrument.

Keywords: information, seat, staging, sound production, support, lever, fixation, apoyando, tirando, technique, method, guitar's neck, body, style, resonator, soundboard.

В процессе работы над методологическими исследованиями, при анализе трудов различных авторов, преподавателей классической гитары у музыкантов-практиков появляется новая информация по многим интересующим их аспектам. Например: посадка во время игры, постановка рук, фиксация инструмента, вопросы звукоизвлечения и т. д. Поэтому в данной статье мы заострим внимание на некоторых вопросах, касающихся методики преподавания игры на классической гитаре.

Гитара – один из наиболее распространенных и популярных музыкальных инструментов нашего времени. Однако гитара как явление мировой музыкальной культуры имеет свою уникальную и достаточно продолжительную историю. По определению В. А. Аверина, «фактически гитара – один из немногих малых инструментов, которые не только сохранились, но и развиваются, растут. Сегодня она способна говорить современным языком, а наследие ее простирается от эпохи Ренессанса до наших дней. Мы поистине миллионеры, располагающие невиданным богатством репертуара!» [1, с. 8].

Среди интересующих методических проблем педагогов-практиков и исполнителей – вопросы *целесообразности применения «короткого» и «длинного» рычага в классической гитаре.*

Автор данной статьи опирается на известные труды выдающихся музыкантов А. Фраучи, Ф. Сора, Д. Агуадо, М. Каркасси, Э. Пухоля, Ф. Тарреги, А. Сеговии, П. Агафошина, а также личный педагогический опыт.

Как и во всякой работе, выполняемой сидя, *посадка* с инструментом, прежде всего, должна отвечать общим физиологическим условиям: не затруднять деятельность сердца, дыхания, содействовать непринужденному, устойчивому положению тела и свободному

выполнению требуемых движений. Для устойчивости посадки ноги упираются о поверхность пола всей ступней. Стояние на носках, слишком согнутое положение ног, подгибание ступней за ножки стула и тому подобные отклонения от нормы вызывают излишнее напряжение тела и приводят к быстрому утомлению.

Гитара имеет *пять точек соприкосновения* с телом исполнителя:

1. Вырез обечайки ставится на левое бедро, которое приподнято вследствие того, что нога находится на специальной подставке.

2. Правая нога смещается вправо (мужской вариант) или вниз (женский вариант) настолько, чтобы нижняя часть гитары нашла удобное положение. При этом гриф должен смотреть вверх – на уровне плеча или выше. Как советуют исполнители, «если мысленно провести линию вдоль грифа и через всю верхнюю дека, мы найдем вторую точку соприкосновения с инструментом. Эта точка опоры очень важна для устойчивого положения инструмента, поэтому правую ногу не надо слишком уводить в сторону» [3, с. 20].

3. Третья точка находится на уровне грудной клетки, чуть выше солнечного сплетения. В этом месте происходит соприкосновение с верхней частью корпуса гитары в достаточной близости к подбородку.

4. Четвертая точка опоры – в том месте, где локоть правой руки соединяется с верхней частью обечайки. Наиболее типична ошибка игнорирования этой точки опоры, когда рука как бы «повисает» над струнами гитары, создавая дополнительную нагрузку на мышцы плеча.

5. Пятая точка соединения – это контакт с левой рукой, которая будет располагаться на грифе. Очень важно, чтобы рука при этом была расслаблена. Необходимо следить за тем, чтобы плечо не напрягалось и не меняло своего естественного положения, а локоть не «уходил» в сторону и не «прилипал» к корпусу гитариста.

При правильной посадке гитариста с инструментом гитара становится очень устойчивой и словно «сливается» с телом исполнителя. Это является залогом уверенной, стабильной игры в дальнейшем и меньше подвергает усталости гитариста во время исполнения.

Как правило, в практике игры на гитаре в качестве фиксатора инструмента используется кусок поролона или замши, который размещается на левом бедре исполнителя. Это дает известный положительный эффект *фиксации инструмента*, но, к сожалению, неполный, так как эта самая фиксация происходит в одной точке, поэтому следует фиксировать инструмент и во второй точке с правой ногой.

Связанные с этим явлением проблемы посадки и постановки рук решаются благодаря грамотным действиям преподавателя. Фиксация инструмента при игре на гитаре является залогом успешного выступления, стабильного исполнения и дальнейшего развития техники.

Совершенно естественно, что постановка обеих рук будет напрямую связана с посадкой. Учитывая расположение гитары по отношению к телу играющего, *правая рука* займет положение, которое в гитарной терминологии получило название «*рычаг*» (выражение, часто используемое А. К. Фраучи).

Вокруг вопроса о постановке правой руки велось и ведется до сих пор множество споров – о том, какой должен быть рычаг: «*короткий*» (когда предплечье и кисть расположены на одной линии) или «*длинный*» (когда кисть опущена и находится под углом по отношению к предплечью), под каким углом должны находиться пальцы по отношению к струнам – прямым или нет, как играть – с опорой или без.

На самом деле, если посмотреть на историю исполнительства и современную ситуацию в мире классической гитары, можно еще раз убедиться, «что вся история развивается

по спирали и многие, забытые порой истины вновь возвращаются и становятся актуальными и естественными на новом уровне развития искусства и всего человечества» [7, с. 34].

Еще с XVII–XVIII веков у известных испанских, французских, итальянских и португальских авторов – вплоть до очередного рассвета гитары рубежа XVIII–XIX веков (М. Джульяни, Ф. Сор, Н. Паганини, Д. Агуадо, М. Каркасси и Н. Кост) способ звукоизвлечения *апояндо* практически не упоминается (напомним, что современное понимание «апояндо» – это звукоизвлечение с опорой). Основные споры между школами той эпохи велись о способе игры, а именно: ногтевом или подушечном.

Также различные взгляды были на опору о верхнюю дека мизинцем (Ф. Карулли против Д. Агуадо и Ф. Сора). Все исследования, все изображения тех времен (лютня и гитара) говорят об игре «коротким рычагом», то есть прямой рукой.

При использовании «длинного» рычага в наше время извлечение звука требует *перпендикулярного положения пальцев правой руки* для воспроизведения максимального звучания с наибольшей естественностью. Но, если заглянуть в более отдаленное прошлое, все мастера рекомендовали применение наклонного положения пальцев правой руки по отношению к струнам (в коротком рычаге). Если взять еще более отдаленные исторические примеры (при игре на лютне – предшественнице гитары) опора на верхнюю дека также осуществляется мизинцем (иногда и безымянным пальцем). В пользу применения «длинного» рычага в Средние века говорит еще и то, что пассажи, исполняемые большим и указательными пальцами, были невозможны без применения «длинного» рычага и опоры о верхнюю дека.

Остановим внимание на понимании «длинного» рычага. Известно, что первым гитаристом, который добился успеха во время применения «длинного рычага», был Франческо Таррега. Он использовал испанский способ звукоизвлечения «апояндо» почти для всех звуков, не составляющих аккорд или арпеджио, где применение этого удара препятствует продлеванию звуков, исполняемых на соседней, более низкой струне. Напомним, что прием «апояндо» был известен лишь у испанских исполнителей стиля фламенко. Школа Франческо Таррега, которая появилась во второй половине XIX века, составила важнейшее отличие от принципов техники правой руки более ранних школ.

Переход на «длинный» рычаг у Франческо Таррега, видимо, произошел в связи с тем, что он в своей игре применил не только «апояндо», но и прием тремоло. В дальнейшем, когда Таррега создал свою школу, в числе его лучших учеников были Мигуэль Льобет, Даниэль Фортес, Доменико Прат, Эмилио Пухоль. Впоследствии Эмилио Пухоль создал знаменитый труд «Школа игры на шестиструнной гитаре», который переиздавался вплоть до нашего времени.

Наиболее известным представителем игры «длинным» рычагом является Андерс Сеговия. Его технические достижения на классической гитаре, в которых постановка и техника правой руки основывались на «длинном» рычаге, стали убедительным аргументом для гитаристов XX века.

Андерс Сеговия дважды посещал Советский Союз в 30-е годы XX века. Во время приездов маэстро встретился с П. Агафошиным, с его учеником А. Ивановым-Крамским и многими другими. Советские гитаристы, воодушевленные блистательной игрой знаменитого музыканта, постарались перенять у него лучшие исполнительские секреты. Как раз в это время происходит формирование советской школы исполнения на гитаре. Стоит отметить, что она просуществовала в неизменном виде на протяжении нескольких десятилетий до конца XX века.

Однако несколько десятилетий назад, после открытия «железного занавеса» в 90-е годы XX века, в России появилась информация и о других исполнительских школах, известных музыкантах, и многие концертирующие гитаристы стали задумываться о правильности старых и, казалось бы, испытанных методик.

Так, стоит рассмотреть и технические стороны «короткого рычага» в классической гитаре. В технике приема «тирандо» при постановке, подразумевающей «длинный» рычаг в звуках, по мнению многих, получается удивительно некачественный звук. Так как «тирандо» применяется на гитаре очень часто, невольно приходит мысль об изменении постановки, то есть, когда правая рука становится под тупым углом. Некоторые гитаристы-исполнители приходят к этому решению сами, некоторые – по рекомендации других преподавателей. Примечательно, что у Андерса Сеговии на поздних фотографиях можно также отметить не перпендикулярное положение правой кисти и пальцев по отношению к струнам, а под тупым углом. Так, постепенно в гитарном мире происходит возврат к «короткому» рычагу. Но есть и поклонники старой школы, пожелавшие оставить положение правой руки неизменным.

При этом основные способы звукоизвлечения в правой руке «тирандо» и «апояндо» существуют вместе, помогая нам полнее раскрывать художественные образы, решать сложные технические задачи в тех или иных произведениях. И лучшие современные исполнители научились очень тонко сочетать эти приемы.

Итак, делаем вывод, что основополагающим моментом постановки является формирование «короткого рычага». Кисть при этом расслаблена, округлая, как будто держит яблоко или стеклянный шарик. Угол большого пальца должен контактировать с шестой струной. Указательный, средний и безымянный пальцы стоят на струнах перпендикулярно. Вид пальцев сбоку должен представлять полукруг (опять в руке ощущение стеклянного шара). Все пальцы правой руки как бы располагаются на одной линии (если смотреть на них сверху). Основное положение – на краю резонаторного отверстия.

Правильная постановка рук, по мнению многих преподавателей, и есть основа будущей звуковой выразительности исполнителя. Например, от положения правой руки «зависит не только качество, сила и разнообразие действия пальцев; ее действия определяют ритм, экспрессию, нюансы и всю гамму звучаний, необходимых для хорошего исполнения» [6, с. 20].

В рамках данной статьи были рассмотрены только некоторые из наиболее важных вопросов, касающихся искусства игры на классической гитаре, для педагогов музыкальных школ и профессиональных исполнителей. Ранее эти темы недостаточно освещались в советских традиционных школах. Приход и развитие новых методик преподавания в классической гитаре может восполнить этот пробел. Учитывая, что технические требования и репертуарный план для музыкальных школ давно и детально разработаны, остается надеяться на собственный опыт, а также лучшие исполнительские достижения других гитаристов и педагогов.

Список литературы

1. Аверин В. История исполнительства на русских народных инструментах: курс лекций. – Красноярск, 2002. – 144 с.
2. Агафшин П. С. Школа игры на шестиструнной гитаре / под ред. Е. Ларичева. – М.: Музыка, 1990. – 206 с.
3. Богушис А. Гитара для начинающих. История. – М., 2002. – 35 с.

4. Вайсборд М. А. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века. – М., 1989. – 122 с.
5. Карпов Л. В. Техника игры на гитаре: учеб.-метод. пособие. – СПб.: СПбГУКИ, 2008. – 100 с.
6. Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре. – М.: Советский композитор, 1980. – 156 с.
7. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара. – М.: Музыка, 1991. – 76 с.

List of references

1. Averin V. Istoriya ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah: kurs lekcij. – Krasnoyarsk, 2002. – 144 s.
2. Agafoshin P. S. Shkola igry na shestistrunnoj gitare / pod red. E. Laricheva. – M.: Muzyka, 1990. – 206 s.
3. Bogushis A. Gitara dlya nachinayushchih. Istoriya. – M., 2002. – 35 s.
4. Vajsbord M. A. Andres Segoviya i gitarnoe iskusstvo XX veka. – M., 1989. – 122 s.
5. Karpov L. V. Tehnika igry na gitare: ucheb.-metod. posobie. – SPb.: SPbGUKI, 2008. – 100 s.
6. Puhol' E. Shkola igry na shestistrunnoj gitare. – M.: Sovetskij kompozitor, 1980. – 156 s.
7. Sharnasse E. Shestistrunnaya gitara. – M.: Muzyka, 1991. – 76 s.

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКА ЧТЕНИЯ С ЛИСТА НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ БАЛАЛАЙКИ

Н. А. Мицкевич, Т. В. Седова

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

В статье освещаются вопросы формирования навыков чтения с листа на начальном этапе обучения в классе специнструмента «Балалайка». Для обучения беглому чтению с листа приводятся примеры интересных и занимательных упражнений, рассматриваются этапы формирования навыка чтения нот с листа.

Ключевые слова: навык, чтение с листа, ритм, метроритм, ритмическая дисциплина.

FORMING READING SHEET MUSIC SKILLS AT THE INITIAL STAGE OF TRAINING IN THE BALALAIKA CLASS

N. A. Mickiewicz, T. V. Sedova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article highlights the issues of forming reading sheet music skills at the initial stage of training in the class of special instrument “Balalaika”. Moreover, the authors give some examples of interesting and entertaining exercises for training fluent reading sheet music, and consider the stages of forming the reading sheet music skills.

Keywords: skill, reading sheet music, rhythm, metrorhythm, rhythmic discipline.

Навык чтения с листа нотного текста является важнейшим компонентом исполнительской техники для музыканта любой специальности. При наличии этого умения откры-

ваются значительные возможности для знакомства с большим количеством музыкальных произведений, чтобы обнаружить новые фактурные образования, приемы игры, расширить свой репертуар. Именно поэтому работу над формированием навыков чтения нотного текста с листа необходимо вести на протяжении всего периода обучения музыканта. Особенно важным является начальный период обучения музыканта, так как это база для дальнейшего обучения и творческого роста учащегося. Успешное овладение навыками чтения с листа нотного текста – один из важных показателей общего уровня развития учащегося ДМШ.

Проблемой обучения чтению с листа нотного текста занимались еще с XVII–XVIII столетия (Ф. Э. Бах, Ф. Куперен и др.) и продолжают по сегодняшний день, но данная проблема по-прежнему остается актуальной, несмотря на достаточную разработанность этой темы в музыкальной педагогике.

Противоречие возникает между необходимостью формирования навыков чтения с листа – важного условия всестороннего развития музыканта, и явно недостаточной разработанностью этого вопроса применительно к начальному этапу обучения детей игре на балалайке в существующих условиях ДМШ. На данный момент не существует методики по чтению с листа, которая бы учитывала специфику строения балалайки, особенности звукоизвлечения и исполнительской техники балалаечника. Поскольку балалайка является не только сольным, но и оркестровым инструментом, навык чтения нот с листа имеет большое значение.

Исходя из данного противоречия, предлагаются некоторые рекомендации для формирования навыка чтения с листа нотного текста у учащихся-балалаечников младших классов.

Начальный период обучения – важный этап, который определяет успех всего дальнейшего музыкального развития. «Продолжительность начального этапа зависит от возраста учащегося и от степени его развития (физического и теоретического). Главным результатом в начальный период обучения должно стать формирование и закрепление у учащихся таких элементарных игровых навыков, как:

- посадка с инструментом;
- внимание к качеству звука;
- исполнительские навыки, необходимые для дальнейшего обучения;
- изучение основ музыкальной грамоты;
- различение произведений различных жанров и стилей;
- самостоятельный разбор и чтение с листа;
- навык игры в ансамбле» [6].

Ориентируясь на курс школьной программы, это приблизительно 3–4-я четверть первого класса. Поскольку учебными программами в ДМШ не предусмотрено отдельных часов по чтению нот с листа, или они относятся к вариативной части, то освоение упражнений по данному виду исполнительской техники должно входить составной частью в каждый урок по специальному инструменту.

Время, отведенное на чтение нот с листа, не должно быть чрезмерным: на первых уроках – не более 10 минут, на последующих (по мере приобретения навыков) – это время постепенно сокращается.

Важная часть обучения – это организация **ритмической дисциплины**. Учащийся должен иметь ясное представление о ритме, метре и темпе. Преподавателю нужно добиваться понимания учащимся длительности каждого звука и с первых же уроков приучать ребенка считать, отстукивать или прохлопывать ритм.

Начинать формировать навык чтения с листа рекомендуется с освоения однотоновых попевок с различными метроритмическими рисунками, которые сопровождаются словесными текстами: поговорками, попевками, песнями. В процессе работы над примерами вырабатываются навыки свободного чтения метроритмической структуры простых музыкально-интонационных образцов.

Приведем пример таких попевок для постепенного освоения метроритма в виде следующих упражнений (рис. 1).

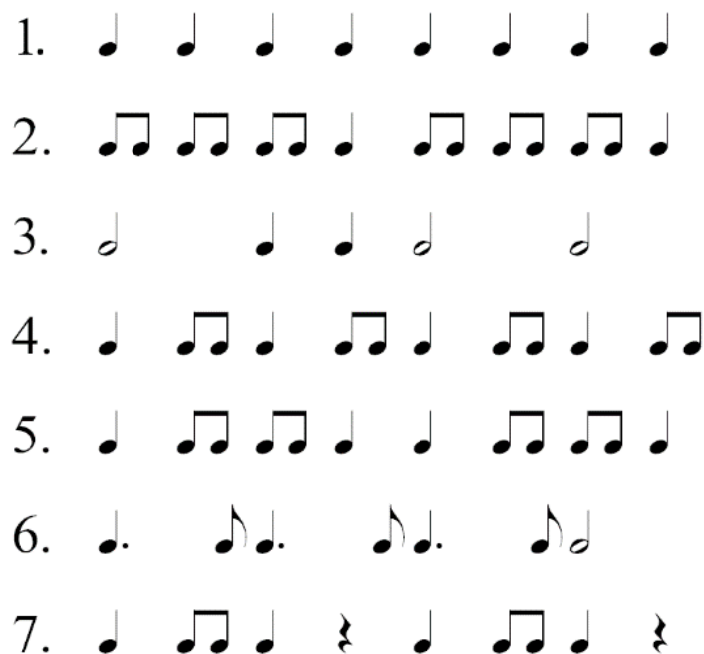


Рисунок 1

«На первых порах следует отойти от тоновысотной стороны музыкально-интонационного движения. Примеры должны быть ограничены простыми размерами: двудольными и трехдольными. Возможны отдельные варианты примеров на один словесный текст данных в разных размерах» [2].

Ритмические упражнения приносят пользу в том случае, если исполняются осознанно, сосредоточенно и внимательно. Преподаватель должен следить за тем, чтобы причиной изменения темпов не становились нюансы (*forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*). Огромную пользу в воспитании ритмической дисциплины приносит игра с концертмейстером и в ансамблях (оркестрах).

Важнейшим этапом в обучении беглому чтению с листа является приобретение навыка *широкого зрительного охвата нотного текста*. Нужно стремиться научить ребенка охватывать зрением все большие группы нот с соответствующей подготовкой аппликатуры по позициям, охвату мотива, фразы в целом.

Этап практического освоения навыков восприятия нотного текста рекомендуется начинать с умения видеть структуру текста целиком, выделяя существенную информацию. Для этих целей можно использовать таблицы Шульте, известные в психологических методиках.

Описание методики: необходимо за 20–25 секунд показать последовательно цифры от 1 до 25. При этом нужно научиться видеть всю таблицу целиком и не искать каждую

цифру. Время выполнения упражнений дано среднее. Ученики с высокой лабильностью могут выполнить быстрее, а с низкой лабильностью медленнее (рис. 2).

5	10	22	7	19
13	18	16	12	2
8	20	1	21	24
25	6	23	4	14
3	15	11	17	9

Рисунок 2

Для музыкантов рекомендуется использовать таблицы нотных знаков, составленные по принципу таблиц Шульте. На первых порах обучения здесь используются ноты, находящиеся в первой позиции (*h* – 1-й палец, *c* и *cis* – 2-й палец, *d* и *dis* – 3-й палец, *e* – 4-й палец). Если ребенку пока не представляется возможным достать мизинцем до ноты *e*, то первая позиция будет в пределах кварты – до ноты *d*. По мере освоения грифа количество нот в упражнении увеличивается (рис. 3).

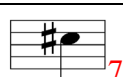
			
			
			
			

Рисунок 3

Описание методики: необходимо за 20–25 секунд последовательно найти в таблице все цифры от 1 до 16 и сыграть соответствующие ноты в скрипичном ключе от *e* первой октавы до *g* второй октавы. Нужно видеть всю таблицу целиком и не искать каждую последующую ноту.

Следующий этап пути развития навыков беглого чтения с листа – освоение *мелодического движения*. При этом важно учитывать направление движения (восходящее, нисходящее, прямое), а также вид движения (поступенное, скачкообразное, смешанное).

Важно также соблюдение следующих условий: начинаем с одноголосной мелодии; постепенно увеличиваем мелодическую сложность; используем разнообразные мелодические, тональные и ритмические варианты мелодий; далее приходим к двухголосному, трехголосному изложению текста. Исходя из этих условий, упражнения для развития навыка чтения с листа у начинающих балалаечников можно условно поделить на 3 блока, в зависимости от диапазона упражнений:

1. В пределах кварты (ля-ре) для самых маленьких, кому пока не представляется возможным охватить первую позицию.

2. В пределах 1-й позиции.

3. В пределах расширенного диапазона, в данном случае – до «а» второй октавы.

Первый блок включает в себя:

1) одноголосные упражнения без встречных или ключевых знаков;

2) одноголосные упражнения со встречными знаками;

3) двухголосные упражнения со встречными знаками.

Второй блок включает в себя:

1) одноголосные упражнения без встречных или ключевых знаков;

2) одноголосные упражнения со встречными знаками;

3) одноголосные упражнения, ритмически усложненные, с добавлением триолей, шестнадцатых длительностей;

4) двухголосные упражнения со встречными знаками.

Третий блок включает в себя:

1) одноголосные упражнения со встречными знаками, ритмически усложненные, с добавлением триолей, шестнадцатых длительностей;

2) двухголосные упражнения со встречными знаками;

3) аккордовые упражнения со встречными знаками.

Таким образом, для преподавателя складывается определенный путь формирования навыков чтения с листа, который при учете индивидуальных особенностей обучаемого может быть реализован с первых занятий, при этом способности учащегося развиваются по отдельности, а затем и в комплексе: ритмичность, музыкальный слух, способность охватывать нотный текст в целом, двигательный навык.

Список литературы

1. Бережанский П. Н. Формирование и развитие способности чтения нот с листа: пособие для преподавателей фортепианных отделений ДМШ. – Курск, 1996. – 32 с.
2. Голованов В. Техника беглого чтения нот. – М.: Композитор, 2002. – 64 с.
3. Толкачева И. Навык чтения нот с листа // Музыкальная педагогика / под ред. В. В. Крюкова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2002. – 288 с.
4. Хрестоматия для чтения с листа в классе балалайки: учеб. метод. пособие для ДШИ и муз. училищ / ред., сост. Н. А. Потапова. – СПб.: Композитор, 2022. – 192 с.
5. Цатурян К. А. Чтение с листа // Теория и методика обучения игре на фортепиано. – М.: ВЛАДОС, 2001. – С. 126–138.
6. Цыпин И. М. Обучение игре на фортепиано: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

List of references

1. Berezhanskij P. N. Formirovanie i razvitie sposobnosti chteniya not s lista: posobie dlya prepodavatelej fortepiannyh otdelenij DMSH. – Kursk, 1996. – 32 s.
2. Golovanov V. Tehnika beglogo chteniya not. – M.: Kompozitor, 2002. – 64 s.
3. Tolkacheva I. Navyk chteniya not s lista // Muzykal'naya pedagogika / pod red. V. V. Kryukova. – Rostov n/D.: Feniks, 2002. – 288 s.
4. Hrestomatiya dlya chteniya s lista v klasse balalajki: ucheb. metod. posobie dlya DShI i muz. uchilishch / red., sost. N. A. Potapova. – SPb.: Kompozitor, 2022. – 192 s.
5. Caturyan K. A. Chtenie s lista // Teoriya i metodika obucheniya igre na fortepiano. – M.: VLADOS, 2001. – S. 126–138.
6. Cypin I. M. Obuchenie igre na fortepiano: ucheb. posobie. – M.: Prosveshchenie, 1984. – 176 s. 176 s.

**ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ
НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ РУССКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ
ТРАДИЦИИ В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ:
«ДРОВА» – НАРОДНЫЙ КСИЛОФОН**

А. В. Соловьев, И. В. Соловьева

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

В статье приводится анализ специфики обучения игре на ударных инструментах русской фольклорной традиции. В контексте существующего инструментария большее внимание отводится исполнительским возможностям «дров» (народного ксилофона). Рассматриваются широкие возможности его применения в оркестре, ансамбле русских народных инструментов и фольклорном ансамбле. Приводятся примеры нотного материала, созданного авторами для солирующих «дров» с оркестром, ансамблем русских народных инструментов.

Ключевые слова: акустическая константа, инструменты русской фольклорной традиции, барабанка, шаркунок, ухват, заслонка, рубель, тюнер, диапазон, шеллак, скоморошина, резонаторная полость.

**PROBLEMS AND PROSPECTS OF TRAINING TO PLAY PERCUSSION
INSTRUMENTS OF THE RUSSIAN FOLKLORE TRADITION
IN THE CHILDREN'S MUSIC SCHOOL:
“DROVA” – FOLK XYLOPHONE**

A. V. Solovey, I. V. Soloveva

Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo

The article analyzes the specifics of training to play percussion instruments of the Russian folklore tradition. In the context of the existing tools, more attention is paid to the performing capabilities of “drova” (folk xylophone). The authors consider wide possibilities of its use in orchestra, ensemble of Russian folk instruments and folklore ensemble. Besides, the authors give examples of musical material created by the authors for “drova” solo with an orchestra, an ensemble of Russian folk instruments.

Keywords: acoustic constant, instruments of the Russian folklore tradition, barabanka, sharkunok, oven fork, flap, rubel, tuner, range, shellac, skomoroshina, resonator cavity.

Ударные музыкальные инструменты русской фольклорной традиции, применяемые в оркестрах и ансамблях русских народных инструментов, – это большая и очень выразительная краска в палитре возможностей композиторов и аранжировщиков. Эти инструменты позволяют подчеркнуть мельчайшие нюансы характера исполняемого произведения, а иногда берут на себя исполнение сольных мелодических линий. В оркестровой группе ударных инструментов, как правило, необходимо 3–4 участника, у каждого из которых свои функции.

Здесь необходимо сразу отметить, что группа исполнителей на ударных инструментах в оркестре русских народных инструментов обязана владеть игрой и на классических

ударных инструментах, многие из которых заимствованы из симфонического оркестра (литавры, тарелка, бубен, малый барабан, коробочка, кастаньеты, треугольник, ксилофон, металлофон, виброфон и т. д.)

Вторая часть инструментов ударной группы – это инструменты русской фольклорной традиции (барабан, барабанка, бубен, ложки, дрова, бутылкофон, рубель, кокошник, шаркунок, ухват, коса, заслонка, ладошки, бубенцы, копытца, стиральная доска и т. д.) Эти инструменты больше востребованы в фольклорных ансамблях.

Заметим, что некоторые инструменты оказались в обеих частях оркестрового инструментария (бубен, коробочка, барабан). Здесь нужно внимательно смотреть на место, способ и материалы изготовления, внешний вид инструмента, его неповторимый тембр, чтобы определить – является ли он инструментом русской фольклорной традиции.

В оркестровой практике дирижер при составлении программы использует произведения разных стилей и эпох, разных народов, и, естественно, при исполнении пьес классической направленности используются и соответствующие ударные инструменты.

Однако совершенно неповторимый облик принимает оркестр при исполнении пьес и обработок народного направления. Здесь во всем многообразии раскрываются ударные инструменты русской фольклорной традиции. Иногда даже целые музыкальные эпизоды композитор отдает только ударным.

Характерный пример такого использования ударных инструментов – концерт для оркестра В. Комарова «Праздник в деревне». Композитор ввел в партитуру: «тазы» – три медных таза разного тона на подставках, «керамику» – керамический кувшин, «стекляшки» – набор стеклянных пластинок разных тонов, «кузницу» – набор из 7–10 железных банок разной величины, объединенных в единый круг на подставке, «шпоры» – два печных ухвата (для обеих рук исполнителя), имитирующие ритмические притопывания исполняющего, «коса» – настоящая коса (используется на протяжении всей части «Веселый косарь»).

Другой пример использования ударных инструментов фольклорной традиции – «Белорусская полька» (Соловьев А. Хрестоматия для ансамбля народных инструментов. – Кемерово, 2007. – Ч. 2). В партитуре применяются дрова как сольный инструмент на протяжении всей пьесы, и в средней части пьесы композитор дает возможность ударной группе (барабан, коса, бич-хлопушка, рубель) исполнить сольный фрагмент. Музыканты по очереди встают на свой сольный эпизод. Это придает пьесе народный колорит и своеобразный зрительный эффект.

Дрова (или народный ксилофон) – один из уникальных ударных инструментов (с определенной высотой звучания). О нем и пойдет речь в нашей статье. Он может быть использован в оркестре и как сольный инструмент, и как инструмент в группе ударных. Его неповторимый тембр и народный колорит сегодня успешно используются в некоторых оркестрах, в большом количестве ансамблей народных инструментов, фольклорных ансамблях.

Упоминание об этом инструменте авторы встретили в книге Ю. Васильева и А. С. Широкова «Рассказы о русских народных инструментах» [3].

В. И. Яковлев в своем историко-этнографическом исследовании «Традиционные музыкальные инструменты народов Волго-Уралья» пишет: «Инструмент состоит из деревянных пластинок, неодинаковых по длине и толщине, соединенных лыком. Количество пластинок пять-шесть, материалом служил ясень. Инструмент “кальхциямат” был известен в мордовских селах Теньгушевского района Мордовии» [8, с. 168]. Современный исследователь и народный мастер В. Н. Бычков в своей книге «Музыкальные инструменты» [2]

из серии «Основы художественного ремесла» предлагает свой вариант изготовления дров из поленьев и даже скалок.

В 1970–80-е годы авторы статьи видели этот инструмент на концертах хора им. М. Е. Пятницкого. В программе этого прославленного коллектива был такой номер: выходил солист с вязанкой дров на спине. Потом, как бы случайно, ронял ее и, разложив дрова на толстую веревку с узелками, доставал ложки и начинал задорно играть! Этот образ долго хранился в памяти, а позже, после окончания Новосибирской консерватории им. М. И. Глинки (1984) А. В. Соловьев, увлекшись русским фольклором, изготовил первый образец инструмента. Около двадцати лет понадобилось, чтобы в Сибири стали появляться подобные инструменты и исполнители на них. Сегодня многие ансамбли народных инструментов и фольклорные коллективы Сибирского региона используют дрова в своем составе.

Практическое применение дров в составе ансамбля народной музыки «Скоморохи» (создан в г. Прокопьевске в 1984 году, художественный руководитель А. В. Соловьев) породило следующую проблему: полное отсутствие методики обучения на дровах и учебного и концертного репертуара для них. Для решения первой части проблемы (постановка рук, работа над мелкой техникой, форшлаг, глиссандо и т. д.) авторы обратились к методикам обучения ударников классического направления, ксилофонистов. Это дало первые положительные результаты. Но разработка методических рекомендаций для дров – это тема отдельной статьи. Решением вопроса репертуара на первом этапе была аранжировка народных мелодий, изначально написанных авторами для балалайки, домры, баяна. Русские песни и наигрыши легко и удобно перекладывались на этот редчайший инструмент.

При изготовлении первого инструмента в 1985 году А. В. Соловьеву пришлось решить несколько задач. Первое – определить материал изготовления. Выбор пал на березу. Это дерево произрастает в изобилии в Сибири. Оно достаточно плотное и звонкое, звучащее.

Основным показателем акустических свойств древесины является так называемая акустическая константа, у березы она – 745. Это косвенно выражает также и хорошие резонансные свойства. Дерево сушится в течение года, пока не становится сухим и легким. Хорошо просушенная древесина имеет влажность в пределах 82 %. Такая древесина не будет коробиться и растрескиваться. При обработке полена верхняя (игровая) часть немного закругляется (для удобства глиссандирования). Боковые части полена не обдираются от коры. Это придает дровам достоверный вид. В нижней части полена выбирается резонаторная полость. Чем она глубже, тем строй полена ниже. Поднять тон, если он низит, нужно обрезанием краев.

Тонкую настройку производим с помощью тюнера. Дрова подстраиваем примерно на 5–10 герц выше точной ноты. Например, ля – не 440 герц, а 445. Это дает небольшой розлив с аккомпанирующим инструментом, ансамблем или оркестром. Эта особенность настройки придает звуку дров особую полетность.

Вторая задача – определение мензуры. Для начала был изготовлен образец с восьмью поленьями (ширина полена 7–8 см). Расстояние между поленьями (мензура) 3–3,5 см. Третья задача – количество тонов инструмента. Ее решение подсказал анализ народных мелодий. Большинство из них укладывалось в одну октаву. В общей сложности длина рабочей части инструмента получилась 85–90 см. Четвертая задача – выбор тональности и лада. Здесь анализ подсказал использовать миксолидийский лад для возможности игры в четырех тональностях, что значительно расширяло возможности использования инстру-

мента. Восемь тонов первого инструмента решено было сделать такими: соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль. Четыре тональности, в которых использовались эти дрова: соль мажор, ля минор, до мажор, ре минор. Понятно, что здесь будут не полные звукоряды, но этого часто хватает для аккомпанемента или характерной окраски пьесы или обработки. Позднее был изготовлен инструмент с увеличенным диапазоном 12 тонов (соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре). Он хоть и имел преимущество и более широкие мелодические возможности, но был неудобен и тяжеловат. В дальнейшей практике от него отказались.

Вопросы технического характера тоже приходилось решать. Для того чтобы полено зазвучало, надо было научиться определять у него так называемые «мертвые зоны». Акустические законы говорят нам о том, что в полене при ударе будут колебаться, а следовательно, звучать края и середина. В каждом полене недалеко от краев присутствуют две «мертвые зоны», в этих местах полено неподвижно во время удара по нему.

Секрет определения «мертвых зон» авторы почерпнули в специальной литературе по акустике. На полено насыпается мелкий порошок. Это может быть мелкая, сухая стружка — деревянная или металлическая. Она насыпается на полено, исключая его середину. Оно лежит при этом на куске поролона или толстой веревке, подложенной под оба края полена. Мастер бьет ложкой по центральной части полена довольно сильно и продолжительно (около 20–30 секунд). При этом порошок передвигается по полену за счет вибрации, пока не собирается в «мертвых зонах». Это примерно 5–7 см от края полена. В этом месте можно просверлить поперечное отверстие для продевания шнура или лески (ранее использовали лыко), скрепляющей дрова. По краям инструмента оставляется часть шнура, который служит для прикрепления инструмента к подставке или для того, чтобы повесить его на плечо исполнителя. На шнур надеваются специальные трубочки из ПВХ для того, чтобы между поленьями было неизменно одинаковое расстояние. Ранее для того, чтобы дрова не сдвигались, использовались узлы, навязанные на веревке.

После изготовления инструмента в течение недели или двух дрова не покрываются защитным лаком. Это делается для того, чтобы окончательно подстроить их в случае повышения или понижения какого-то тона. После окончательной подстройки переходим к следующему этапу: зашлифовываем верхнюю, рабочую поверхность, и покрываем инструмент защитным лаком. Лучше использовать шеллак на основе спирта или (при режиме экономии) яхтный лак. Покрытая лаком древесина не меняет свою влажность при изменении влажности окружающей среды. Это способствует сохранению музыкального строя. Один раз в два-три года дрова вновь требуют настройки и повторно покрываются лаком. Для лучшего сохранения музыкального строя храниться дрова должны во влагонепроницаемом чехле или кофре. Попадание прямых солнечных лучей или хранение у батареи недопустимо. При появлении сколов или вмятин необходимо сразу покрывать дрова новым слоем лака.

Инструмент при игре привязывается к подставке и находится в горизонтальном положении примерно на уровне пояса исполнителя. Подставки могут быть разных конструкций, главное, чтобы они обеспечивали высоту, нужную исполнителю, и устойчивость от падения. Иногда музыкальные руководители исключают подставку, и тогда дрова держат два помощника, растянув их горизонтально. Это придает музыкальному номеру особый колорит и непосредственность. В условиях выездных концертов это вполне приемлемое решение.

Ложки хорошо подходят для ударов по поленьям. Они сами обладают маленьким резонатором и поэтому добавляют звуку дров дополнительную громкость. Авторами был

опробован вариант игры палочками, но он не удовлетворил ни качеством, ни силой звука. Ложки для дров обладают рядом особенностей. Во-первых, они должны быть удлиненными для удобства игры. Во-вторых, концы ручек вырезаются с утолщением-противовесом. В-третьих, черпак ложки делается полегче, чем у обычной деревянной ложки, и немного заужается (получается форма эллипса). В-четвертых, дерево для ложек выбирается из комля березы, где оно наиболее плотное. Ложки также покрываются нитролаком для защиты дерева и придания дополнительной крепкости ударной зоне.

По мере распространения дров в Сибирском регионе требовался и новый репертуар для этого инструмента. Появляются новые пьесы, более сложные и более подходящие для концертной практики. Для ансамбля народных инструментов (дрова солируют) «Ехал Ваня с поля» (Соловьев А. Хрестоматия для ансамбля народных инструментов. – Кемерово, 2011. – Ч. 7), для сольных дров в сопровождении гармони: вариации на две русские народные песни «Перевоз Дуня держала» и «А я по лугу» (Соловьев А. Хрестоматия для ансамбля народных инструментов. – Кемерово, 2013. – Ч. 8), обработка русской народной песни «Калинка» для ансамбля русских народных инструментов (Соловьев А. Хрестоматия для ансамбля народных инструментов. – Кемерово, 2014. – Ч. 9).

Кроме того, в 2014 году А. Соловьев сочиняет для оркестра русских народных инструментов и солирующих дров две детские сюиты: № 1 «Машины Картинки», № 2 «Играем на березовых дровах» – это циклы несложных разнохарактерных пьес. Автор ставил перед собой задачу развития эмоциональной сферы учащегося. Каждая пьеса – это яркий, запоминающийся образ. Ребята, по заданию педагога, с удовольствием рисовали эти образы. Демонстрируя на уроках оркестрового класса рисунки, преподаватели обсуждали с учащимися характеры персонажей, что помогло заинтересовать ребят в освоении музыки. «Клоуны», «Осенний дождик», «Бабочки», «Паучок качается» – такие названия пьес придумали дети.

Некоторые пьесы очень помогли ребятам освоить определенные виды исполнительской техники (они так и задумывались автором). Так, «Веселые лягушата» помогли учащимся научиться играть форшлагги, «Охота» – в изучении триолей, «Бабочки» познакомили с медленным вальсом, «Хоровод» помог разобраться в сложных метрах (3+2+2; 2+3+2; 2+2+3). Мелкую технику, «репетиции» – оттачивали на подвижных пьесах «Пчелка» и «Паучок качается». Особняком стоит пьеса «Балерина и солдат». Здесь автор (дирижер) поставил перед оркестром задачу с нежного, воздушного образа Балерины переключиться в средней части на образ контрастный – бравого Солдата. Возвращение в третьей части образа Балерины дает руководителю оркестра возможность обсудить с учениками трехчастную форму и ее особенности.

В детских сюитах самые сложные партии – у солирующих дров. Это прием глиссандо вверх и вниз, использование форшлагов, мелкая техника, игра двойными нотами, широкие скачки и т. д. Большая творческая работа педагога с солистом уверенно поднимает его профессиональные навыки музыканта.

В сюитах также используются и другие инструменты русской фольклорной традиции (свирель, жалейка, гармонь, барабан, трещотка, рубель, утиный манок), что придает сочинению народный колорит.

Для возможности исполнения сюит в учебном процессе автором был сделан клавиш для солирующих дров и гармони (баяна, аккордеона). Этот нотный материал сегодня широко востребован в Сибирском регионе и часто применяется на концертах и конкурсах различного уровня.

Одна из самых виртуозных, трудных для исполнения пьес – «Фома и Ерема» (2014) – это «скоморошина». Она была написана для студентов профиля «Национальные инструменты народов России» Кемеровского государственного института культуры. Два солиста (народный вокал), музыкальные дрова и гармонь как бы соревнуются в виртуозности. Это соревнование солистов то и дело прерывается возгласами «оркестра» (народ), Фомы, Еремы и т. д. Можно рассматривать ее как музыкальный спектакль и даже включать в нее кукольные персонажи, исходя из литературного текста припевок (например: Лошадь, Корова).

Хочется привлечь внимание композиторов Сибири к русским народным инструментам фольклорной традиции. Больше включать в партитуры оркестров, ансамблей наши национальные инструменты. Сейчас это важно, как никогда.

В детских музыкальных школах практически повсеместно, к сожалению, редко целенаправленно обучают игре на инструментах русского фольклора. Исключение составляют те школы, где энтузиасты осознанно и на основе опыта освоения русских фольклорных традиций преподают народный вокал, танец и инструменты русского фольклора, где изучают народный костюм. Там формируются ансамбли, которые гораздо ближе к нашим истокам, в них дети плетут пояса, учат пословицы, считалки, скороговорки, лепят из глины свистульки, играют в народные игры, пляшут кадрили. Такой непринужденный способ вовлечения ребенка в *традицию* дает прекрасные результаты. В таких ансамблях дети и учатся играть на простых и чудесных инструментах русского фольклора: жалейка и свирель, владимирский рожок и волынка, гусли и гудок, а также целая россыпь ударных инструментов. Здесь всегда царит атмосфера праздника, дети – в подлинно народных костюмах, и веселая кадрили незаметно и планомерно формирует будущих патриотов нашей Родины.

Список литературы

1. Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1997. – 248 с.
2. Бычков В. Н. Музыкальные инструменты. – М.: АСТ-ПРЕСС, 2000. – 176 с.: ил.
3. Васильев Ю. А., Широков А. С. Рассказы о русских народных инструментах. – М.: Советский композитор, 1976. – 88 с.
4. Соловьев А. В. Озорные наигрыши: хрестоматия. – Кемерово, 2007. – Ч. 2. – 76 с.
5. Соловьев А. В. Ехал Ваня с поля: хрестоматия. – Кемерово, 2011. – Ч. 7. – 78 с.
6. Соловьев А. В. Светит месяц: хрестоматия. – Кемерово, 2013. – Ч. 8. – 80 с.
7. Соловьев А. В. Звучите, волшебные струны: хрестоматия для ОРНИ. – Кемерово, 2016. – Ч. 5. – 144 с.
8. Яковлев В. И. Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья: историко-этнографическое исследование. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2001. – 320 с.

List of references

1. Banin A. A. Russkaya instrumental'naya muzyka fol'klornoj tradicii. – M.: Gosudarstvennyj respublikanskij centr russkogo fol'klora, 1997. – 248 s.
2. Bychkov V. N. Muzykal'nye instrumenty. – M.: AST-PRESS, 2000. – 176 s.: ill.
3. Vasil'ev Yu. A., Shirokov A. S. Rasskazy o russkih narodnyh instrumentah. – M.: Sovetskij kompozitor, 1976. – 88 s.
4. Solov'ev A. V. Ozornye naigryshi: hrestomatiya. – Kemerovo, 2007. – Ch. 2. – 76 s.
5. Solov'ev A. V. Ehal Vanya s polya: hrestomatiya. – Kemerovo, 2011. – Ch. 7. – 78 s.

6. Solov'ev A. V. Svetit mesyac: hrestomatiya. – Kemerovo, 2013. – Ch. 8. – 80 s.
7. Solov'ev A. V. Zvuchite, volshebnye struny: hrestomatiya dlya ORNI. – Kemerovo, 2016. – Ch. 5. – 144 s.
8. Jakovlev V. I. Tradicionnye muzykal'nye instrumenty Volgo-Ural'ja: istoriko-etnograficheskoe issledovanie. – Kazan': Izd-vo Kazan. un-ta, 2001. – 320 s.

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА АККОРДЕОНЕ

Э. Р. Шабает, К. В. Автайкина

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

Статья посвящена изучению теоретических аспектов проблем формирования исполнительских навыков на начальном этапе обучения игре на аккордеоне. Производится анализ существующих методик и представлен личный опыт работы с детьми в классе специальности.

Ключевые слова: аккордеон, навык, исполнитель, ученик, обучение.

FORMING PERFORMANCE SKILLS AT THE INITIAL STAGE OF TRAINING TO PLAY THE ACCORDION

E. R. Shabaev, K. V. Avtaykina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors study theoretical aspects and problems of forming performance skills at the initial stage of training to play the accordion. Also, the authors analyze existing methods and personal experience of working with the students in the class of accordion.

Keywords: accordion, skill, performer, pupil, training.

В первые годы обучения игре на музыкальном инструменте можно выявить общемузыкальные способности ребенка, а также сформировать необходимые навыки для его дальнейшего профессионального развития. На первых занятиях с учащимся перед педагогом стоит сложная задача: удержать интерес ребенка к погружению в музыкальное искусство, а также воспитать навыки, необходимые для дальнейшего пути юного музыканта. Особенно это актуально в настоящее время, когда снижается заинтересованность детей и родителей в полноценном музыкальном воспитании.

Исходя из анализа данных последних десятилетий, среди детей значительно снизился спрос на поступление в класс аккордеона или баяна. Стоит отметить и изменение возрастного порога поступающих детей с 8–10 лет (2–4 классы общеобразовательной школы) на 6–8 лет. Понятийный аппарат и готовность к музыкальному обучению значительно отличаются у этих возрастных групп, что, несомненно, вызывает определенные сложности у педагога в процессе освоения музыкального инструмента. Это наталкивает на мысль о необходимости поиска новых путей освоения специальности на начальном этапе обучения.

Многие научные и методические труды посвящены изучению проблемы развития исполнительских навыков. Актуальные проблемы развития исполнительских навыков

на баяне и аккордеоне представлены в исследованиях М. И. Имханицкого, Б. П. Потеряева, В. А. Максимова и других авторов. Так, многие исследователи сходятся во мнении, что важным условием работы на начальном этапе является систематичность и повседневность оттачивания приобретаемых навыков. Здесь должны быть органично скоординированы активность мыслительных процессов, двигательных реакций, слух, внимание, память и эмоциональный отклик на звучание инструмента.

Музыкально-исполнительские навыки представляют собой «систему сознательно выработанных движений, которые частично автоматизируются, позволяя этим реализовать музыкальные знания и умения в целенаправленной музыкальной деятельности» [3, с. 201]. Навыки образуются в результате постоянных упражнений, то есть целенаправленных и систематических повторений действий, при этом изменяются как количественные, так и качественные показатели работы. Успешность овладения навыком зависит не только от количества повторений, но и от других причин объективного и субъективного характера.

В психологическом механизме навыка различают две основные части: ориентировочную и исполнительскую. Первая определяет способы выполнения действия, а вторая их реализует. Например, музыкант-инструменталист проходит путь от выработки изолированных двигательных элементов до создания целостной системы, объединяющей самые сложные технические структуры, каждая из которых способна обеспечить рельефную передачу авторского замысла [3, с. 201].

А. Л. Готсдинер выделяет четыре фазы формирования исполнительских навыков. Именно понятие «фаза» наиболее полно отвечает этому процессу, в отличие от понятия «этапы». К ним относятся: установочная, аналитическая, синтезирующая и завершающая [4, с. 94]. Последняя фаза самая важная, поскольку именно в ней происходит осознанное слияние слухового образа с двигательным оформлением. В этот момент происходит качественная настройка управления своего исполнения, творения музыкального образа. Окончательно налаживается система: художественный образ – исполнительские движения – звучание.

В процессе обучения игре на аккордеоне ребенок в начале своего исполнительского пути должен освоить следующие навыки:

- свободного ориентирования на клавиатурах;
- беглого (визуального) чтения нотного текста;
- слухового восприятия нотной записи;
- зрительного восприятия нотного текста.

Для выработки первого навыка в музыкальной педагогике используются следующие приемы:

- игра без взгляда на клавиатуру;
- подбор по слуху знакомых мелодий;
- транспонирование по слуху ранее выученных пьес;
- запоминание с помощью тактильных ощущений ширины расстояния между звуками интервалов;
- слуховое восприятие мелодической линии как последовательности интервалов;
- пение мелодии с названием нот, с представлением клавиатуры и «игрой» на столе;
- развитие синтеза зрительного, слухового и тактильного понимания расположения звуков с помощью внутреннего слуха (увидев ноту, учащийся должен услышать ее звучание, «увидеть» на клавиатуре соответствующую клавишу и сообразить, каким пальцем и каким туше ее нажать).

Для развития навыка беглого чтения нотного текста по партитуре рекомендуется предварять игру на инструменте устным сольфеджированием нот или пением мелодии с одновременным тактированием долей такта.

Навык слухового восприятия нотной записи связан с умением слышать внутренним слухом все составляющие фактуры: мелодическую и басовую линии, гармоническую последовательность. Рекомендуется на каждом занятии в процессе работы над музыкальным произведением интонировать интервалы, отдельные линии голосов фактуры, особенно мелодии.

Для воспитания навыка зрительного восприятия нотного текста необходимо научить учащегося распределять внимание между отдельными элементами нотной партитуры. Например:

- название звука и длительность (устно);
- название звука и аппликатура (устно);
- название звука и штрих (устно);
- петь мелодию с указанными штрихами и динамическими оттенками;
- петь мелодию и играть правильной аппlikатурой на столе;
- играть мелодию и называть аппlikатуру.

Помимо перечисленных навыков, на начальном этапе обучения ребенку необходимо освоить игру со счетом вслух. Этот прием учит ребенка сосредотачивать свое внимание на ритмическом строении мелодии и аккомпанементе и развивает верную координацию между зрительными, слуховыми и тактильными ощущениями. Свобода рук и рациональность организации их движения – еще один неоспоримо важный навык для любой исполнительской деятельности. Мышечно зажатый исполнительский аппарат, непродуманные, излишние движения рук тормозят процесс освоения музыкального произведения и приносят дискомфорт юному музыканту. Важно, чтобы при всей многоаспектности работы на начальном этапе в классе специальности педагог обращал внимание на такие нюансы. Неверно наработанные мышечные навыки впоследствии не только сложно, но иногда и невозможно скорректировать.

В классе аккордеона ребенку необходимо освоить навык смены меха между фразами без ущерба для звучания. Это процесс концентрации внимания учащегося на запасе меха, скорости его ведения, влияющих на динамику и темп движения. Ребенку необходимо научиться брать во время смены меха дыхание. Взятие дыхания между фразами подскажет рукам, каким движением нужно снимать руку с клавиши на конце одной фразы и каким движением брать первый звук на начале следующей фразы. Взятие дыхания сделает эти движения своевременными, мягкими, плавными, и, следовательно, рука не будет толкать клавиши. С первых дней работы с учеником следует заострять его внимание на технологии смены меха. Чтобы избежать толчка и произвести смену меха незаметно для слуха, без перерыва музыкальной мысли, перед сменой меха на сжим следует прижать предплечье левой руки к решетке левой половины корпуса и вести поначалу мех на сжим не запястьем, а предплечьем.

В процессе освоения перечисленных навыков у ребенка необходимо воспитывать слуховой самоконтроль и объективную самооценку своего исполнения. Без развития этих навыков успешное обучение невозможно. В процессе своего исполнения ребенок должен замечать текстовые и аппликатурные ошибки, реагировать на неверную смену меха, вслушиваться в соотношения темпов, динамических уровней, в качество штрихов, а также оценивать характер звучания в соответствии с задуманным музыкальным образом.

Так постепенное овладение перечисленными навыками позволит ученику выйти на сцену и получить первый важный исполнительский опыт, который повлияет на освоение очередного навыка – преодоление сценического волнения. Поэтому можно сказать, что публичный показ результатов исполнительской деятельности предваряет выработка целого комплекса различных исполнительских навыков в классе специальности с первых дней занятий. Результативность их формирования – обоюдный процесс, в котором участвуют двое: учащийся со своими индивидуальными особенностями развития способностей и таланта, а также преподаватель со своим накопленным опытом, мастерством и педагогическим талантом. Они целенаправленно формируются в классе специальности с первых дней занятий.

Таким образом, процесс обучения ребенка по классу аккордеона должен быть продуман и целеполагающе выстроен педагогом. Преподавателю необходимо помнить, что каждый ученик – это отдельная личность со своим уникальным характером и способностями. Грамотно организованный комплекс занятий, ориентированных на формирование исполнительских навыков, позволит воспитать духовно развитую личность, любящую музыкальное искусство и готовую к осознанному творческому процессу. Поэтому очень важно, чтобы помимо технически необходимых исполнительских навыков ребенок учился интонировать мелодию, передавать характер исполняемого сочинения, развивал свое воображение, проявлял творческую активность и, главное, умел самоорганизовывать себя на новые достижения в исполнительском искусстве.

Список литературы

1. Алексеев И. Д. Методика преподавания игры на баяне. – М.: Аспект-Пресс, 2003. – 304 с.
2. Бажилин Р. Н. Школа игры на аккордеоне: учеб.-метод. пособие. – М.: Катанского ИД, 2015. – 208 с.
3. Баталова Г. С. Развитие технических навыков игры на аккордеоне у младших школьников в ДМШ // Современные технологии: проблемы инновационного развития и внедрения результатов: сб. ст. X Междунар. науч.-практ. конф. – Петрозаводск, 2021. – С. 201–205.
4. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. – М., 1993. – 193 с.
5. Захарова Т. Совершенствование технических навыков игры на аккордеоне. – Чебоксары, 2007. – 238 с.

List of references

1. Alekseev I. D. Metodika prepodavaniya igry' na bayane. – M.: Aspekt-Press, 2003. – 304 s.
2. Bazhilin R. N. Shkola igry' na akkordeone: ucheb.-metod. posobie. – M.: Katanskogo ID, 2015. – 208 s.
3. Batalova G. S. Razvitie texnicheskih navykov igry na akkordeone u mladshih shkol'nikov v DMSH // Sovremennye tehnologii: problemy innovacionnogo razvitiya i vnedreniya rezul'tatov: sb. st. X Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – Petrozavodsk, 2021. – S. 201–205.
4. Gotsdiner A. L. Muzykal'naya psikhologiya. – M., 1993. – 193 s.
5. Zaharova T. Sovershenstvovanie texnicheskih navykov igry na akkordeone. – Cheboksary, 2007. – 238 s.

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ РЕПЕРТУАРА ДЛЯ БАЯНА И АККОРДЕОНА

А. В. Смирнов

*МБУ ДО «Детская музыкальная школа № 11»,
г. Прокопьевск*

В статье рассматриваются новые тенденции в формировании репертуара для баяна и аккордеона. Приводится анализ творчества композиторов, создававших произведения для этих инструментов.

Ключевые слова: репертуар для баяна и аккордеона, новые тенденции в музыке, современные композиторы.

NEW TRENDS IN FORMING THE REPERTOIRE FOR BAYAN AND ACCORDION

A. V. Smirnov

Children's Music School № 11, Prokopyevsk

The article studies new trends in forming repertoire for bayan and accordion. Moreover, the author analyses the compositions created for these instruments.

Keywords: bayan and accordion repertoire, new trends in music, modern composers.

В настоящее время баянно-аккордеонное искусство достигло больших успехов в самых разнообразных проявлениях. В этой области искусства успешно работают тысячи специалистов-исполнителей, дирижеров, педагогов, методистов, артистов ансамблей и оркестров, концертмейстеров.

Творчество современных композиторов, пишущих сочинения для баяна и аккордеона, стало важной, самобытной и органичной частью всей музыкальной камерно-академической культуры. Вспоминаются имена композиторов-академистов С. Беринского, М. Броннера, С. Губайдулиной, А. Кусякова, Р. Леденева, Вл. Золотарева, Е. Подгайца и выдающихся подвижников-исполнителей Фр. Липса, В. Семенова, Ю. Шишкина и др.

С появлением качественных готово-выборных инструментов процесс обучения и подготовки молодых баянистов и аккордеонистов существенно изменился. За короткий промежуток времени кардинально изменился репертуар, расширились выразительные и технические возможности исполнительства на пятирядных многотембровых баянах и аккордеонах с расширенной клавиатурой. Кардинально изменился и повысился уровень исполнительской культуры.

Если раньше в исполнительстве на готовом инструменте преобладала народная музыка, обработки народных песен, легкая музыка типа вальсов, фокстротов, полек, то с появлением готово-выборного инструмента в репертуар вошли классические фортепианные, органые произведения и прочно укоренилась полифоническая музыка, стали создаваться новые, современные композиции, обработки оркестровой и симфонической музыки. Говоря о повышении уровня исполнительской культуры, стоит отметить увеличение количества профессиональных конкурсов, для участия в которых требуется солидная программа,

включающая полифонический цикл, масштабное сочинение, виртуозное сочинение и оригинальную музыку.

Меняется уровень мышления современных баянистов и аккордеонистов. Они соприкасаются с большим количеством разножанровой музыки, музыкой разных эпох, стилей, комзиторских техник. В наше время в репертуаре у баяниста и аккордеониста должны быть произведения как эпохи барокко, так и современная музыка, музыка легкого жанра, серьезная философская крупная форма, оригинальные сочинения, переложения и транскрипции оркестровой, фортепианной музыки и оригинальных сочинений, написанных для других инструментов.

Исходя из этого, в современной музыке для баяна наметился ряд основополагающих тенденций – ослабленные функциональные тяготения (неясное, размытое ощущение лада и отсутствие тональности); полифоничность фактуры (четкое разделение на тематические слои, выделение мелодических линий); четкая метроритмическая организация (переменные размеры 12/8, 2+2+3/8, 6/8, 7/8, различные ритмические комбинации); свободная запись текста и оттенков (символы, линии, например показывающие движение кластера вверх или вниз, или меховые движения, например когда нажат отдушник); активное использование композиторами тембровых регистров инструмента (с их помощью на баяне и аккордеоне можно добиться траспонирования на октаву вверх или вниз при одновременно звучащем звуке, а при сочетании регистров получить необычное, нечистое звучание «с призвуками»); кластеры в правой и левой клавиатурах (одновременное нажатие всех соседних звуков ладонью, кулаком); активное использование приемов игры мехом (тремоло, рикошет); использование отдушника и приема нетемперированных и кластерных *glissandi* (под давлением воздуха нажатая клавиша приотпускается и происходит повышение тона, затем его понижение).

Согласно историческим сведениям, появление инструмента с хроматическим звукорядом в правой клавиатуре и полным набором готовых аккордов в левой относится к 1897 году. История баяна и аккордеона ведется с момента патентования итальянским мастером и изобретателем Паоло Сопрани валиковой системы механики левой клавиатуры, позволяющей с помощью одних и тех же хроматических звуков получать различные аккордовые сочетания, а в правом полукорпусе – хроматической последовательности трехрядного расположения звуков на разжим-сжим меха при нажатии той или иной кнопки.

Прецедент довольно быстрого развития баяна и аккордеона во многом уникален, и большой интерес вызывает факт такого же быстрого формирования камерно-академического репертуара для этих инструментов.

В начальный период развития баяна и аккордеона, когда конструкция инструментов была недостаточно совершенной и находилась на стадии развития, музыка исполнялась в основном в виде вариаций на народные темы. Сам инструмент был предметом досуга. Когда не было звукоусилительного оборудования, а фортепиано было не в каждом клубе, баян выигрывал благодаря своей портативности. Его легко транспортировали, и он мог быть в каждом доме. Баян стал видным представителем сельской культуры.

С появлением многотембровых регистров и готово-выборной клавиатуры инструмент становится полноправным элементом академической сцены, которому стали подвластны самые серьезные музыкальные произведения.

Развитие баяна пришлось на благоприятный с точки зрения развития композиторского творчества период 60–70-х годов XX столетия. До этого времени использование таких техник, как додекафония, серийность и сонорика, считалось невозможным в сочинениях для баяна. В. В. Васильев в своей статье «Формирование современного камер-

но-академического репертура для баяна» пишет, что «эволюция баянного репертура обусловлена особенностями эволюции композиторского мышления, характерными для музыкальной культуры XX века. С переосмыслением многих композиторских приемов, с появлением новых способов организации материала возникли предпосылки новой нормативности инструментального письма и новой семантики образов музыки для баяна» [1, с. 36].

Выдающийся советский и российский баянист Фридрих Робертович Липс делал акцент на своем наблюдении о «развороте» крупных композиторов в своем творчестве к вроде бы народному инструменту баяну, и суть его в том, что крайне важно, когда для инструмента пишут крупные композиторы, которые являются лидерами в камерной и симфонической музыке (см. [3, с. 79]).

Интерес к баяну и аккордеону у композиторов XX возникал постепенно. М. И. Имханицкий в своей «Истории баянного и аккордеонного искусства» отмечает, что одними из первых в истории профессиональной музыки для баяна и аккордеона сочинений были «Семь новых пьес для баяна» немецкого композитора Хуго Германа, написанных в 1927 году, и трехчастная Сюита Федора Климентова, созданная в 1928 году [5, с. 221].

Родоначальниками жанра концерта для баяна с оркестром считаются: Ф. И. Климентов (Концерт для баяна с оркестром, 1935), Ф. А. Рубцов (Концерт № 1 для баяна с оркестром народных инструментов, 1937), Т. И. Сотников (Первый концерт для выборного баяна с симфоническим оркестром, 1938). В 1944 году появляется первая соната для баяна Н. Я. Чайкина (Соната *h-moll*), а в 1951 году – первая Сюита для баяна сочинения композитора А. Н. Холминова (Сюита *d-moll*) [3, с. 79].

В последующие десятилетия появились такие сочинения, как «Дивертисмент Фа» немецкого композитора Ганса Бреме, «Каприччио» советского композитора А. Репникова, «Партита Пиккола», «Метаморфозы» шведского композитора Т. Лунгвиста и др. В этот период произведения для баяна композиторов А. Кусякова, В. Зубицкого, К. Волкова, Г. Банщикова, А. Нагаева, А. Журбина, Н. Богословского и других стали активно входить в концертные программы баянистов.

Своеобразной кульминацией этого этапа в развитии музыки для баяна и аккордеона стало создание произведения «De profundis» выдающегося композитора современности Софии Губайдулиной.

С конца 1970-х до 2000-х годов в творчестве видных композиторов С. С. Беринского, С. А. Губайдулиной, А. Н. Холминова и других начинает развиваться сфера трагедийного и негативного. Как пишет В. В. Васильев, в более новых сочинениях для баяна интонации этой сферы становятся самодовлеющими, в отличие от сочинений 1960–70-х годов, где «негативные сферы зачастую заканчиваются мажорными интонациями» [1, с. 37].

В процессе создания новой музыки были переосмыслены композиционные приемы, появились новые способы организации материала, возникли предпосылки для новой нормативности инструментального письма и новой семантики образов. Во многих новых композиционных концепциях разнообразные возможности аккордеона и аккордеонистики предстали по-другому. Расширилась тембровая палитра, появились новые краски и звучность, улучшилась конструкция инструментов (появились подбородные регистры, сурдина, тембровые регистры в левой клавиатуре). Все это привело к включению баяна и аккордеона в орбиту современного композиторского творчества.

Среди наиболее значимых композиторов, создавших баянные сочинения, Фридрих Липс выделяет два имени: Владислав Золотарев и София Губайдулина. «Золотарев своим творчеством приподнял баян и вытолкнул его из сферы сугубо баянной музыки в мир камерно-академического искусства, а Губайдулина с высоты своего авторитета и положения

приняла баян из рук Золотарева и помогла ему обрести свое достойное место на высокой академической сцене» (цит. по [3, с. 76]).

На протяжении нескольких лет (1968–1975) творческим союзом Липса и Золотарева были созданы: Третья соната (1974), Концертные симфонии для баяна с симфоническим оркестром (1972 и 1974), Испаниада (Испанская рапсодия) (1974), Детские сюиты (4-я, 5-я, 6-я) (1974) и «Пять композиций» (1974).

Третья соната сразу прочно вошла в репертуар баянистов и аккордеонистов, несмотря на образную и интонационно-стилистическую сложность. Благодаря ей в баянно-аккордеонной литературе появились следующие приемы игры: кластерное *glissando*, которое исполняется пучком пальцев или тыльной стороной ладони, *vibrato* правой и левой рукой, новшества в меховедении: длительное тремолирование мехом в низкой тесситуре на регистре «фагот», четырехдольный рикошет.

Третья соната сыграла большую роль в знакомстве с баяном выдающегося композитора Софии Асгатовны Губайдулиной. Исполнение сонаты Фридрихом Липсом подтолкнуло композитора к созданию первого сочинения для баяна – «De profundis» (1978).

Это сочинение по глубине концепции и художественной наполненности стало одним из важнейших событий не только в баянной литературе, но и во всей камерно-инструментальной музыке последней четверти XX века. Губайдулина четко уловила баянную фактуру и акустические возможности инструмента. Впервые в отечественной камерно-академической литературе для баяна ей было введено нетемперированное *glissando*.

В тесном сотрудничестве с Фридрихом Липсом София Губайдулина создала ряд крупных масштабных сочинений: Партита для виолончели, баяна и струнного оркестра в семи частях «Семь слов Христа на Кресте» (1982), трио «Silenzio» (1982), Соната «Et exspecto» («В ожидании») (1985), Концерт для баяна и большого симфонического оркестра «Под знаком Скорпиона» (2004).

Образный мир ростовского композитора Анатолия Ивановича Кусякова наполнен поэтичным, чистым и одухотворенным началом. Многочисленные образные связи и тончайшая нюансировка сочетаются с простотой изложения музыкальной ткани. Создание произведений для баяна Кусяковым – это результат творческого содружества с баянистом В. А. Семеновым (Соната № 1, № 2, № 4), а последующие произведения – с воспитанником Семенова, солистом ростовской филармонии, своим другом и единомышленником Ю. В. Шишкиным.

Творческий путь Анатолия Кусякова можно разделить на три периода. Первый «период поиска и становления». Объектами его интереса в это время являются крупнейшие жанры: соната и сюита. Второй период – неоромантический. В нем четко выражена программность. Третий период – медитативный. В это время в творчестве композитора наиболее ярко развивается такая современная композиционная техника, как сонорика. Баян с его большим количеством тембров и наличием двух клавиатур разного звучания становится идеальным инструментом для воплощения композиторских экспериментов [4, с. 2].

Сюита для баяна «Осенние пейзажи» (1988) во многом импрессионистская. Первая часть «Осенние грезы» – благородная и медитативная, «Листопад» и «Вечерок» – поэтические и причудливые. В пьесе «Забытые звоны» представляются картины древнего ритуала, а в завершающей сюиту пьесе «Журавли» слышатся скорбные интонации. Своеобразный музыкальный колорит музыке придает обильное использование тембровых регистров.

Интересным представляется проведение творческих параллелей между творчеством для баяна А. Кусякова и С. Губайдулиной. В сюите «Весенние картины» (1998) в изобра-

жении мистики автор использует низкий баянный регистр «фагот с кларнетом», а в изображении «буйства» природы – кластеры и остигатный бас. Пьеса «Эхо зимы» завершается звуками воздушного клапана, имитирующего злое зыбаванье ветра. В. В. Васильев наблюдает здесь «поразительный параллелизм» с четвертой частью сонаты «Et exspecto» С. А. Губайдулиной. Он пишет, что в обоих произведениях имеет место быть зеркально-смысловое отражение «небесного» тематизма. Ведь своеобразная драматургия сюиты Кусякова развивается от «de profundis» зимы к «воскресению» в солнце «Весенних картин», которая близка духовной логике Губайдулиной [1, с. 46].

Велико значение творчества для баяна композитора Сергея Самуиловича Беринского. Среди его сочинений – партиты «Так говорил Заратустра» (1990), «And dolce dolore» (Сладкая боль) для баяна и виолончели (1991), «Semper majore» (Постоянно мажор!), Индийская рага для баяна и гобоя (1992), «Sinema» (Синематограф) (1997) и многие другие. Особого внимания заслуживает масштабная композиция Симфония № 3 «И небо спряталось...» (Апокалипсис, глава 6) для аккордеона и большого симфонического оркестра (1993).

Первым опусом Беринского для баяна стала партита для баяна соло «Так говорил Заратустра» (1990). Ф. Липс отмечает: «С первого же баянного сочинения мне стали близки звуковые миры Беринского. Мысль у него всегда выражена мускулисто, интонационно ярко. Развитие музыкальной идеи идет практически всегда с широким размахом, с обнаженным нервом. Если страсть – то без остатка, если скорбь – то вселенская. Его образы заставляют на сцене “умирать не в шутку, а всерьез”» (цит. по [3, с. 101]).

Особая свобода в передаче образных сфер прослеживается в трех пьесах (1993) московского композитора А. Л. Ларина: эффект зеркальности в пьесе «Отражение», диалогические контрасты в пьесе «Диалог» и выразительная декламация в «Рассказе охотника». Эти пьесы представляют собой наброски, зарисовки. Здесь баян предстает как выразитель легкой иронии в сочетании с поэтически возвышенным колоритом [1, с. 47].

Вторая соната для баяна К. Е. Волкова «Опять над полем Куликовым» (1980) обладает новым образным строем в обращении к русскому эпосу. В нашем сознании снова возникают воспоминания о битве на Куликовом поле и образы прошлого. В сонате, состоящей из двух частей, первая часть является созерцательной, а вторая – динамичной и эффектной. Удивительные стереозффекты достигаются за счет контраста правой и левой клавиатур: тембр унисона двух голосов несет в себе спокойствие и просветленность.

Интересен интонационный путь развития Концертной симфонии А. Н. Холминова (1998). Он схож с симфонической музыкой Д. Д. Шостаковича. Начало симфонии излагается в низком регистре на фоне выдержанных басов, затем ткань приобретает декламационный характер, и симфония заканчивается колокольным звоном, который ассоциируется с перезвонами в операх М. И. Глинки и М. П. Мусоргского.

Композитор Михаил Броннер входит в число авторов, обратившихся к инструменту благодаря авторитету Фридриха Робертовича Липса. Композиция «Страсти по Иуде» для баяна и камерного оркестра (1999) – одно из ключевых произведений для баяна в творчестве Броннера. Композитор выбирает библейскую историю Иуды Искарота в качестве темы своего первого расширенного сочинения для баяна с оркестром [2, с. 17]. «Katuv» («Так записано») для баяна, фортепиано и симфонического оркестра (2004) – это вариационно-размышление композитора на тему судьбы [2, с. 18]. «Ave Maria» – версия для баяна, виолончели и голоса (2005) – один из первых сакральных опусов [2, с. 20]. Одно из новых сочинений композитора – «Семь еврейских песен» (2011).

Рассмотренные в данной статье произведения являются олицетворением духа того времени, в которое они были написаны. Композиторы, речь о которых идет в данной работе, остро чувствовали перепетии реалий XX века и современности. Баян и аккордеон по своим тембро-динамическим характеристикам как никакие другие инструменты подошли для выражения композиторского замысла и в трагедийных, и лирических, и философских сферах. Благодаря композиторам, обратившимся к баяну, он перестал быть сугубо народным инструментом и прочно занял место на мировой и отечественной концертной эстраде в своем уникальном репертуаре.

Важно, что тенденция союза композиторов-академистов с баяном и аккордеоном продолжает жить и развиваться, продолжает давать целый пласт новых высокохудожественных произведений.

Список литературы

1. Васильев В. В. Формирование современного камерно-академического репертуара для баяна // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – М., 2010. – Вып. 178. – С. 36–51.
2. Власова М. В. Творчество Михаила Броннера для баяна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2013. – 27 с.
3. Гатауллин А. А. Фридрих Липс. – М.: Пробел, 2018. – 224 с.
4. Гараджаев С. Образы времени в музыке А. Кусякова для баяна (на материале сюиты «Лики уходящего времени») [Электронный ресурс]. – Саратов, 2013. – URL: <https://studylib.ru/doc/2119841/obrazy-vremeni-v-muzyke-a.-kusyakova-dlya-bayan>. – Загл. с экрана.
5. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 506 с.
6. Липс Ф. Р. Новые тенденции в отечественной музыке для баяна на рубеже XX–XXI веков // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – М., 2010. – Вып. 178. – С. 7–35.

List of references

1. Vasil'ev V. V. Formirovanie sovremennogo kamerno-akademicheskogo repertuara dlya bayana // Voprosy sovremennogo bayannogo i akkordeonnogo iskusstva: sb. trudov RAM im. Gnesinyh. – M., 2010. – Vyp. 178. – S. 36–51.
2. Vlasova M. V. Tvorchestvo Mihaila Bronnera dlya bayana: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – M., 2013. – 27 s.
3. Gataullin A. A. Fridrih Lips. – M.: Probel, 2018. – 224 s.
4. Garadzhaev S. Obrazy vremeni v muzyke A. Kusyakova dlya bayana (na materiale syuity «Liki uhodyashchego vremeni») [Elektronnyj resurs]. – Saratov, 2013. – URL: <https://studylib.ru/doc/2119841/obrazy-vremeni-v-muzyke-a.-kusyakova-dlya-bayan> – Zagl. s ekrana.
5. Imhanickij M. I. Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva: ucheb. posobie. – M.: RAM im. Gnesinyh, 2006. – 506 s.
6. Lips F. R. Novye tendencii v otechestvennoj muzyke dlya bayana na rubezhe XX–XXI vekov // Voprosy sovremennogo bayannogo i akkordeonnogo iskusstva: sb. trudov RAM im. Gnesinyh. – M., 2010. – Vyp. 178. – S. 7–35.

СПЕЦИФИКА ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ДЛЯ ДОМРЫ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. А. ЦЫГАНКОВА)

П. Л. Солнышкина

*МБУДО «Детская музыкальная школа № 7 им. П. К. Марченко»,
г. Красноярск*

В статье рассматриваются вопросы специфики обработки народных песен для домры А. А. Цыганковым на примере наиболее популярной его обработки русской народной песни «Мой муженька».

Ключевые слова: исполнительство на домре, жанр, стиль, тембровые характеристики домры.

THE SPECIFICS OF THE PROCESSING OF FOLK SONGS FOR DOMRA (ON THE EXAMPLE OF THE WORKS OF A. A. TSYGANKOV)

P. L. Solnyshkina

*Children's Music School № 7 named after P. K. Marchenko,
Krasnoyarsk*

The article deals with the specifics of the processing of folk songs for the domra of A. A. Tsygankov on the example of one of the most popular treatments of his work «My Hubby».

Keywords: performance on the domra, genre, style, timbre characteristics of the domra.

В творчестве А. А. Цыганкова фольклорное стилевое направление соответствует тенденциям музыкального искусства конца XX века. Следует обратить внимание на черты, присущие обработкам народных песен А. А. Цыганкова:

- ориентация на историческую эволюцию домры как самобытного народного инструмента;
- опора на функциональные возможности домры;
- вариационность;
- соответствие актуальным музыкальным течениям и стилю;
- учет тембровых характеристик домры;
- высокий технико-художественный уровень;
- аутентичность.

Народная песня, точнее, ее обработанная версия, нередко включается композитором в его крупные формы – например в Сонату для домры с фортепиано. К этой форме композитор обращается довольно часто, синтезируя разные стили и жанры. В Третьей части звучит песня на фольклорный мотив, что создает контраст между частями. Включенная в сонату обработка народной песни носит не только художественно-эстетический, но и символический смысл.

Важно обратить внимание на то, что с помощью средств музыкальной выразительности и технических особенностей домры «мелодия домры оплетается призрачным кружевом подголосков фортепиано, имитирующих нежный пастуший наигрыш, а арпеджированные аккорды ассоциируются с гусельными переборами. Песня домры истаивает, исчезает, перестает быть...» [2, с. 90].

На примере одной из наиболее популярных обработок народных песен «Мой муженька» А. А. Цыганкова для трехструнной домры будет произведен анализ, в ходе кото-

рого предполагается выявление специфических особенностей стилевых приемов композитора, а также определение исполнительских задач, стоящих перед домристом в процессе исполнения.

Автором предусмотрено фортепианное вступление – торжественное, величественное. Основным средством музыкальной выразительности здесь является динамика – вступление исполняется на *f* (*форте* – *громко*) (Приложение, пример 1).

Когда вступает солист, это воспринимается как незначительный диссонанс, поскольку резко меняется характер – с торжественного на игривый. Кроме того, меняется размер с 4/4 на 2/4. Следует указать на то, что в обработке выдержана специфика народной песни со всеми аутентичными признаками: напевность, выразительность, эмоциональность и колоритность.

Для достижения большего контраста используется штрих стаккато, что также можно увидеть в Приложении, примере 1.

Первая фраза звучит как тема в шутливой форме. Этот прием продолжается и во второй фразе, когда соло и фортепианный аккомпанемент, используя тот же штрих стаккато, имитируют переключку. Однако фактура фортепианного сопровождения на этом этапе звучит насыщеннее. Этот авторский замысел ориентирован, по нашему мнению, на постепенное развитие музыкальной драматургии, а также на последовательное открытие технических и художественных свойств домры.

Эта часть, состоящая из четырех фраз, требует от музыканта аккуратной, четкой и при этом негромкой игры (*mf* – *не очень громко*). Важно заметить, что в этой части автор обращается к гомофонному складу – соло и сопровождение. Поэтому в начале произведения дается основной мотив, который в последующем обыгрывается в партии домры и фортепиано.

Перед переходом на второе проведение темы автор обращается к интервальной структуре (Приложение, пример 2).

Звучание становится громче (*f*) и выразительнее. Это обусловлено, в первую очередь, насыщенностью фактуры: несомненно, это еще не аккордовый склад, однако здесь уже отмечается более высокая плотность партии солиста, чем при первом проведении темы.

Также здесь появляется характерный штрих – тремоло, без которого невозможно представить современную исполнительскую школу игры на домре (Приложение, пример 2).

По сути, это произведение в обработке имеет форму вариации: с каждым новым проведением темы меняется фактура, штрихи, исполнительские приемы, динамика. Однако, если обратить внимание на этап переход к вариациям, можно заметить, что неизменный остается сфорцандо (Приложение, пример 3).

Перед проведением первой вариации сфорцандо предшествует не усилению динамики, а, напротив, его ослабеванию – на *mp*. Таким образом исполнителю удастся отобразить контрасты между темами и вариациями обработки. Вариация играется приемом – репетиция, когда одна и та же нота играется с повторением. Данный прием характерен как для струнно-щипковых, так и струнных, клавишных музыкальных инструментов.

Особого внимания заслуживает фортепианный аккомпанемент: на этом этапе развития драматургии уже очевидно и выразительно превалирует солирующий инструмент.

Композитор определил, что для достижения вышеупомянутого контраста следует перейти с *f* на *mp*. Однако более целесообразным будет применить *pp*.

В этом же фрагменте расширяется диапазон партий. Если ранее он соответствовал основной теме народной песни, то в этой части вариация становится более широкой в теситурном плане (Приложение, пример 4).

Во фрагменте, представленном в Приложении, примере 5, показан переход основной мелодии в аккомпанемент фортепиано.

После переходной части, в произведении осуществляется модуляция (отклонение) – смена тональности. Также происходит возврат в исходный размер – 4/4. Аккомпанемент излагается аккордами, небольшой проигрыш концертмейстера напоминает маршево-танцевальный жанр. Характер музыки среднего раздела меняется (Приложение, пример 6).

После завершения средней части происходит возвращение в исходную тональность ля-мажор и в размер 2/4. Здесь основным средством музыкально-технической выразительности выступает беглое обыгрывание основной темы на *p*. Темп – быстрый, но в меру (Приложение, пример 7).

В финальной части композитор снова обращается к основному песенному мотиву, имитируя манеру игры первой части вариаций. Однако в заключительном фрагменте используется значительно большее разнообразие штрихов, которыми обусловлен виртуозный стиль обработки – тремоло, нон-легато, маркато, акцент и пр.

Финал звучит грандиозно, величественно, что достигается за счет редкой смены динамических оттенков на *ff*. Но также композитор использует прием глиссандо перед заключением, подчеркивая приближающуюся развязку (Приложение, пример 8).

Фактура объемная и насыщенная, и это обусловлено аккордовой структурой завершающего фрагмента. Финальная фраза звучит в технике стандартного боя и заканчивается триумфальным аккордом на тонике (Приложение, пример 9).

Анализ обработки песни «Мой муженька» позволил определить ряд характерных особенностей, отличающих обработки народных песен А. А. Цыганкова:

- разнообразие средств музыкальной выразительности, которыми являются динамика, фактура, исполнительские приемы и пр.;
- с помощью штрихов композитор передает настроение, образную окраску художественного содержания (для темы – нон-легато, для вариаций – стаккато, sforцандо);
- вариационность: в каждой «мини-интерпретации» композитор создает художественный образ, с обогащенной основной мелодией и измененным темпо-ритмическим рисунком.

Список литературы

1. Желтирова А. А. Пути развития домрового искусства в отечественной музыке последней трети XX века [Электронный ресурс] // Вестник Башкирского ун-та. – 2009. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/puti-razvitiya-domrovogo-iskusstva-v-otechestvennoy-muzyke-posledney-treti-xx-veka>. – Загл. с экрана.
2. Кузьмина Н. С. К вопросу эволюции жанра сонаты для русских народных инструментов (соната для домры и фортепиано А. Цыганкова) // Проблемы музыкальной науки / УГИИ им. Загира Исмагилова. – 2011. – № 1(8). – С. 87–91.
3. Лопатова Е. С. Современное состояние академического исполнительства на домре // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 44. – С. 98–102.
4. Ненашева Т. А. Доминантные черты развития домрового искусства второй половины XX – начала XXI века [Электронный ресурс] // Вестник ЮУрГГПУ. – 2011. – № 8. – С. 211–219. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dominantnye-cherty-razvitiya-domrovogo-iskusstva-vtoroy-pолоviny-xx-nachala-xxi-vekov>. – Загл. с экрана.

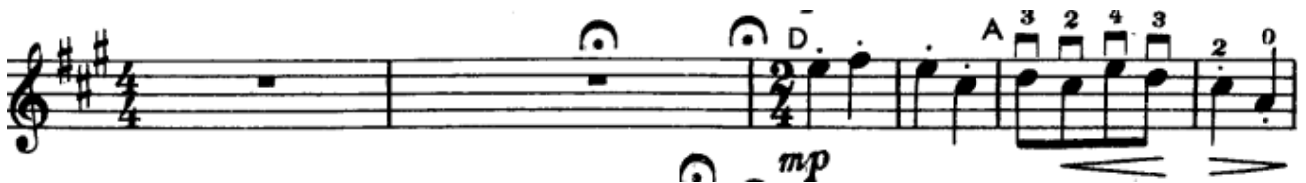
List of references

1. Zheltirova A. A. Puti razvitiya domrovogo iskusstva v otechestvennoj muzyke posledney trety XX veka [Elektronnyj resurs] // Vestnik Bashkirskogo un-ta. – 2009. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/puti-razvitiya-domrovogo-iskusstva-v-otechestvennoy-muzyke-posledney-treti-xx-veka>. – Zagl. s ekrana.
2. Kuz'mina N. S. K voprosu evolyucii zhanra sonaty dlya russkih narodnyh instrumentov (sonata dlya domry i fortepiano A. Cygankova) // Problemy muzykal'noj nauki / UGII im. Zagira Ismagilova. – 2011. – № 1(8). – S. 87–91.
3. Lopatova E. S. Sovremennoe sostoyanie akademicheskogo ispolnitel'stva na domre // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2018. – № 44. – S. 98–102.
4. Nenasheva T. A. Dominantnye cherty razvitiya domrovogo iskusstva vtoroj poloviny XX – nachala XXI veka [Elektronnyj resurs] // Vestnik YurGGPU. – 2011. – № 8. – S. 211–219. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dominantnye-cherty-razvitiya-domrovogo-iskusstva-vtoroy-poloviny-xx-nachala-xxi-vekov>. – Zagl. s ekrana.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Вступление



Пример 2

Переход к основной части



Пример 3



Пример 4



Пример 5



Пример 6



Пример 7



Пример 8

Финал



Пример 9

Финал



ПРОЦЕСС РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ КАК ВАЖНЫЙ ФАКТОР В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

А. М. Таюкин

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

В статье рассматриваются этапы освоения музыкальных произведений в соответствии со способностями студента. Представлен анализ способов организации рабочего процесса в классе специальности, влияющих на результативность подготовки студентом музыкального произведения к концертному исполнению.

Ключевые слова: музыкальные способности, звуковой образ, метод, музыкальные средства выразительности.

WORKING ON A MUSICAL COMPOSITION AS AN IMPORTANT FACTOR IN THE ACTIVITY OF A MUSICIAN-PERFORMER

A. M. Tayukin

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The author describes the stages of mastering musical works in accordance with the abilities of the student. Also, the author analyses the ways of organizing class activity, affecting the effectiveness of the student's training on musical composition before the concert performance.

Keywords: musical abilities, sound image, method, musical means of expression.

Важным фактором в воспитании и обучении студента-баяниста является умение целенаправленно и продуктивно работать над музыкальным произведением.

При рассмотрении разных точек зрения на форму работы нам представляется целесообразным выделить три этапа:

1. Общее ознакомление с произведением (исходный синтез).
2. Детальный разбор (анализ).
3. Отделка произведения (окончательный анализ).

Рассмотрим более подробно работу на каждом из этапов. Первый этап – предварительное ознакомление с произведением. Исполнитель решает вопрос, что в произведении главное, о чем идет речь. На этом этапе он должен охватить произведение в целом, прочесть с листа.

В результате первоначального знакомства с произведением баянист или другой исполнитель должен получить представление о его содержании, форме, развитии мелодических линий, гармонических особенностях. Кроме этого полезно почитать о композиторе, послушать его произведения или его современников, посмотреть название, эпиграф, заглянуть в музыкальный словарь, перевести все термины. Необходимо сразу уточнить апплика-

туру, выбрав наиболее удобный вариант. Вот необходимые составляющие первого знакомства с произведением.

Второй этап – зарождение эскизного замысла и его воплощение. Главным становится постепенное углубление в сущность изучаемого произведения, нахождение способов воплощения этого замысла на инструменте. Мы приступаем к разбору произведения. Внимание направляется теперь на уяснение деталей. Вся музыкальная ткань тщательно рассматривается как бы под микроскопом.

Н. Перельман пишет: «Хорошо разучивать – это умело расчленять материал. Расчлененный, он легко затем сочленяется» [7, с. 27].

Из чего же состоит нотный текст, на что нужно обратить внимание при его разборе?

Во-первых, это ноты, обозначающие высоту и длительность звучания, и знаки молчания – паузы.

Во-вторых, многочисленные графические обозначения, касающиеся темпа (например метроном Мельцеля), размера, динамики, артикуляции, аппликатуры, фразировки.

В-третьих, словесные обозначения, относящиеся к темпу и характеру, особенностям исполнения произведения (иноязычные обозначения – итальянские, французские, немецкие и другие – требуют обязательного перевода).

Большое значение на втором этапе работы над музыкальным произведением имеет тщательный теоретический анализ разбираемого произведения. Напомним, что он может включать в себя формально-структурный, исполнительский и целостный (комплексный) анализ музыкального произведения.

Какие же возникают недостатки при разборе нотного текста? Как их можно преодолеть? Рассмотрим некоторые из них.

При разборе незнакомого музыкального произведения исполняются неверные ноты. Чаще всего это случается в тех фрагментах, где много случайных знаков или где преобладает насыщенная аккордовая фактура. Невнимательное прочтение верхних или нижних добавочных линеек на нотном стане так же приводит к фальшивому звучанию нотного текста.

Одна из основных причин, когда в нотном тексте допускаются фальшивые ноты, – недостаточно развитый музыкальный слух. В этом случае необходимо уделить внимание совершенствованию теоретического образования (теория музыки, сольфеджио, гармония).

Ритмические неточности разбора музыкального текста чаще всего происходят в особо сложных в ритмическом отношении построениях. Например:

- пунктирный ритм – просчитать по мелкой длительности;
- полиритмия – в медленном темпе при помощи слухового математического расчета подставить дуоль под триоль, выбрать единую долю пульсаций;
- при смене размера – чаще всего четверть равна четверти и четверть с точкой равна четверти;
- чередование триолей и дуолей по горизонтали – выбрать единую долю пульсации.

Встречаются случаи, когда студенты неверно толкуют авторские указания, например в конце третьей части Концерта для баяна с оркестром Н. Чайкина выставлено указание *senza rit* (Приложение, пример 1).

Автор, учитывая естественное стремление исполнителя расширить окончание произведения, предупреждает его, что в данном случае этого делать не следует – *senza rit*, что означает «без замедлений». Многие исполнители, не разобравшись в значении этого указания, делают как раз противоположное – замедляют последние четыре такта.

Часто можно услышать неточную расшифровку штриха *portamento*. Исполнители на клавишных инструментах должны помнить, что этот штрих требует ритмически выраженного, динамически ровного и протяженного исполнения звука (Приложение, пример 2).

Многие баянисты заменяют этот штрих акцентированием звуков (Приложение, пример 3).

Приступая к разбору и работе над музыкальным произведением исполнителю необходимо сразу разобраться в фактуре произведения.

Следует напомнить о том, что фактура бывает:

- монодическая – одноголосное или унисонное звучание (необходимо выразительное интонирование и выстроенность голосов);
- гомофонно-гармоническая – мелодия и аккомпанемент (выделение мелодии);
- аккордовая (стройное звучание и выстроенность аккордов, гармоническое сопряжение);
- полифоническая – соединение двух и более самостоятельных голосов (осмысленное ведение каждого голоса).

Необходимо посмотреть, где главная мелодия, где аккомпанемент; не возникает ли в гомофонной фактуре полифоническое многоголосие; сколько звуков в аккордах, хорошо проверить их по вертикали (снизу-вверх); отметить отклонения и модуляции, хорошо разобратся в ладовом и гармоническом строении, есть ли двойные ноты, нет ли самостоятельного голоса в басу.

В литературе для баяна пока не унифицированы названия и запись всех штрихов. Поэтому в нотах они либо отсутствуют, либо механически переписываются из фортепианной или реже скрипичной литературы. Нередко баянистам приходится самим определять, где и когда можно применять тот или иной штрих, основываясь на собственном опыте или опыте других исполнителей.

Разберем характерные особенности основных штрихов – *legato*, *non legato*, *staccato*.

Legato – связанное звукоизвлечение. Звуки как бы переходят один в другой без перебивов и атаки, даже при большой звучности. Палец, извлекающий звук, мягко опускается на клавишу, остальные, незанятые пальцы должны быть готовы к нажиму последующих клавиш.

При исполнении *legato* необходимо своевременно снимать пальцы с клавиш, то есть нельзя передерживать или недодерживать звуки. Во время перехода с одной клавиши на другую следует избегать рывков мехом, кисть также должна двигаться плавно, принимая удобное положение, способствующее исполнению той или иной последовательности звуков.

Для выработки плавных, как бы вращательных движений кисти правой руки полезно поиграть очень медленно длинные арпеджио, без применения 1-го (большого) пальца (Приложение, пример 4).

В этом упражнении нужно следить за плавным поворотом кисти в момент перехода от звука **соль** к звуку **до** при восходящем движении и от звука **до** к звуку **соль** при нисхо-

дящем. В первом случае будет происходить переключивание 2-го пальца через 4-й, во втором – подкладывание 4-го пальца под 2-й. Повороты кисти необходимо готовить заранее, уже на звуке **ми** кисть должна постепенно поворачиваться вниз и во время извлечения **соль** быть готовой к переключиванию пальца.

Non legato – штрих при котором звуки не связаны между собой и исполняются с едва заметными перерывами-цезурами. Каждый палец нажимает клавишу лишь после того, как поднят предыдущий, движение меха остается ровным (Приложение, пример 5).

В этом примере штрих *non legato* достигается мягким нажимом клавиш пальцами с непосредственным участием кисти и предплечья. Это необходимо для полного звучания каждой шестнадцатой ноты.

Staccato – штрих, при котором звуки извлекаются отрывисто; палец коротко ударяет по клавишам и как бы отскакивает от них. *Staccato* на баяне достигается посредством ударов пальцев или движения кисти.

Трудность приема заключается в том, что после удара надо быстро поднимать пальцы. Но не следует поднимать их высоко, кисть должна быть собранной. Излишние, бесполезные пальцевые движения – ошибка довольно распространенная среди баянистов – затрудняют игру и приводят к перенапряжению руки.

На левой клавиатуре исполнять *staccato* труднее. Лучшее звучание достигается легким подчеркиванием каждого звука более активным ударом пальца без рывков меха. Работать над этим приемом звукоизвлечения лучше в медленном темпе, дающем возможность исполнителю детально следить за технологией каждого движения и выработать необходимый автоматизм в последовательном чередовании этих движений.

Следующий этап – это работа над техникой, то есть осмысление технических задач. В данном случае необходимо решить, что мы, прежде всего, хотим упражнять. Тренировать мы можем как физические факторы – это руки и их движение, так и психические – слух, внимание, понимание, переживание, память.

Довольно часто причиной ошибок или вообще невыразительного исполнения оказывается неотработанная техника звукоизвлечения. Это область баянного исполнительства еще недостаточно изучена, хотя в последнее время в методической литературе все больше и больше затрагиваются вопросы звукоизвлечения. Конечно, каждый исполнитель по-своему подходит к раскрытию музыкальных образов теми средствами выразительности, которые присущи его инструменту.

Однако, анализируя приемы, использованные при исполнении произведения, баянист подчас затрудняется дать им точное определение, вычленив их из общей массы штрихов, сгруппировать в качестве конкретных навыков и описать технологию их выполнения.

Как мы должны работать, чтобы добиться цели (медленно – быстро, громко – тихо, каким штрихом и т. д.), на каком материале целесообразно это делать (гаммы, упражнения, легкие этюды, трудная часть произведения)?

Техническая работа включает такие стадии:

- выигрывание и «диагноз» (выясняются задачи и трудности);
- поиск путей и техники решения этих задач;
- тренировка (путем повторения), когда правильное становится привычным;
- шлифовка и сохранение найденного.

При разборе нотного текста очень важно обратить внимание на аппликатуру, необходимо в самом начале работы подобрать подходящие пальцы и хорошо заучить их. Часто ученики играют все время разной аппликатурой, в результате пальцы не запоминают свои места, не вырабатывается автоматизм в движении. Большое значение умело расставленной аппликатуры придает известный пианист и педагог Н. Перельман, который отмечал, что продуманная аппликатура надежно охраняет память от опасных случайностей, перераспределяет фактуру и производит разумные фактурные конфискации, откликается на зовы звукового воображения.

Большое значение при разборе музыкального произведения имеет группировка музыкальной ткани:

- техническая – деление на удобные позиции – делает исполнение пассажей удобным;
- ритмическая – легкие акценты на первую ноту смысловой доли пульсации – помогает организовать движение.

Группировка по направлению мелодического рисунка помогает играть выразительно.

Разбирая текст, необходимо сразу же обратить внимание на знаки препинания, фразировку. Слушая актера-чтеца, мы в первую очередь обращаем внимание на верность интонации и правильное выполнение знаков препинания. Человек, «наступивший на точку», «проглотивший запятую», не придавший значения точке и запятой, перепутавший восклицательный знак с вопросительным, ничего не понимает в произносимом тексте. То же и в музыке. Играть выразительно – это правильно расчленять. Неправильный знак препинания так же плох, как и неправильная нота.

Большое значение имеет пауза. Пауза – это беззвучная фактура. Она не только существует во времени, но и исполняется руками. Паузам также нужно учить. Они должны быть осмысленные, выразительные, логически точные.

Во второй стадии необходимо выучить произведение наизусть. Для закрепления знания музыкального текста полезны следующие способы работы: мысленное проигрывание, игра в замедленном темпе, умение начинать с опорных точек, заучивание отдельных элементов музыкальной ткани.

Непременным условием в работе над музыкальным произведением является точное следование авторскому тексту.

При разборе произведения необходимо обратить внимание на словесные обозначения. Они бывают технические (динамика, логика, артикуляция) и художественные (название пьесы, эпиграф, обозначение темпа, характер пьесы и ее частей).

Особую сложность в разборе над музыкальным произведением для баянистов представляют полифонические произведения. Полифонические произведения являются одной из сложных музыкальных форм для баяна. Обусловлено это тем, что, приступая к разбору полифонических пьес, необходимо хорошо разбираться в их построении. Точно определить, где тематический материал, противосложение и т. д. В качестве примера обратимся к первой части Сюиты А. Холминова – Песне, – написанной в характере русской подголосочной полифонии. Форма произведения – полифонические вариации. Песня А. Холминова начинается одноголосным изложением темы, как бы имитирующим протяжную русскую народную песню, исполняемую запевалой. Несмотря на кажущуюся простоту исполнения, баянист встретит здесь ряд трудностей.

Первая из них – исполнение в едином темпе. Учащиеся нередко ускоряют темп к концу; как показывает практика, это в большинстве случаев вызвано недостаточно точным соблюдением ритма ♩. Трудность заключается также в выдерживании безупречного legato. Тема, как правило, проводится во всех голосах и должна звучать немного ярче остальных голосов. Много зависит от грамотного переложения для баяна полифонического произведения, от продуманной аппликатуры и артикуляции, от того, какие баянные регистры лучше использовать. Большое значение имеет гибкая звуковая динамика.

В представленном примере (отрывок из «Песни» А. Холминова), **f** и **p** обозначаются не громко и тихо, а условно, чуть громче и чуть тише (Приложение, пример 6).

Таким образом тема выносится на передний план, а противосложение – на второй. Часто можно слышать неграмотную нюансировку, в результате которой тема приобретает искаженный вид (Приложение, пример 7).

«Музыка – искусство звука, – говорил Г. Г. Нейгауз, – поэтому ... главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком» [5, с. 66]. Необходимо любому исполнителю следовать этому афоризму.

Список литературы

1. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. – М., 1968. – 65 с.
2. Гольденвейзер А. Об исполнительстве // Вопросы фортепианного исполнительства. – М., 1965. – Вып. 1. – 246 с.
3. Гольдфайн Л. А. Основные этапы работы над музыкальным произведением // Национальная ассоциация ученых (НАУ). – 2020. – № 55. – С. 51–54.
4. Липс Ф. Искусство игры на баяне. – М.: Музыка, 2004. – 144 с.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1987. – 240 с.
6. Оберюхтин М. Проблемы исполнительства на баяне. – М.: Музыка, 1989. – 94 с.
7. Перельман Н. В классе рояля. – Л.: Музыка, 1970. – 96 с.
8. Цыпин Г. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. – СПб.: Алетейя, 2001. – 318 с.

List of references

1. Ginzburg L. O rabote nad muzykal'nym proizvedeniem. – M., 1968. – 65 s.
2. Gol'denvejzer A. Ob ispolnitel'stve // Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva. – M.: 1965. – Vyp. 1. – 246 s.
3. Gol'dfajn L. A. Osnovnye etapy raboty nad muzykal'nym proizvedeniem // Nacional'naya associaciya uchenyh (NAU). – M., 2020. – № 55. – S. 51–54.
4. Lips F. Iskuststvo igry na bayane. – M.: Muzyka, 2004. – 144 s.
5. Nejgauz G. Ob iskusstve fortepiannoij igry. – M.: Muzyka, 1987. – 240 s.
6. Oberyuhtin M. Problemy ispolnitel'stva na bayane. – M.: Muzyka, 1989. – 94 s.
7. Perel'man N. V klasse roayalya. – L.: Muzyka, 1970. – 96 s.
8. Cypin G. Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo: teoriya i praktika. – SPb.: Aletejya, 2001. – 318 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Example 1 is a musical score for two instruments: Баян (Bajan) and Фортепиано (Fortepiano). The score is written in 2/4 time and consists of 10 measures. The Bajan part is in the upper system, and the Fortepiano part is in the lower system. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "senza rit." (without ritardando). The Bajan part starts with a melody in the right hand and chords in the left hand. The Fortepiano part starts with a melody in the right hand and chords in the left hand. The score includes dynamic markings: *ff* (fortissimo) and *Б* (Bajan). The Bajan part has a melodic line in the right hand and chords in the left hand. The Fortepiano part has a melodic line in the right hand and chords in the left hand. The score ends with a double bar line.

Пример 2

Example 2 is a musical score for a Fortepiano. The score is written in 3/4 time and consists of 10 measures. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "Andante maestoso, ma non troppo lento". The score starts with a melody in the right hand and chords in the left hand. The melody is marked *f* (forte). The score ends with a double bar line.

Пример 3

Example 3 is a musical score for a Fortepiano. The score is written in 3/4 time and consists of 10 measures. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "Andante maestoso, ma non troppo lento". The score starts with a melody in the right hand and chords in the left hand. The melody is marked *f* (forte). The score ends with a double bar line.

Пример 4



Пример 5

Прелюдия

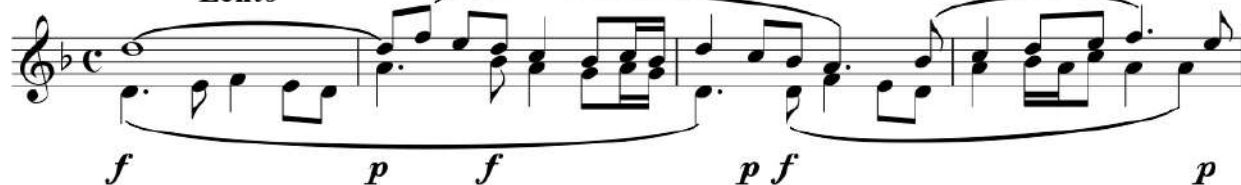
И. Бах - Ф. Лист

Moderato sostenuto



Пример 6

Lento



Пример 7

Lento



**БЛЕСТЯЩИЕ ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ РОНДО ИЗ ОПЕРЫ
Ф. ГЕРОЛЬДА «ЛЮДОВИК» Ф. ШОПЕНА:
АНАЛИЗ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ В. АШКЕНАЗИ И М. ГРИНБЕРГ**

Е. В. Табаргина, Н. Г. Протасова
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»
г. Кемерово

В статье рассматриваются две интерпретации «Блестящих вариаций на тему рондо из оперы “Людовик” Ф. Герольда» оп. 12 Ф. Шопена выдающихся пианистов XXI века – Владимира Ашкенази и Марии Гринберг. В ходе анализа обозначаются характерные особенности самобытного индивидуального прочтения нотного текста произведения в контексте стилизованных признаков музыкального языка Ф. Шопена.

Ключевые слова: Шопен, Ашкенази, Гринберг, художественная интерпретация, «Блестящие вариации» оп. 12, «шопеновское кружево», «шопеновское туше».

**BRILLIANT VARIATIONS ON A RONDO THEME FROM
F. HERALD'S OPERA "LYUDOVIK" BY F. CHOPIN:
AN ANALYSIS OF THE INTERPRETATIONS
OF W. ASHKENAZI AND M. GRINBERG**

E. V. Tabargina, N. G. Protasova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article deals with two interpretations of the «Brilliant Variations on a Theme Rondo from the Opera “Lyudovik” by F. Herold» op.12 by F. Chopin by outstanding pianists of the XXI century – Vladimir Ashkenazy and Maria Grinberg. In the course of the analysis, the characteristic features of the original individual reading of the musical text of the work in the context of the stylistic features of the musical language of F. Chopin are indicated.

Keywords: Chopin, Ashkenazy, Grinberg, artistic interpretation, “Brilliant variations” of op. 12, “Chopin’s lace”, “Chopin’s ink”.

Шопен! Нежный гений гармонии! Какое сердце, его полюбившее, какая душа, с ним сроднившаяся, не дрогнет, услышав его имя, как при воспоминании о каком-то высшем существе, с которым посчастливилось встретиться! Но как бы ни скорбели о нем все артисты и многочисленные друзья, позволительно сомневаться, настал ли уже момент всеобщей верной оценки по достоинству того, чью потерю мы так исключительно остро чувствуем, и уяснено ли высокое место, какое готовит для него будущее.

Ф. Лист (1850) [5, с. 3].

Шопен – выдающийся гений XIX столетия, посвятивший свое творчество служению фортепианному искусству. Его имя входит в число самых узнаваемых и самых исполняемых композиторов на земле. Музыка Шопена проникает в души всех музыкантов и простых людей.

Несмотря на такую широкую известность и узнаваемость композиторского стиля выдающегося польского музыканта, многих исполнителей продолжает волновать вопрос интерпретации его малоизвестных для широкого круга слушателей сочинений. В данной статье будут рассмотрены созданные Шопеном в 1832 году «Блестящие вариации на тему рондо из оперы Ф. Герольда “Людовик”» (си-бемоль мажор, ор. 12). Они были опубликованы в 1833 году и стали наиболее показательны в плане усвоения им внешнего духа парижской жизни и парижской модной виртуозности. О парижской музыкальной моде этого времени метко пишет Ф. Ж. Фетис: «Сонаты и аналогичные произведения в правильных, классических формах исчезли, уступив место пьесам, вышивающим по канве известных тем и оперных арий: всему этому дают имена “фантазий” и “варьированных арий”, хотя ничего нет менее фантастического и менее варьированного. Форма этих пьес кажется неизменно выкроенной по одному шаблону» (цит. по [4, с. 385]).

В Вариациях ор. 12 присутствует и своеобразный дух романтической эпохи и признаки более зрелого шопеновского стиля, но они еще уступают по своей яркости его более известным произведениям – сонатам, балладам, скерцо, этюдам и др. «Поэзия мыслей композитора, наполненная фольклором, в вариациях претворяется оригинальной и причудливой фантазией в музыке» [3]. Длинное название «Блестящие вариации на тему рондо из оперы “Людовик” Фердинанда Герольда» связано с модной традицией поздних классицистов – Карла Черни, Анри Герца, Генри Бертини и др. Это сочинение нечасто пользуется вниманием исследователей и музыкантов, о чем свидетельствуют изданные научные труды Ф. Листа, И. Бэлзы, Я. Ивашкевича, в которых нет упоминания об этом сочинении. Исполнительская практика пианистов тоже демонстрирует редкое их включение в концертный репертуар. Поэтому возрастает ценность записей исполнений этих вариаций в интерпретации выдающихся музыкантов.

Художественная интерпретация – это процесс живой, разнообразный, складывающийся из множества составляющих. Истолкование одного и того же произведения в творческой деятельности музыканта – единый процесс еще и потому, что, выливаясь в конкретное исполнение, художественная интерпретация не прекращает своего бытия. Она существует и дальше, но уже как возможность исполнения. При наличии же необходимых условий исполнительская трактовка становится действительностью, образуя «вещественную ткань» исполнительского искусства [1, с. 400].

В данной статье предпринята попытка рассмотреть интерпретации Вариаций ор. 12 двух выдающихся исполнителей – Владимира Ашкенази и Марии Гринберг.

Произведение имеет интродукцию и 5 вариаций, напоминающих небольшие зарисовки. В исполнении Ашкенази вступление звучит блестяще, ярко, в праздничном характере, в спокойном темпе. Начинается с тяжелых аккордов на педали, из которых вытекает пассаж из шестнадцатых. В исполнении Владимира Ашкенази шестнадцатые длительности ясны и хорошо проиграны уверенным звуком, напоминают речитатив. Далее пунктирный ритм устремляется вперед, к яркому форте, заканчивая фразу на доминанте (Приложение, пример 1).

Мария Гринберг по динамике уступает первому исполнителю, ее звук более мягок, но очень точен, ясен для слушателя. Пунктирный ритм из восходящих аккордов немного суров. Аккорды исполняются тяжелым, весовым стаккато, напоминают напористость «главного героя».

В интродукции сразу после короткого вступления идет тема любви, нежности, похожая на мелодию из четвертой вариации. Характер *dolce* у Ашкенази исполнен легким,

гибким звуком, легато из коротких мотивов передает дыхание, переживание. Затем появляется шопеновское «кружево» из шестнадцатых длительностей, которое отражает образы кружения и полета (Приложение, пример 2).

Мелодия в исполнении Марии Гринберг звучит не так распевно, она более подвижна, мечтательна. Шестнадцатые спокойны, напоминая легкий ветерок, играющий с занавесками на окне. Педаль очень точная, мягкая, украшает и обволакивает всеми звуками, не создавая хаоса.

Особой легкостью и звуком исполнители передают ритм из шестнадцатых в конце интродукции (Приложение, пример 3). Объединяя короткие мотивы из трех нот в левой и из четырех в правой руке, музыка постепенно затихает, подготавливая нас к последнему аккорду доминанты, как бы спрашивая: «А что будет в этой истории?». Но стоит отметить, что у Ашкенази звонче мелодия в партии правой руки, трель привлекает особое внимание, будто это запела птичка, а затем попрыгала по ветвям вниз, очень смело и ловко. Гринберг играет все очень органично, ничего не акцентируя, подводя слушателя к началу истории. *Rallentando* немного сдержаннее, чем у другого исполнителя.

Первая вариация у Ашкенази напоминает образ теплого вечера, дружеской беседы. Мелодия очень выразительна, распевна, насыщена интонациями. Размер 6/8 похож не на вальс, а на красивую песню. Ашкенази очень выразительно интонирует мелодию, пальцы будто поют. И когда появляется остигатный бас, мелодия не теряет своей красоты (Приложение, пример 4).

Мария Гринберг, напротив, оживляет размер 6/8, рассказывая о прекрасном начале, о прогулке в саду, где в пруду плещутся утки и все вокруг звери оживленны. Динамика *mf*, ближе к концу появляется яркое *f*. Штрихи очень выразительны, легато плавное, остигатный бас хорошо слышен на нон легато, что придает мелодии живой, игривый характер.

Вторая вариация у Ашкенази суетлива, легка, напоминая утренний город, люди спешат по своим делам, но в этом есть свое очарование и красота (Приложение, пример 5). Не вся вариация так легка и напевна, как в начале. В середине появляются короткие лиги из двух октав, которые Ашкенази, несмотря на очень подвижную левую руку, успевает интонировать особым образом, достигая этого с помощью *rubato* (Приложение, пример 6).

Мария Гринберг выбирает для этой вариации более спокойный темп, в котором особенно хорошо проинтонированы все пассажи из шестнадцатых длительностей. Интересное отличие в технике *rubato* у исполнителей. Гринберг по окончании фразировочной лиги делает явное *rit.* и сразу начинает «кружить» следующую фразу. Ашкенази мыслит более крупными пластами, у него нет такой мелкой детализации в этой вариации.

Третью вариацию исполнители чувствуют в едином характере, но по динамике Ашкенази уступает Гринберг. Мы слышим решительность и порыв, пунктирный ритм третьей вариации подчеркивает энергичность музыки. Меняется ее характер, вся она проходит почти на одном дыхании, исполнители мыслят ее как единое целое, не деля на короткие фразы, соблюдая штрихи автора, передавая звучание лиги из двух нот и стаккато (Приложение, пример 7).

Начало четвертой вариации напоминает ноктюрн Шопена, аккомпанемент левой руки – разложенное арпеджио. Такой выбор аккомпанемента создает красивый, гармоничный фон для мелодии. У Ашкенази мелодия выразительна, наполнена любовью, смена тональности с си-бемоль мажор на си-бемоль минор подчеркивает драматическое событие в этой картине. Исполнителю удастся передать переживания героя и прожить с ним его судьбу (Приложение, пример 8).

У Гринберг мелодия наполнена особой нежностью, здесь видится водяная гладь с величественными птицами, аккомпанемент напоминает красивые водяные круги от них. Прекрасную картину прерывает звук мощных аккордов, и яркий пассаж наверх показывает взлет лебедей. Но это не страшно, это по-прежнему лебеди, прекрасные создания. Все успокаивается. Музыка очень красива, проникновенна, переборы тридцать вторых напоминают игру арфы.

В четвертой вариации смена музыкальной фактуры самая частая, от спокойного, размеренного аккомпанемента до воздушного исполнения пассажа из тридцать вторых длительностей (Приложение, примеры 9, 10).

По-настоящему разворачивается картина парижской жизни в пятой вариации, исполняемой в характере *scherzovivace*. Яркое впечатление производит разнообразнейшая тембровая палитра данных исполнителей (Приложение, пример 11).

У Ашкенази – начало лукавое, грациозное, напоминает сольный танец девушки. В мелодии чередуются мотивы из триолей и пассажей из шестнадцатых. Мотивы очень детально исполнены и показаны слушателю, звук звонкий, тонкий, почти хрустальный. Короткое легато из четырех нот и острое, легкое стаккато. Гринберг также интонирует мотивы, но у нее они звучат цельно, друг за другом, здесь не чувствуется лукавство, это просто хорошее настроение, легкая приветливая улыбка.

Шопен разнообразил мелодию пятой вариации очень красочно. В ней есть и короткие мотивы из триолей, яркие аккорды и пассаж из двойных нот,двигающийся по хроматической гамме вниз, приводя все движение к тонике на два форте (Приложение, пример 12).

Огромное разнообразие красок, тембров, нюансов исполнения музыкантами производит впечатление многоцветной живописной картины.

Интерпретация Ашкенази очень выразительна и притягательна, она насыщена яркими художественными красками. Эмоциональность исполнителя не противоречит канонам композитора, а, наоборот, верно передает замысел автора. В игре слышится шопеновское «кружево», «туше», блеск. С такой невероятной легкостью и быстротой исполнитель переключает слушателя между вариациями, не оставляя возможности поразмышлять над услышанным. Пианистическое мастерство Ашкенази не вызывает сомнений, блеск, яркость, точность восхищают слушателя. Передача динамических оттенков интересна и понятна, соблюдены все текстовые и темповые ремарки.

Интерпретация Гринберг – это поэтическая картина, оживающая при игре пианистки, настолько точно и ярко переданы краски природы. В ее исполнении Шопен мечтателен и юн, в игре столько легкости, радости, энергии, жизни. Такое прочтение Шопена напоминает его детство и хорошие воспоминания, даже при смене лада (минор) в игре не чувствуются трагизм и драма.

Интерпретации «Блестящих вариаций» Владимира Ашкенази и Марии Гринберг подчеркивают и гениальность автора произведения, и самобытность и ценность их индивидуального прочтения. Конечно, сочинение не входит в список самых исполняемых произведений Шопена. Но исполнение вариаций Владимиром Ашкенази и Марией Гринберг является образцом интерпретации шопеновского стиля.

Список литературы

1. Гуренко Е. Г. Эстетика: учеб. курс. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2000. – 540 с.
2. Корто А. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы. Документы. – М.: Музыка, 1965. – 363 с.

3. Кремлев Ю. Шопен. Вариации на тему из оперы Герольда «Людовик» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.belcanto.ru/chopin_op12.html – Загл. с экрана.
4. Кремлев Ю. Фридерик Шопен: очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1971. – 605 с.
5. Лист Ф. Ф. Шопен: учеб. пособие / пер. А. Семеновского. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2022. – 440 с.
6. Томашевский М. Шопен: Человек, творчество, резонанс / пер. с пол. Л. Акопяна и Е. Янус. – М.: Музыка, 2011. – 840 с.
7. Фортепианное творчество Шопена [Электронный ресурс]. – URL: <https://studfile.net/preview/9428301/page:5/> – Загл. с экрана.
8. Шопен // Великие композиторы. Жизнь и творчество / гл. ред. А. Панфилов. – М.: Издательский дом «Де Агостини», 2006. – № 17. – 136 с.

List of references

1. Gurenko E. G. Estetika: uchebnyj kurs. – Novosibirsk: NGK im. M. I. Glinki, 2000. – 540 s.
2. Korto A. O fortepiannom iskusstve. Stat'i, materialy. Dokumenty. – M.: Muzyka, 1965. – 363 s.
3. Kremlev Yu. Shopen. Variacii na temu iz opery Gerol'da «Lyudovik» [Elektronnyj resurs]. – URL: https://www.belcanto.ru/chopin_op12.html. – Zagl. s ekrana.
4. Kremlev Yu. Friderik Shopen: ocherk zhizni i tvorchestva. – M.: Muzyka, 1971. – 605 s.
5. List F. F. Shopen: ucheb. posobie / per. A. Semenovskogo. – SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2022. – 440 s.
6. Tomashevskij M. Shopen: Chelovek, tvorchestvo, rezonans / per. s pol'skogo L. Akopyana i E. Yanus. – M.: Muzyka, 2011. – 840 s.
7. Fortepiannoe tvorchestvo Shopena [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://studfile.net/preview/9428301/page:5/> – Zagl. s ekrana.
8. Shopen // Velikie kompozitory. Zhizn' i tvorchestvo / gl. red. A. Panfilov. – M.: Izdatel'skij dom «De Agostini», 2006. – № 17. – 136 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

INTRODUCTION.
Allegro maestoso. M.M. ♩ = 118. (♩ = 56 60.) Fr. Chopin, Op.12.

Пример 2



Пример 3



Пример 4



The image shows a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. It includes a piano introduction and a melody for the voice. The tempo is marked as '♩. = 92.(84.)'. The piano introduction is in G major, 3/4 time, and is marked 'p' (piano). The melody for the voice is in G major, 3/4 time, and is marked 'legato'. The score is for a voice and piano.

The image displays a page from a musical score for 'The Merry Widow' by Franz Lehár. It features two systems of music, each with a piano (p) and vocal (v) part. The piano parts are written in G major and 2/4 time, characterized by rapid sixteenth-note passages and triplets. The vocal parts are in a higher register, often featuring melodic lines with grace notes and slurs. The score includes various musical notations such as fingerings (e.g., 1 4 3, 1 4, 4 1 3 5, 1 3 5 1 4, 1 2 3 5 1), slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The page is numbered '1' in the top right corner.

Scherzo. ♩ = 66.

The image shows a page of a musical score for a Scherzo. The title is "Scherzo. ♩ = 66." The music is written for piano, with a tempo of 66 beats per minute. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The piece is marked "pp" (pianissimo) and "p" (piano). The notation includes various fingerings, slurs, and dynamic markings. The score is divided into two systems, each with a treble and bass staff. The first system contains measures 1 through 12, and the second system contains measures 13 through 24. The music is characterized by a lively, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piece is marked "pp" (pianissimo) and "p" (piano). The notation includes various fingerings, slurs, and dynamic markings.

Lento. $\text{♩} = 42. (\text{♩} = 104.)$

con anima

ten.

legato

dolcissimo

poco cresc.

rall.

delicatissimo dolce

riten.

fz

Scherzo vivace. ♩ = 88 (80-88.)

pp *poco rall.* *delicatissimo* *pp* *cresc.* *decresc.* *p leggiero*

ff *dim.* *ff*

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ В КЛАССЕ ИМПРОВИЗАЦИИ

О. Н. Харсенюк

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

В данной статье рассматривается формирование творческих способностей музыканта в процессе освоения джазового импровизационного искусства. Приводится опыт работы со студентами в процессе освоения дисциплины «Джазовая импровизация».

Ключевые слова: ансамбль, блюз, гармония, гармонические замены, джазовая музыка, джазовый стандарт, импровизация, мелодия, композиция, свинг, фразировка.

DEVELOPING CREATIVE ABILITIES IN IMPROVISATION CLASS

O. N. Kharsenyuk

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies the issues of forming creative abilities of a musician in mastering jazz improvisational art. Besides, the author presents personal experience of working with students while mastering the discipline “Jazz Improvisation”.

Keywords: ensemble, blues, harmony, harmonic substitutions, jazz music, jazz standard, improvisation, melody, composition, swing, phrasing.

Несмотря на почти вековой период стремительного развития джаза, его всемирного признания, до сих пор нет единого мнения об основной его составляющей – импровизации. В частности, бытует мнение: «Зачем выносить эксперименты на сцену? Не лучше ли заранее все сочинить, выверить и уж тогда представлять на всеобщее обозрение?» На подобный вопрос Леонид Чижик, известный импровизатор, лаконично отвечает: «Я понимаю, что по форме, по наполнению мои спонтанные композиции могут быть совершеннее. Но, приобретая совершенную форму, они неизбежно теряют то, что импрессионисты называли “впечатлением”. Поэтому я никогда не повторяю и не лакирую свои импровизации» (см. [2, с. 5]).

Джазовая импровизация – это особый вид музыкального мышления, формирующийся у исполнителя в ходе развития и совершенствования своего музыкального языка. Его оригинальность основана на достаточной свободе в выражении музыкальных предпочтений и выборе средств музыкальной выразительности. Однако процесс джазовой импровизации ставит перед музыкантом целый ряд задач (предпочтений), активизирующих развитие музыкального мышления исполнителя. К основным задачам стоит отнести сам замысел импровизации, продолжительность ее звучания. Так, импровизация может быть: *спонтанной или заранее подготовленной, продолжительной или фрагментарной*. От этого зависят дальнейшие средства ее композиционного воплощения: *определение разделов формы (начало, развитие, завершение), расстановка частных и общих кульминаций*.

Решение этих задач, соответствие импровизаций образному контексту произведения способствует раскрытию его целостной концепции.

Огромное значение имеет приобретение практических навыков, основанных на знаниях импровизационной деятельности, что обеспечивает достаточное качество создаваемого музыкального материала.

Широко применяемая практика исполнения джазовой музыки по нотам позволяет познакомить учащегося с этим видом искусства, спецификой исполнительской манеры джазовых музыкантов, особенностями и разнообразием джазовых стилей. В то же время данный подход к обучению джазовой импровизации, имея свои плюсы, не решает главной задачи, которая заключается в формировании самобытности музыканта-импровизатора.

Эту задачу можно решить посредством интеграции двух изучаемых сфер музыкальной импровизации: теоретической и практической. Перед импровизатором стоят две основные задачи: создание импровизации и качественное, соответствующее музыкально-выразительным особенностям, присущим джазу, донесение ее до слушателя.

Таким образом, в практике обучения джазовой музыке необходимо учитывать значимость как импровизационного, так и музыкально-исполнительского направлений.

Джазовое исполнительство имеет свои существенные отличия от классической музыки, используя музыкально-выразительные приемы, не принятые в европейском исполнительском искусстве:

- своеобразная интерпретация ритма, создающая драйв;
- использование акцентов на слабое время;
- особенности звукоизвлечения;
- отклонение мелодической линии от граунд-бита, создающее ритмическую конфликтность;
- использование своеобразных гармонических прогрессий и аккордовых структур.

Все эти исполнительские приемы достижимы только лишь при их постепенном освоении в процессе обучения и постоянной самостоятельной работе.

Значительной проблемой в процессе обучения джазовой музыки является преодоление робости учащегося при создании даже несложной музыкальной импровизации без нотного текста. Решение этой задачи видится в постепенном приобретении импровизационных навыков учащегося путем создания им простейших мелодий (в рамках тетрахорда, пентакорда) с последующим усложнением задач, результатом решения которых будут полноценные музыкальные композиции.

Данный процесс происходит параллельно с приобретением теоретических знаний, касающихся приемов построения мелодической линии, линии баса, средних голосов, гармонизации мелодии. Этот способ наиболее оптимален в учебном процессе, так как создает более комфортные условия для творчества студента и формирования его самобытности. В практике обучения джазовой импровизации достаточно широко используется и «готовый» материал, представленный различными фразами, примерами обыгрывания часто встречающихся стандартных гармонических последовательностей.

Однако чрезмерное использование этого материала лишает учащегося самостоятельного мышления. Импровизации, построенные на основе этих музыкальных построений, состоят лишь из комбинаций заученных «дежурных» фраз и нередко, в силу своих неудачных сочетаний, нарушают целостность концепции музыкальной композиции. Таким образом, предлагаемый музыкальный материал следует рассматривать как образец (как это делается, но не именно так).

Разумеется, что при должном творческом подходе этот материал можно трансформировать под музыкальные и эстетические предпочтения исполнителя. В этом случае подобная работа окрашивается оригинальностью музыкального опыта и пополняет личный «лексикон» студента.

Важнейшее значение в обучении джазовой музыке имеет гармония. Джазовая гармония значительно отличается от гармонии, используемой в классической музыке. В классической гармонии постепенно возникающие диссонантные напряжения всегда находят разрешение в устойчивый аккорд, а в джазовой гармонии это напряжение может длиться на протяжении всей композиции. Также джазовой гармонии свойственно параллельное движение аккордов, что не типично для классической гармонии. Стремление к диссонантности – типичная черта джазовой гармонии. «Наиболее характерной особенностью гармонии джаза, – пишет А. Рогачев, – является ее диссонантная красочность. Достаточно взять два-три аккорда, чтобы услышать их джазовый колорит» [5, с. 16]. Ю. Чугунов в своей работе «Эволюция гармонического языка джаза» называет диссонантность «визитной карточкой» джазового звучания [7, с. 59].

Перед тем как приступить к гармонизации мелодии, необходимо изучить аккорды с добавленными 6, 9, 11, 13 ступенями, аккорды с альтерированными ступенями. Развитие навыков джазовой гармонизации следует начинать с гармонизации мелодий с простейшим гармоническим сопровождением, предлагая учащемуся использовать аккорды различных, более сложных структур. Целесообразно прослушивать полученный результат и оценивать качество сочетания сопровождения с мелодией. В дальнейшем предлагается использовать усложнение гармонической прогрессии, используя проходящие, вспомогательные аккорды, а также разнообразные гармонические замены.

Важным разделом джазового обучения является создание импровизации на материале джазовых стандартов. Во-первых, они мелодичны, содержательны. Безупречность форм и яркость музыкальных образов предоставляют безграничные возможности для импровизационной деятельности. Во-вторых, они расширяют репертуар учащихся и могут быть использованы в их дальнейшей концертной деятельности, а также на джем-сэйшн.

Развитию творческих способностей в процессе обучения способствует и создание импровизации на предлагаемую гармоническую последовательность. Отсутствие мелодии предполагает создание учащимся собственного музыкального образа в рамках определенного избранного стиля (стилей), формирование в процессе импровизации всех необходимых элементов фактуры, манеры исполнения, звукоизвлечения, использование различных приемов регармонизации и т. д.

Обучение импровизации формирует у учащихся не только способность самостоятельно импровизировать на предложенный джазовый стандарт или гармоническую последовательность, но и навыки аранжировки, оригинальной гармонизации мелодии, умение создавать различные виды фактур и, в целом, саму музыку.

Список литературы

1. Баташев А. Н. Феномен импровизации: вопросы теории // Советская музыка. – М., 1987. – № 2. – С. 10–12.
2. Баташев А. Н. Джазовые монологи Леонида Чижика // Смена. – М., 1984. – № 3. – С. 4–7.
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М., 1970. – С. 350–354.
4. Налимов В. А. Вероятностная модель языка. – М., 1979. – 209 с.

5. Рогачев А. Г. Системный курс гармонии джаза: теория и практика: учеб. пособие. – М.: Владос, 2000. – 128 с.
6. Сапонов М. А. Искусство импровизации. – М., 1982. – 130 с.
7. Чугунов Ю. Н. Эволюция гармонического языка джаза: учеб. пособие. – М.: Музыка, 2006. – 168 с.

List of references

1. Batashev A. N. Fenomen improvizacii: voprosy' teorii // Sovetskaya muzyka. – M., 1987. – № 2. – S. 10–12.
2. Batashev A. N. Dzhazovye monologi Leonida Chizhika // Smena. – M., 1984. – № 3. – S. 4–7.
3. Lotman Yu. M. Struktura hudozhestvennogo teksta. – M., 1970. – S. 350–354.
4. Nalimov V. A. Veroyatnostnaya model' yazyka. – M., 1979. – 209 s.
5. Rogachev A. G. Sistemnyj kurs garmonii dzhaza: teoriya i praktika: ucheb. posobie. – M.: Vlados, 2000. – 128 s.
6. Saponov M. A. Iskustvo improvizacii. – M., 1982. – 130 s.
7. Chugunov Yu. N. Evolyuciya garmonicheskogo yazyka dzhaza: ucheb. posobie. – M.: Muzyka, 2006. – 168 s.

ЗНАЧЕНИЕ РАЗВИТИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РУКОВОДИТЕЛЯ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

А. В. Лунева

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

В статье рассматриваются личностные характеристики руководителя хорового коллектива, стиль его поведения, общения, способность строить взаимоотношения с коллегами и обучающимися. Объясняется эффективность образовательного процесса, воспитания и формирования направленности личности обучающегося, ориентированных на мотивацию профессионального самосовершенствования будущего хормейстера.

Ключевые слова: педагогическое мастерство, совершенствование, личность, руководитель, хор.

THE IMPORTANCE OF DEVELOPING PEDAGOGICAL SKILLS IN CHOR MASTER ACTIVITY

A. V. Luneva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The paper considers personal characteristics of a choir master, the behavior style, communication, the ability to build relationships with colleagues and students. The author explains effectiveness of an educational process, upbringing and forming the student's personality, focused on motivation of professional self-improvement of the future choir master.

Keywords: pedagogical skills, improvement, personality, master, choir.

Постоянные изменения социально-экономических условий в стране вызывают среди населения потребность в модернизации всех систем общественной жизни. Особой проблемой в настоящее время становится изучение, анализ и совершенствование профессиональной деятельности работников сферы искусства. С точки зрения руководства творческим коллективом, возникает осознание того, что хормейстер должен не только быть компетентен в области исполнительской практики, но и хорошо разбираться в психолого-педагогических аспектах возрастных особенностей человека. В своей профессиональной деятельности ему предстоит встретиться с разнообразными по возрастному составу коллективами. Это могут быть и дети, и подростки, и взрослые люди. Во всех случаях перед хормейстером стоит задача продемонстрировать как свое исполнительское, так и педагогическое мастерство.

В процессе обучения в вузе педагог-наставник должен помочь начинающему хормейстеру освоить более эффективные способы обучения, утвердить в нем положительные качества личности, воспитать уважение к своей будущей профессии (специальности), научить преодолевать трудности на пути к достижению цели, сформировать осознание ответственности за результаты своей педагогической деятельности. Педагогическое мастерство проявляется в направленности учебного процесса, когда педагоги стремятся не только добиться высоких результатов обучения учащихся, но и эффективно развивать навыки для достижения этих результатов.

Каждый руководитель хорового коллектива понимает значительные различия в психологическом контакте между взрослыми музыкантами и детьми. Эти различия обусловлены в основном разницей в психологии восприятия искусства и творческого процесса. Чтобы управлять хоровым коллективом, необходимо обладать педагогическим мастерством.

Говоря о профессиональной деятельности руководителя хорового коллектива, следует отметить, что она является очень многогранной. Организация и работа любого хорового коллектива – это, прежде всего, творческий процесс, который зависит от многих профессиональных качеств хормейстера. Однако профессия руководителя хорового коллектива состоит не только из чисто профессиональных знаний, умений и навыков. Прежде всего, это способность общения, где «под влиянием многообразных художественно-психологических контактов руководителя с хором формируется коммуникативная и музыкальная культура его участников» [1, с. 121].

Деятельность руководителя хорового коллектива специфична в направленности целевых установок и содержания, в своеобразии педагогического управления и общения и может быть выражена: в желании самореализовать себя в собственной профессиональной деятельности средствами вокально-хорового искусства; в инструментарии, который рассматривается как форма художественной самореализации личности, как личностно-ориентированное общение с высоким искусством, в связи с чем развивается система способов выполнения деятельности, совершенствуются и формируются соответствующие профессионально значимые качества для выполнения данной деятельности [4, с. 5].

Продуктивность работы с хором и управления им обусловлена, прежде всего, уровнем профессиональной подготовки хормейстера как музыканта-педагога, верным толкованием им важнейших принципов общей и музыкальной педагогики, личностными свойствами и качествами руководителя, интенсивностью его творческой и педагогической самореализации [6, с. 16]. Профессиональные личностные качества хормейстера проявляются в процессе управления творческим коллективом, что связано с определенным характером и стилем его руководства хором.

В профессиональной деятельности дирижера присутствуют элементы разных стилей управления хором в индивидуально-личностном преломлении. По сути, это свидетельствует о наличии своего индивидуального стиля в рамках исполнительской школы, которую осваивал музыкант в процессе своего профессионального становления. Безусловно, определяющее значение имеют исполнительские качества руководителя хорового коллектива, его музыкальная эмоциональность, выразительность, артистизм, взыскательный художественный вкус [9, с. 23]. Это связано с тем, что, помимо организаторских навыков, хоровые дирижеры должны обладать пластикой и мимикой, чтобы передать характер произведения, его различные интонации и нюансы. Не менее важным для будущего руководителя хорового коллектива является наличие художественного воображения, умение переводить свои жизненные впечатления на язык музыкальных образов.

Хормейстер – многофункциональная профессия, занимающаяся целым рядом видов деятельности, включая исполнительство, администрирование, преподавание и организацию. Можно утверждать, что руководитель хорового коллектива должен быть образованным музыкантом широкого профиля. Прежде всего, для успешной работы хора необходимо, чтобы руководитель обладал знаниями и навыками в области хорового исполнительского искусства. Это также влияет на качества руководителя хорового коллектива.

Овладение каким-либо видом музыкальной деятельности – сложный и длительный процесс, требующий значительных усилий и постоянных упражнений, а потому – это постоянное испытание трудоспособности и терпеливости того, кто избрал музыку своей профессией или просто любимым занятием [2, с. 24]. Общая культура и образованность дирижера в значительной мере зависят от широты кругозора и тех знаний, которые дает профессиональное образование в целом, от качества знаний по гуманитарным предметам, что очень важно в музыкальной, художественной педагогике.

Руководитель хорового коллектива должен разбираться в психологии восприятия, так как исполнение хорового сочинения предполагает правильное и выразительное донесение до слушателя текста [3, с. 32]. Таким образом, можно определить важную функцию профессии руководителя хорового коллектива – функцию носителя знаний.

Следующая важная роль хормейстера заключается в передаче знаний и обучении своих подопечных различным способам музыкальной деятельности. Овладение навыками передачи знаний требует не только теории, но и практики. Чем больше практики, тем выше степень профессиональной адаптации, то есть уровень приспособления к рабочей среде. Не менее важной для руководителя хорового коллектива является роль организатора и руководителя. Организаторские способности часто являются решающим фактором для будущего успеха.

Руководителю хорового коллектива необходимо знать законы психологического, физического и музыкального развития участников хора, а также обладать специфическими свойствами личности, позволяющими воздействовать на коллектив. Организационную компетентность руководителя хора необходимо выявлять и развивать на ранних этапах обучения, так как от этого во многом зависит эффективность будущей профессиональной деятельности хора. Высокая исполнительская культура, организаторские способности, широкий кругозор, образность мышления, позитивный жизненный настрой, доброжелательность, коммуникабельность – вот те качества руководителя хорового коллектива, которые являются залогом успешной творческой работы с хором. Безусловно, при выборе профессии хормейстера молодой музыкант должен иметь задатки определенных свойств личности и качеств характера, которые в дальнейшем могут совершенствоваться и развиваться.

Именно индивидуальность, экстраординарность творческого облика руководителя хорового коллектива является важнейшей целью обучения в хоровом классе. Для этого возникает необходимость целенаправленного развития коммуникативных, перцептивных, эмоционально-волевых и интеллектуальных качеств будущего руководителя хорового коллектива.

Чтобы работать успешно, дирижер должен владеть педагогическим мастерством, поскольку только оно может обеспечить эффективные результаты труда педагога. Педагогическое мастерство проявляется в эффективности способов обучения участников хорового коллектива, умении воспитывать в них любовь и уважение к будущей профессии. Педагог учит преодолевать трудности на пути к достижению цели, несет ответственность за результаты своей деятельности. В процессе обучения он особенно близко и в различных планах соприкасается с обучающимися: показывает приемы и способы работы, контролирует их учебные успехи, оценивает качество работы, поощряет, дает советы. Во всем перечисленном проявляется и педагогическое мастерство, и педагогическое чутье.

Руководитель хорового коллектива, обладающий высоким педагогическим мастерством, умеет заранее продумать и спланировать свое педагогическое воздействие на обучающихся. Он тщательно подбирает необходимые творческие задания, учитывает особенности восприятия обучающихся, возможные затруднения и ошибки, намечает способы их возможного предупреждения, заблаговременно готовит необходимое оборудование, материалы, приспособления, документацию и рабочие места.

Педагогическое мастерство напрямую связано с творчеством, где большую роль играют интуиция, вдохновение и талант педагога. Важнейшим условием роста мастерства является творческая работа, основанная на постоянном совершенствовании педагогической деятельности.

Профессиональная деятельность руководителя хорового коллектива очень многогранна. Организация и деятельность любого хорового коллектива – это, прежде всего, творческий процесс, который зависит от многих профессиональных качеств руководителя хорового коллектива. Деятельность руководителя хорового коллектива специфична в направлении целеполагания и содержания, в особенностях педагогического руководства и общения и может быть выражена: в стремлении самореализации в собственной профессиональной деятельности через вокально-хоровое искусство; в инструментарии, который рассматривается как форма художественной самореализации личности, как личностно-ориентированное общение с высоким искусством, в связи с чем развивается система способов выполнения деятельности, совершенствуются и формируются соответствующие профессионально значимые качества для выполнения данной деятельности.

Одним из главных условий совершенствования профессионального мастерства хормейстера является повышение его квалификации. Это не только базовые и тематические курсы, но и семинары, вебинары, которые можно пройти в режиме онлайн самостоятельно. Семинары и практикумы, научно-педагогические конференции ориентированы на обеспечение интеграции теоретической и практической подготовки руководителя хорового коллектива. Актуальной и востребованной формой повышения профессионального мастерства руководителя хорового коллектива является мастер-класс.

Мастер-классы активно формируют компетенции, способствуют развитию позитивного отношения к учебной деятельности, стимулируют ориентацию на творчество в решении учебных задач, позволяют хоровому дирижеру продемонстрировать и оценить свою эрудицию, артистизм, импровизационный потенциал и исполнительское мастерство.

Особую роль в профессиональном развитии руководителя хорового коллектива играет инновационная деятельность. Инновационная деятельность – это целенаправленная

образовательная деятельность, основанная на сравнении и изучении образовательных процессов и осмыслении собственного образовательного опыта с целью достижения лучших результатов, это творческий процесс планирования и внедрения педагогических инноваций, направленных на повышение качества образования. Основная цель инновационной деятельности – развитие руководителя хорового коллектива как творческой личности и уход от селекционной деятельности к самостоятельному поиску методических решений.

Постоянное самообразование необходимо для того, чтобы оставаться профессионалом. Оно является основополагающим для профессионального развития руководителя хорового коллектива. Такой процесс должен управляться и контролироваться самим руководителем. Самообразование подразумевает саморазвитие руководителя хорового коллектива. Сегодня самообразованию уделяется особое внимание в связи с тем, что информационные потоки постоянно растут и качественно обновляются. Потребность в саморазвитии неуклонно растет в развитой информационной среде и постепенно становится образом жизни и особой профессиональной деятельностью руководителя хорового коллектива.

Руководитель хорового коллектива, владеющий навыками самостоятельной работы, имеет возможность подготовиться и перейти к целенаправленной научно-практической, исследовательской деятельности, что свидетельствует о более высоком профессиональном, образовательном уровне, а это, в свою очередь, влияет на качество образовательного процесса. Участие руководителя хорового коллектива в профессиональных и творческих конкурсах позволяет раскрыть актуальность проблемы профессиональной деятельности, показать новизну, оригинальность и практикоориентированность педагогического опыта, его системность и эффективность.

Совершенствовать свое профессиональное мастерство можно при условии, если будет создана благоприятная профессиональная развивающая среда руководителя хорового коллектива.

Важным способом управления процессом совершенствования педагогического мастерства дирижера является педагогическая рефлексия. Она выражает умение руководителя хорового коллектива дать объективную оценку своей профессиональной деятельности, увидеть успехи и неудачи, наметить пути своего профессионального роста. Для хорового коллектива, который работает в режиме развития, очень важно, чтобы руководитель был вовлечен в творческую деятельность, которая основана на совершенствовании профессионального мастерства. Поэтому необходимо создавать благоприятные условия для развития и накопления педагогического опыта руководителя хорового коллектива с целью формирования высокого профессионального мышления, организационной культуры, устойчивой потребности в самосовершенствовании.

Для хормейстера принципиально невозможно развивать свои профессиональные знания и самосовершенствоваться, если сам он не увидит пробелы в знаниях, недостаточность своего педагогического инструментария. Поэтому анализ своей работы за определенный период и объективная ее оценка помогают руководителю наметить траекторию своего дальнейшего пути по самосовершенствованию.

Процесс саморазвития должен быть непрерывным, целенаправленным и систематическим. Для того чтобы иметь право учить других, нужно постоянно учиться самому. Целью такой работы является расширение знаний о современных методах активного обучения и совершенствование педагогических навыков.

Список литературы

1. Ануфриева Н. И., Ющенко Н. С. Специфика развития артистических навыков у подростков на занятиях эстрадным вокалом // Ученые записки Российского государственного социального университета. – Т. 19. – 2020. – № 2 (155). – С. 121–129.
2. Арендачук И. В. Проблема психологического анализа профессионального развития личности // Известия Саратовского университета: Акмеология образования. Психология развития. – Саратов, 2019. – Т. 2, вып. 2. – С. 22–27.
3. Барышникова З. А., Романова Л. Л. Труд педагога: художественно-педагогическое творчество // Педагогика. – М., 2005. – № 2. – С. 31–34.
4. Безбородова Л. А., Алиев Ю. Б. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях: учеб. пособие для студ. муз. фак. педвузов. – М.: Академия, 2002. – 416 с.
5. Беляева П. И. Педагогический стиль руководства как фактор образовательной среды, влияющий на психологическую безопасность младшего школьника // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2012. – № 70. – С. 70–73.
6. Белянина И. Е., Сидоров К. В., Тарасенко А. М. Особенности современного управления в учреждениях дополнительного образования // Государственное и муниципальное управление в XXI веке: теория, методология, практика. – Новосибирск, 2018. – С. 15–18.
7. Богданова Е. Л., Комаровская Л. В. К проблеме редукции функций общения в образовательной практике // Вестник Томского государственного педагогического университета. – Томск, 2009. – № 7. – С. 31–34.
8. Булатова О. С. Педагогический артистизм: учеб. пособие. – М.: Академия, 2001. – 240 с.
9. Вафин А. Конфликт? Да поможет воображение! // Управление персоналом. – М., 2014. – № 18. – С. 22–26.
10. Воспитание детей в коллективе / под ред. Е. Н. Щурковой. – М.: Просвещение, 2008. – 380 с.
11. Егоров А. Теория и практика работы с коллективом. – М.: Музыка, 1991. – 214 с.

List of references

1. Anufrieva N. I., Yushchenko N. S. Specifika razvitiya artisticheskikh navykov u podrostkov na zanyatiyah estradnym vokalom // Uchenye zapiski Rossijskogo gosudarstvennogo socialnogo universiteta. – T. 19. – 2020. – № 2 (155). – S. 121–129.
2. Arendachuk I. V. Problema psihologicheskogo analiza professional'nogo razvitiya lichnosti // Izvestiya Saratovskogo universiteta: Akmeologiya obrazovaniya. Psihologiya razvitiya. – Saratov, 2019. – T. 2, vyp. 2. – S. 22–27.
3. Baryshnikova Z. A., Romanova L. L. Trud pedagoga: hudozhestvenno-pedagogicheskoe tvorchestvo // Pedagogika. – M., 2005. – № 2. – S. 31–34.
4. Bezborodova L. A., Aliev Yu. B. Metodika prepodavaniya muzyki v obshcheobrazovatel'nykh uchrezhdeniyah: ucheb. posobie dlya stud. muz. fak. pedvuzov. – M.: Akademiya, 2002. – 416 s.
5. Belyaeva P. I. Pedagogicheskij stil' rukovodstva kak faktor obrazovatel'noj sredy, vliyayushchij na psihologicheskuyu bezopasnost' mladshego shkol'nika // Vestnik

- Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta im. Yaroslava Mudrogo. – Velikij Novgorod, 2012. – № 70. – S. 70–73.
6. Belyanina I. E., Sidorov K. V., Tarasenko A. M. Osobennosti sovremennogo upravleniya v uchrezhdeniyah dopolnitel'nogo obrazovaniya // Gosudarstvennoe i municipal'noe upravlenie v XXI veke: teoriya, metodologiya, praktika. – Novosibirsk, 2018. – S. 15–18.
 7. Bogdanova E. L., Komarovskaya L. V. K probleme redukcii funkciy obshcheniya v obrazovatel'noj praktike // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – Tomsk, 2009. – № 7. – S. 31–34.
 8. Bulatova O. S. Pedagogicheskij artistizm: ucheb. posobie. – M.: Akademiya, 2001. – 240 s.
 9. Vafin A. Konflikt? Da pomozhet voobrazhenie! // Upravlenie personalom. – M., 2014. – № 18. – S. 22–26.
 10. Vospitanie detej v kollektive / pod red. E. N. Shchurkovej. – M.: Prosveshhenie, 2008. – 380 s.
 11. Egorov A. Teoriya i praktika raboty s kollektivom. – M.: Muzyka, 1991. – 214 s.

КОМПЕТЕНТНОСТНЫЙ ПОДХОД В ПОДГОТОВКЕ БУДУЩЕГО РУКОВОДИТЕЛЯ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

О. С. Кокина

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

В статье поднимаются актуальные вопросы становления будущего руководителя творческого коллектива. Рассматриваются составляющие методологии человеческого капитала через призму современного музыкального образования и компетентностного подхода в процессе подготовки будущего хормейстера.

Ключевые слова: компетенции, подготовка, образование, развитие, руководитель, хор.

COMPETENCE-BASED APPROACH IN THE PREPARATION OF THE FUTURE LEADER OF THE CHOIR

O. S. Kokina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The author raises topical issues of training future master of a creative team. The author considers the methodology of using human capital through the prism of modern music education and the competence approach in training process of a future choir master.

Keywords: competencies, training, education, development, master, choir.

Подготовка кадров для музыкально-образовательной и творческой сферы, а именно – будущих руководителей хоровых коллективов, – это весьма важная управленческая, социальная и образовательная проблема. Несомненно, что подготовка специалистов данного профиля, которые в дальнейшем будут выполнять узкоспециализированные и социально значимые функции, должна включать в себя не только профессиональный, но и личност-

ный компонент, а также предполагать развитие определенных организационных качеств, умений и компетенций.

Развитие новых технологий, в первую очередь информационных, привело к повышению темпов начавшегося в XX веке процесса глобализации. Интеграционные процессы наблюдаются на различных уровнях общественной жизни – от политического и экономического до культурного и бытового.

И. А. Зимняя считает, что понятие «компетентность» включает не только когнитивную и операционально-технологические составляющие, но и «мотивационную, этическую, социальную и поведенческую» [3, с. 5]. Расширение, конкретизация, переосмысление этих положений применительно к нашей трактовке компетентности и ее уровневой структуры позволили представить компонентный состав ее содержания следующим образом:

- знание содержания компетентности (когнитивный аспект);
- умение, опыт проявления компетентности в разнообразных стандартных и нестандартных ситуациях (поведенческий аспект);
- ценностное отношение к содержанию, процессу и результату актуализации компетентности (ценностно-смысловой аспект);
- эмоционально-волевая регуляция процесса и результата проявления компетентности (регулятивный аспект);
- готовность к актуализации проявления компетентности в разнообразных ситуациях решения социальных и профессиональных задач (мотивационный аспект) [3, с. 8].

Большой интерес работодателей к компетенциям современного музыканта, приобретенным в процессе его профессиональной подготовки, обуславливает потребность современных исследователей изучить и обобщить существующие методы для развития навыков, требующихся в его предстоящей профессиональной деятельности.

Рассмотрим некоторые способы проверки необходимых качеств сотрудника на будущем рабочем месте в соответствии с реальными условиями труда:

1. Оценка сотрудников и соискателей. На практике используются психологические и профессиональные тесты, которые помогают выявить личные качества будущего сотрудника (soft skills) и его профессиональные навыки. Основным преимуществом является возможность удаленного тестирования системы.

2. Интервью. Оно проводится в устной форме в виде ответов на заданные руководителем вопросы. Это помогает в свободной форме выявить психологические особенности человека, определить его личностные характеристики.

3. Анкета. В условиях анкетирования нет включения личностных взаимоотношений между работодателем и работником, только констатация фактов. Преимуществом такого метода является методичность, экономичность с точки зрения времени и бюджета, а недостатками – меньшая информативность и субъективность. Однако заинтересовавшие работодателя кандидатуры можно пригласить на собеседование и узнать человека более лучше.

4. Сертификация. Она помогает определить степень соответствия квалифицированного работника предполагаемой должности. Проводится контроль и учет знаний, опыта в виде экзамена или собеседования. Такой метод позволяет выявить слабые стороны сотрудника и определить его дальнейшую судьбу: прием на работу или отказ (для нового работника), понижение или повышение в должности, а также увольнение (если сотрудник работает в этом заведении).

5. Оценка экспертами. Данный метод помогает экспертам дать независимую, объективную оценку работнику. В число таких экспертов могут войти сотрудники, находящиеся выше по должности, привлеченные коллеги из сторонних организаций, а также коллеги, работающие совместно с тестируемым. Важными здесь являются рациональность и объективность в оценке трудовых функций работника.

6. Ассесмент-центр. Проведение моделирования деловой игры, в которой работника погружают в проблемное поле и требуют сиюминутного реагирования в нестандартной рабочей ситуации, что помогает оценить работоспособность, стрессоустойчивость и находчивость проверяемого. Однако у людей разные психологические особенности, поэтому данный метод не может дать достоверной информации по испытуемому.

7. Методы «180, 360, 540°» связаны с охватом взаимодействия работника с его окружением. 180° – предполагает взаимодействие испытуемого и его руководителя после испытательного срока; 360° – проверка готовности сотрудника к работе по отзывам его руководителя, коллег и взаимодействующих с ним сотрудников; 540° – радиус взаимодействия расширяется с местного коллектива до опроса и оценки потребителей услуг, с которыми работал испытуемый.

Таким образом, рассматривая личностные качества и компетенции будущих руководителей хоровых коллективов, обратимся к пониманию Е. А. Климова профессии будущего руководителя хоровых коллективов. Она может быть отнесена к группе профессий «Человек-Человек», поскольку дирижер – это лидер, руководитель, который должен грамотно выстроить стратегию творческого и педагогического развития своего хора [2, с. 15]. В процессе профессиональной деятельности между коллективом и хормейстером формируются вторичные профессиональные признаки: доброжелательность, эмпатия, эмоциональная устойчивость, интеллектуальная активность, высокий уровень профессиональных знаний, умение общаться с людьми, доброта, тактичность, наблюдательность и другие профессионально важные качества [2, с. 15].

Таким образом, в период востребованности среди работодателей высококвалифицированных специалистов, компетентностный подход в оценке будущего профессионала становится одним из актуальных. Современные требования образования, закладывая в программу обучения необходимые компетенции, помогают взрастить качественного, высококвалифицированного сотрудника. Полученные навыки в соответствии с предполагаемыми компетенциями помогают будущему музыканту быстрее адаптироваться в трудовой сфере и успешно нарабатывать педагогический и творческий опыт. Однако стоит помнить, что работодатели образовательных и культурных учреждений также должны со своей стороны помогать молодому сотруднику в освоении выбранной профессии, мотивировать работоспособность и стимулировать интерес к совершенствованию приобретенных навыков.

Список литературы

1. Георге И. В. Формирование профессиональных компетенций студентов образовательных организаций высшего образования на основе организации самостоятельной работы: монография. – Тюмень: Изд-во ТИУ, 2021. – 143 с.
2. Еремина Н. Ю., Кислова Н. Н. Высшее образование сегодня: к вопросу о требованиях к качеству // Поволжский педагогический вестник. – Самара, 2021. – № 6. – С. 12–19.

3. Зимняя И. А. Компетентностный подход. Каково его место в системе современных подходов к проблемам образования (теоретико-методологический аспект) // Высшее образование в России. – 2006. – № 8. – С. 5–12.
4. Краснянский М. Н., Попов А. И., Обухов А. Д. Оценка эффективности педагогических инноваций в высшем образовании // Экономика образования. – 2019. – № 2 (111). – С. 57–67.
5. Лебединская И. Г., Наумов С. Б. Формирование профессионально-педагогических умений студентов на основе исследовательского подхода в образовательной деятельности // Актуальные вопросы современной науки: сб. ст. по материалам VII Международной научно-практической конференции (8 ноября 2019 г., г. Минск). – Уфа: Дендра, 2019. – С. 81–86.
6. Пилипенко С. А., Жидков А. А., Караваева Е. В., Серов А. В. Сопряжение ФГОС и профессиональных стандартов: выявленные проблемы, возможные подходы, рекомендации по актуализации // Высшее образование в России. – 2016. – № 6. – С. 5–15.
7. Сенашенко В. С., Никазаченко А. Л., Лебедев К. А. Уровни сопряжения системы высшего образования и сферы труда // Высшее образование в России. – 2020. – № 3. – С. 38–47.
8. Юдашкина Е. Е. Стратегическое планирование социально-экономических процессов на основе когнитивного подхода // Экономика и предпринимательство. – 2017. – № 8–2 (85). – С. 1062–1065.

List of references

1. George I. V. Formirovanie professional'nyh kompetencij studentov obrazovatel'nyh organizacij vysshego obrazovaniya na osnove organizacii samostoyatel'noj raboty: monografiya. – Tyumen': Izd-vo TIU, 2021. – 143 s.
2. Eremina N. Yu. Vysshee obrazovanie segodnya: k voprosu o trebovaniyah k kachestvu // Povolzhskij pedagogicheskij vestnik. – Samara, 2021. – № 6. – С. 12–19.
3. Zimnyaya I. A., Kislova N. N. Kompetentnostnyj podhod. Kakovo ego mesto v sisteme sovremennyh podhodov k problemam obrazovaniya (teoretiko-metodologicheskij aspekt) // Vysshee obrazovanie v Rossii. – 2006. – № 8. – С. 5–12.
4. Krasnyanskij M. N., Popov A. I., Obuhov A. D. Ocenka effektivnosti pedagogicheskikh innovacij v vysshem obrazovanii // Ekonomika obrazovaniya. – 2019. – № 2 (111). – С. 57–67.
5. Lebedinskaya I. G., Naumov S. B. Formirovanie professional'no-pedagogicheskikh umenij studentov na osnove issledovatel'skogo podhoda v obrazovatel'noj deyatel'nosti // Aktual'nye voprosy sovremennoj nauki: sb. st. po materialam VII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii (8 noyabrya 2019 g., g. Minsk). – Ufa: Dendra, 2019. – С. 81–86.
6. Pilipenko S. A., Zhidkov A. A., Karavaeva E. V., Serov A. V. Sopryazhenie FGOS i professional'nyh standartov: vyyavlennye problemy, vozmozhnye podhody, rekomendacii po aktualizacii // Vysshee obrazovanie v Rossii. – 2016. – № 6. – С. 5–15.
7. Senashenko V. S., Nikazachenko A. L., Lebedev K. A. Urovni sopryazheniya sistemy vysshego obrazovaniya i sfery truda // Vysshee obrazovanie v Rossii. – 2020. – № 3. – С. 38–47.
8. Yudashkina E. E. Strategicheskoe planirovanie social'no-ekonomicheskikh processov na osnove kognitivnogo podhoda // Ekonomika i predprinimatel'stvo. – 2017. – № 8–2 (85). – С. 1062–1065.

ОСОБЕННОСТИ ДИРИЖИРОВАНИЯ КАК СПОСОБА НЕВЕРБАЛЬНОГО ОБЩЕНИЯ

Се Сяоцао

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

В статье рассматриваются особенности дирижирования как невербального общения. Объясняется личностное начало дирижерского искусства, связанное с темпераментом и характером музыканта. Приводится оценка дирижерского жеста в передаче выразительного характера музыки и ее интерпретации.

Ключевые слова: дирижирование, невербальное общение, жесты рук, мимика, коммуникативные инструменты.

THE CONDUCTING FEATURES AS A NON-VERBAL COMMUNICATION

Xie Xiaocao

A. I. Herzen Russian State Pedagogical University, Russia

The paper studies the features of conducting as a non-verbal communication. Also, the author explains a personal principle of art conducting, connected with the temperament and character of the musician. Above all, an assessment of the conductor's gesture in conveying the expressive nature of music and its interpretation is given.

Keywords: conducting, non-verbal communication, hand gestures, facial expressions, communication tools.

Дирижерское мастерство занимает особое место в создании музыки. Дирижер ведет, вдохновляет, принуждает, предлагает и просит, в конечном итоге, несет ответственность за фактическое воспроизводство звука. Именно руки дирижера считаются первичным инструментом и основным средством общения и формирования звучания ансамбля.

Палочка, которую держат в правой руке, является физическим символом роли дирижера оркестра. Она используется для указания темпа и поддержания ритма с помощью определенных жестов. Существуют стандартные образцы, соответствующие количеству долей в такте, – основной технический словарь дирижера.

Конечно, помимо этой основной функции дирижеру необходимо передать огромное количество информации. И если дирижер не может ее передать, то ансамбль не сможет работать как единое целое. С помощью определенных жестов дирижер указывает темп (и любые его модификации) и динамику. С помощью рук он также формирует фразы и показывает артикуляцию, а также тип звука, который он имеет в виду. Наблюдая за выступлением, можно увидеть, как музыканты реагируют на «издаваемые директивы» и что определенные жесты дирижера вызывают определенные музыкальные реакции. По определению И. Маркевича, дирижирование является одновременно «искусством, наукой и управлением» [2, с. 116].

Сигналы руками, однако, не единственные используемые средства. Помимо этих жестов, коммуникативные возможности дирижера значительно усиливаются за счет средств невербальной коммуникации. Намерение передается языком тела, общей позой

и внешним видом, а также выражением лица и зрительным контактом. Известный дирижер и исследователь психологии дирижирования Г. Л. Ержемский трактует взаимодействие между дирижером и исполнителями как «невербальное общение» [1, с. 8]. Следовательно, дирижирование – это сложное искусство, которое включает в себя, среди прочего, эффективное невербальное общение.

Сегодня роль дирижера стала более содержательной, аспекты дирижерского искусства приобрели высокую степень важности. Как отмечает известный хоровой дирижер Колин Дюррант, жест выходит за рамки ритма, но становится важным компонентом в передаче выразительного характера музыки [4, с. 96].

Основные технические элементы одинаковы для дирижеров-студентов, дирижеров любительских коллективов, дирижеров ансамблей и тех, кто работает в профессиональной сфере. Таким образом, инструменты, которые профессиональный дирижер использует для общения, имеют общую основу. Однако для дирижеров профессиональных коллективов эти основы являются предполагаемыми знаниями, предпосылками, которые считаются само собой разумеющимися.

У профессионального дирижера есть дополнительный аспект его деятельности, ориентированный на более возвышенный план – в значительной степени художественная, интерпретационная и выразительная ответственность. На высшем уровне дирижирование – это искусство.

В этом контексте очень важны тонкости общения с помощью жестов. Нюансы выражения лица и зрительного контакта могут отражать характер, настроение и эмоциональное содержание музыки. Жесты рук более утонченны и способны демонстрировать детали, соответствующие множеству артикуляций, разнообразию звука, множеству динамических оттенков, градаций, тонкостей фразировки. В сочетании с движением тела эти жесты способны отражать и передавать понимание общей архитектуры произведения.

Осанка и поза могут создать впечатление авторитетности и уверенности, что является важным аспектом дирижирования. Лидерство и сила личности также являются важными факторами, поскольку во всех сферах жизни способность вдохновлять имеет большое значение. Эффективность дирижера во многом зависит от его личных качеств и от его способности подчинять других своей воле [3, с. 15].

Одна из обязанностей дирижера – объединить ансамбль в общей художественной интерпретации и вдохновить его на достижение этой коллективной цели, что требует способности оказывать влияние на большое количество потенциально различающихся мнений.

Таким образом, информация, которую профессиональные музыканты получают от дирижеров, не ограничивается чисто техническими дирижерскими жестами и не выражается ими. Скорее, дирижер использует различные коммуникативные инструменты в дополнение к своим рукам. Дирижерское искусство представляет собой смесь различных форм физических движений и поз, мимики и жестов рук, которые формируются личностью человека. Рассмотрим некоторые элементы жестов этой сложной формы искусства, а именно те, которые относятся к фактическим техническим инструментам, или «ремеслу», дирижирования.

На протяжении многих десятилетий музыканты, ученые, исследователи изучали искусство дирижирования, при этом большая часть исследований посвящена техническим аспектам. Также необходимо учитывать, что технические жесты рук являются основой для художественного выражения. Поэтому трудно полностью отделить технический анализ от искусства дирижирования. Необходимо выделить фундаментальные аспекты дирижерской деятельности, составляющие ремесло и определяющие искусство дирижирования.

Простое описание дирижирования в общих чертах было предложено Германом Шерхеном, который описал дирижирование как «контакт между людьми» [5, с. 188]. Дирижирование – это общение: передача музыки, общение с музыкантами и общение с публикой. Действительно, способность дирижера к общению занимает центральное место в его деятельности, а хорошее общение считается ключом к успеху.

Дирижер является коммуникатором, вдохновителем и хранителем музыкального общения, проводником композиторского замысла и музыки, доставляемой слушателю через исполнение. Именно это чувство общения делает музыкальный опыт чем-то, что превосходит письменное слово.

В первом случае информация наиболее явно передается через основные жесты дирижера, поддерживающего ритм, четкость которых имеет прямое отношение к эффективности деятельности дирижера. Эффективная коммуникативная техника проистекает из мастерства дирижерской техники. Дирижеры, которым не хватает четкой и уверенной техники, неубедительны.

Когда дирижер создает четкий и убедительный контакт с музыкантами, результат бывает более понятным и эффективным. В общем плане первичная задача дирижера – ритмическая, именно она явилась источником происхождения данной профессии. Некоторые жесты соответствуют музыке: резкое четкое движение указывает на краткость, плавное горизонтальное движение указывает на длину. Большой жест указывает на громкость, интенсивность, малый жест – на замедление.

Как уже отмечалось, наиболее узнаваемыми аспектами работы дирижера являются жесты рук, однако дирижерские жесты – это гораздо больше, чем эти основные сигналы руками. В первую очередь жесты рук отвечают за передачу важной информации о темпе, ансамбле, композициях, динамике и артикуляции. Используя стандартизированный набор паттернов дирижирования, дирижер обычно отбивает такт палочкой в правой руке, а левая дает дополнительную информацию о музыкальном и выразительном содержании. Эта шаблонная модель, при этом каждый дирижер вырабатывает свой собственный набор своеобразных жестов, с помощью которых он общается.

Профессиональные музыканты имеют большой опыт в чтении и интерпретации жестов дирижера, а значит, они гораздо чаще способны примириться с тонкими, неортодоксальными и незнакомыми жестами, основная функция которых – музыкальная. Такой опыт, однако, находится за пределами сферы действия большинства музыкантов и студентов-музыкантов, многие из которых полагаются на четкий и знакомый набор стандартизированных моделей дирижирования, чтобы чувствовать себя комфортно.

Многие исследователи указывают, что набор жестов дирижера зависит от контекста. Предполагается, что несложный стиль дирижирования даст наилучшие результаты при работе с любительским оркестром, однако при работе с опытными профессиональными музыкантами дирижеру предоставляется большая свобода в технике дирижирования палочкой.

Следовательно, в профессиональном контексте, определяющем искусство дирижирования, представление о дирижере как простом отбивателе ритма является весьма примитивным. В то время как подача ритмической информации через жесты рук остается очень важной, на этот аспект функции дирижера влияют также элементы, отличные от чисто технических. Большой объем музыкальной информации может дополнить жесты, выполняемые профессионалами. Тактовый ритм не только повторяет пульс музыки, но и может служить, в умелых руках, для очерчивания мелодических контуров и передачи акцента, напряжения и расслабления.

На этом продвинутом уровне выразительная информация может и даже должна целенаправленно передаваться с помощью тактовых сигналов. Сами по себе такты бессмысленны и должны быть адаптированы к музыкальному выражению, размер и характер всех ритмов определяется музыкальным ощущением воспроизводимого звука.

Аспекты указаний ручных жестов, такие как размер и форма ударов, могут быть проанализированы в более широком понимании функции жестов. В частности, динамика и артикуляция поддаются наблюдению и описанию. Варьирование размера жестов является эффективным коммуникативным средством и чаще всего соответствует динамическим указаниям. На языке музыкальных жестов большие жесты обычно ассоциируются с «громко», а более мелкие – с «тихо», причем относительный размер жестов указывает на все динамические градации между ними.

Артикуляция также может быть четко выражена с помощью ручной функции, особенно с помощью движения между ударами. Резкие, угловатые жесты могут, например, отражать стаккато, в то время как плавные, непрерывные движения рук приведут к легато.

Таким образом, аспекты невербальной жестовой коммуникации при дирижировании отличаются отсутствием каких-либо непосредственно осязаемых действий, поэтому проблематичны для исследования. Мимика, зрительный контакт, язык тела и позы трудно описать в абсолютном выражении и поэтому их сложно измерить и проанализировать. На протяжении всей истории дирижирования связь между музыкой и телом весьма противоречива. По сути, в любом наблюдении и последующей интерпретации жестов присутствует определенная степень субъективности. Тем не менее, если рассматривать отдельно элементы ручного дирижирования от связанных с ними элементов невербальной коммуникации и художественных аспектов, то можно получить более полную оценку дирижирования, как ремесла, так и искусства.

Список литературы

1. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.
2. Маркевич И. Исполнительское искусство зарубежных стран. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 5. – 216 с.
3. Bowles M. The Art of Conducting. – New York: Da Capo Press, 1975. – 15 p.
4. Durrant C. Choral Conducting: Philosophy and Practice. – New York: Routledge, 2003. – 96 p.
5. Scherchen H. Handbook of Conducting. – Oxford: Oxford University Press, 1989. – 188 p.

List of references

1. Erzhemskij G. L. Psihologiya dirizhirovaniya: nekotorye voprosy ispolnitel'stva i tvorcheskogo vzaimodejstviya dirizhera s muzykal'nym kollektivom. – M.: Muzyka, 1988. – 80 s.
2. Markevich I. Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh stran. – M.: Muzyka, 1970. – Vyp. 5. – 216 s.
3. Bowles M. The Art of Conducting. – New York: Da Capo Press, 1975. – 15 r.
4. Durrant C. Choral Conducting: Philosophy and Practice. – New York: Routledge, 2003. – 96 p.
5. Scherchen H. Handbook of Conducting. – Oxford: Oxford University Press, 1989. – 188 p.

УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА «ХОРОВОЙ ТЕАТР»: ОСОБЕННОСТИ РАСПЕВАНИЯ КОЛЛЕКТИВА

И. В. Шорохова, А. О. Гольская, И. А. Крылов

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

В статье охарактеризован алгоритм распевания хорового коллектива в ходе проведения учебной дисциплины «Хоровой театр». Объясняется специфика рабочего процесса, ориентированного на задачи вокально-хоровой работы и театральной деятельности.

Ключевые слова: распевание, хоровой коллектив, хоровой театр, вокально-хоровые навыки, актерское мастерство, тренинг.

ACADEMIC DISCIPLINE “CHORAL THEATER”: THE SINGING FEATURES OF THE COLLECTIVE

I. V. Shorokhova, A. O. Golskaya, I. A. Krylov

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The paper describes the algorithm of singing a choral group during the academic discipline “Choral Theater”. Moreover, the authors explain the specificity of the working process, focused on the tasks of vocal and choral work and theatrical activity.

Keywords: singing, choral collective, choral theater, vocal and choral skills, acting skills, training.

Современная хоровая культура характеризуется преемственностью традиций русской и советской хоровых школ, а также интенсивным развитием. Благодаря внедрению новых композиторских, педагогических и исполнительских идей возникают новые формы бытования хора на концертной эстраде, которые требуют от руководителей и коллективов все большей универсальности и культуры исполнительства.

Особое место в современной хоровой культуре занимает хоровой театр – инновационная форма, востребованный и популярный жанр, который объединяет музыку, хореографию и театр. Н. В. Кошкарева пишет, что в современном отечественном музыкальном искусстве прослеживается потребность в визуальной интерпретации хорового звучания, при которой яркое сценическое действие становится серьезным соперником «академической статичности». Исследователь анализирует критерии мастерства в современном хоровом исполнительстве и отмечает: «Высокий профессиональный уровень коллектива характеризуется не только умением исполнять произведения различных эпох и стилей, не только владением всеми вокально-техническими приемами, но и использованием элементов хорового театра» [2]. Визуальная интерпретация определяет новые яркие перспективы в деятельности композиторов и исполнителей, однако требует как особой квалификации дирижера-хормейстера, который зачастую становится постановщиком концертного номера, так и новых качеств исполнителей.

Хоровой театр – это новое направление в современном исполнительстве, требующее новых подходов в решении задач по обучению и воспитанию хормейстеров на современном этапе. Необходимость внедрения в процесс обучения дирижеров-хормейстеров специ-

альных учебных дисциплин, готовящих к работе в жанре «хоровой театр», обоснована в исследовании «Хоровой театр в современной культуре» Т. К. Овчинниковой [3].

В 2009/10 учебном году преподавателями кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» был разработан и внедрен в учебный процесс новый, интегративный, полипредметный курс «Хоровой театр». Его компонентами стали учебные дисциплины «Хоровой театр», «Хоровой класс», «Основы сценического движения», «Основы актерского мастерства», «Постановка концертного номера». Интегративный подход, ставший основой внедрения инновационного курса, обеспечивал системность и целостность учебных занятий.

Активные эксперименты в поисках новых форм хорового исполнительства и внедрение интегративного курса повлекли за собой постановку и решение новых задач в области вокально-хорового обучения артистов хора, основанных на синтезе традиции и инновации. Основой их является практическое овладение традициями русской и ее преемницы – советской вокально-хоровых школ. Таким образом, одной из главных задач вокально-хоровой работы в современном творческом коллективе становится синтез академической постановки голоса и навыков ансамблевого пения.

Понятие «академическая постановка голоса», с нашей точки зрения, означает соответствие некоему эталону звучания певческого голоса и включает в себя владение такими приемами и навыками, как:

- ровное, глубокое, контролируемое дыхание;
- приемы звукообразования и звукоформирования, определяющие вокальную позицию, красоту, мягкость и выравненность тембра, ровность голоса по всему диапазону, отсутствие форсирования звука.

Необходимо отметить, что эталон академического звучания формировался исторически через интеграцию русского пения (народного и церковного) и итальянской школы «bel canto». Достижение этого эталона представляется системной, скрупулезной работой даже для коллектива, работающего в состоянии академической статики, где существует так называемая «певческая установка», определяющая правила положения корпуса, головы и пр. В коллективе, использующем театрализацию как прием интерпретации музыкального текста, свободно передвигающемся по сцене и залу, танцующем, навыки ансамблирования и постановки голоса требуют особого подхода. Они вырабатываются в ходе учебной дисциплины «Хоровой театр», в тренинге, через упражнения, где сочетаются движение, художественная и вокально-хоровая задачи.

Основная цель этого предмета – соединение навыков и умений, полученных в результате прохождения учебных дисциплин «Хоровой класс» и «Основы актерского мастерства». Это значит, что каждое упражнение соединяет задачи двух своеобразных блоков – музыки и театра. Условно назовем их «блоком вокально-хоровой работы» и «блоком театральной деятельности».

Необходимо пояснить, что под «театральной деятельностью» мы понимаем творческий процесс, в результате которого создается та или иная интерпретация музыкального материала или сценического образа и который:

- учит находить в предлагаемом музыкально-игровом материале событийную логику;
- формирует навыки образного перевоплощения;
- настраивает индивидуальное артистическое, чувственное познание реальности;
- развивает психофизические ощущения и др.

Блок вокально-хоровой работы имеет четко определенную последовательность задач и соответствующих ей вокальных упражнений.

Считаем необходимым напомнить несколько основных правил старой итальянской школы [1], поскольку следование этому порядку в выработке вокальных навыков именно на этапе распевания дает стабильный качественный результат:

1. Пение рефлекторно, подсознательно и импульсивно. Как бы вы ни пытались «управлять» звучанием хора в момент концертного исполнения, реакция певцов возникнет только в случае, если у хормейстера есть четкая методика, определяющая звукообразование и звукоформирование певцов хора, а также умение хора эмоционально воздействовать на публику. Методическая система воспитания и развития певца должна учитывать физиологический, технический, эмоциональный компоненты. «Физиологическое» – это звукообразование, ровность выдоха, звукоформирование. «Техническое» – это подвижность и переходные ноты, филировка и кантилена и др. «Эмоциональное» – это певческая возбудимость, контролю которой также обучаются. Вывод: физиологически, технически и эмоционально певец (хор) поет соответственно выработанным рефлексам.

2. Правильное пение происходит не голосом (не эксплуатацией природы), а механизмом. Это значит, что руководитель коллектива должен создать правильно звучащий, настроенный инструмент – единый механизм. В этом залог единообразия звучания, слаженности тембров.

3. В пении используется только такое дыхание, которое обращается в певческий тон.

4. Правильно поет тот, кто переносит голос в голову. Головной регистр – главный. Благодаря его главенству создается свободный и полетный звук в высокой позиции, красивый тембр, колорит с богатыми техническими свойствами.

5. Сначала вырабатывается точная и устойчивая резонаторная организация певческого звука и только потом произношение.

Опишем алгоритм первого блока. Обратите внимание, что без включения задач второго блока (театральной деятельности) внешне он напоминает настройку на определенный тип звучания, распевание или выработку определенных певческих навыков.

Определим каждый уровень шагами. Шаг может содержать от одного до трех упражнений.

1-й шаг. Цель: физическая разминка (можно использовать дыхательные упражнения, танцевальные или релаксирующие упражнения).

2-й шаг. Цель: настроить ощущения фонационного выдоха – спокойного и ровного, без толчков и срывов. Как правило, берется упражнение на одном звуке, с одним слогом. Упражнение выполняется три, четыре раза, с транспонированием от примарного тона по полутонам вверх и вниз. Певцами осваиваются ощущения оборотности дыхания в пении. «Дыхание превращается в звук». Звуковедение – legato.

3-й шаг. Цель: настроить ощущения головного резонаторного звучания. Используются упражнения на два-три звука с обязательным включением в пропеваемые слоги сонорных согласных, способствующих нахождению необходимых ощущений. Звуковедение – legato.

4-й шаг. Цель: выработать ощущение точной и устойчивой резонаторной организации певческого звука и на ее основе – внятное произношение. Сначала ощущение резонанса, потом слово. Упражнения включают до пяти звуков, используется звуковедение – legato и staccato.

5-й шаг. Цель: перенесение всех качественных характеристик, достигнутых в предыдущих упражнениях, на вокально-хоровые произведения.

Существуют общие правила «блока вокально-хоровой работы» (формирование рефлексорного механизма процесса пения), строгое соблюдение которых продиктовано необходимостью сохранения качественного вокального звучания коллектива в процессе движения по сцене при театрализации хоровых сочинений. Перечислим их:

- недопустимость форсирования звука;
- использование ровного и спокойного фонационного выдоха на всем протяжении звучания вне зависимости от задач театральной деятельности;
- использование преимущественно головного резонирования;
- внимание к формированию переходных нот («прикрываются и выводятся вперед»);
- выстраивание тембрового единообразия по всему диапазону;
- достижение максимального пропевания сонорных согласных;
- коллективное усилие, направленное на максимальное единообразие выполнения задач (единое мышление, ансамбль артикуляционный, дикционный, интонационный, ритмический и др.).

Упражнения первого блока никогда не исполняются сами по себе. К ним всегда добавляются задания из второго блока, блока «театральной деятельности», формирующие индивидуальное артистическое, чувственное познание и психофизические ощущения каждого исполнителя.

Упражнения первого блока идут в строгой очередности, так, как они представлены выше. Упражнения блока «театральной деятельности» можно применять произвольно. Комбинации упражнений варьируются и зависят от задачи тренинга. Однако некая последовательность в выстраивании комбинаций с упражнениями из блока «театральной деятельности» тоже есть.

Начинать нужно с разогрева физического аппарата. Далее, необходимо помнить, что опорным инструментом артиста в тренировке ярких индивидуальных ощущений и расширении собственного чувственного познания является сценическое внимание. Поэтому важно уже в начале тренинга собрать внутреннее и внешнее внимание участников. Именно сценическое внимание является проводником артиста из мира реального к миру образов. Другими словами, упражнения должны быть подобраны так, чтобы через концентрацию и сосредоточение внимания артист настраивался на поток фантазии и воображения для органичного взаимодействия с партнером, сценой, ролью.

Приведем несколько примеров упражнений учебной дисциплины «Хоровой театр», используемых в процессе распевания.

Упражнение «Плот»

Задачи упражнения – развитие механизма ровного, спокойного фонационного выдоха; воспитание цепкого сценического внимания; развитие способности певца-артиста чувствовать партнера рядом и на расстоянии.

Описание упражнения: участники исполняют вокальное упражнение первого – пятого шага, используя цепное дыхание, и по команде преподавателя спокойно, не торопясь, двигаются по площадке, обязательно проходя через ее центр, заполняя своим движением полностью все сценическое пространство, не сталкиваясь друг с другом. Для лучшего погружения в упражнение участникам можно предложить представить, что они находятся на

одном плоту. Каждый участник в отдельности и все вместе должны почувствовать этот плот, который, если не распределиться равномерно, может перевернуться. Необходимо всем сохранять баланс в постоянном движении. Площадка должна быть заполнена всеми участниками упражнения. Центр и окраины сценической площадки должны быть всегда заполнены. Для этого необходимо постоянно обращать внимание участников на пустые зоны, которые они не успевают заполнять. И так хаотическое движение постепенно приведет всех участников к общей организованности. Участники постепенно заполняют все сценическое пространство, в котором отсутствуют пустые зоны. Качество звука не должно меняться на протяжении упражнения, вне зависимости от изменяющейся тональности и нарастающего напряжения.

Упражнение «От себя – к себе»

Задачи упражнения – активация мобильности переключения и разогрев мышечного аппарата.

Описание упражнения: участники исполняют вокальное упражнение первого – пятого шага, используя цепное дыхание. Все участники встают в шахматном порядке. Необходимо, чтобы места у каждого было достаточно, так как в этом упражнении участники активно работают руками. Участникам предлагается в первую долю нечетного такта в сторону по правую руку совершать физическое движение от груди руками, как бы выбрасывая из себя все плохое вправо. А в первую долю четного такта с левой стороны совершать движение обратного порядка, как бы хватая руками воздух, и вбрасывать в грудную клетку все хорошее, что есть слева. Следует совершать эти движения, конкретно проговаривая про себя все то, что хотим выбросить плохое, и все то, что хотим забрать к себе хорошее. Внутренний голос постоянно должен находиться в режиме проговаривания. От этого проговаривания зависит и скорость движения рук. Задача – осознанно работать в самом быстром скоростном режиме проговаривания, совершая при этом движение руками. Условие в этом упражнении строится на быстроте переключения «выбрасывать – забирать» или «от себя – к себе».

Упражнение «Хожение по кругу плюс предлагаемые обстоятельства»

Задачи упражнения – рождение индивидуальных психофизических ощущений, истинных и инстинктивных действий.

Описание упражнения: участники исполняют вокальное упражнение первого – пятого шага, используя цепное дыхание. Участники идут по кругу, а ведущий тренинга подбрасывает им разные предлагаемые обстоятельства. Задача участников – не играть, не показывать, а подлинно раствориться в физических ощущениях. Концентрировать себя на том, что чувствуют с опорой на эмоциональную память. Ведущий только задает предлагаемые обстоятельства, а участники, исходя из своей индивидуальности, выбирают характер действия. Сначала участники идут по аудитории, и при этом необходимо добиться свободного шага. Под «свободным шагом» мы понимаем шаг без лишнего напряжения, без мышечного зажима. Далее мы начинаем следить за превращением «свободного шага» в шаги, рожденные от столкновения исполнителя с предлагаемым обстоятельством:

- ходьба по песку;
- ходьба по горячему и раскаленному песку;
- ходьба по мягкой зеленой траве.

Верно найденное физическое ощущение рождает пространство вокруг – создает игровое поле для певца-актера.

Следует чередовать разные обстоятельства, всегда противоположные друг другу: от ходьбы по зеленой траве до ходьбы по битому стеклу и хождению по воде. Участники должны чувствовать конкретные ощущения и развивать их. После воды можно предложить перейти на шаг по льду, тонкому, хрупкому и холодному.

Такие виды упражнений на оживление предлагаемых обстоятельств могут стать решением музыкального материала.

Упражнение «Отношение к объекту»

Задача упражнения – развитие чувственно-эмоциональных реакций у певца-актера.

Описание упражнения: все участники исполняют вокальное упражнение первого – пятого шага, используя цепное дыхание, либо музыкальный материал произведений, составляющих репертуар коллектива. Участникам тренинга предлагается наделять предмет разными свойствами и попытаться «здесь и сейчас» вырабатывать свое отношение. Можно сразу попробовать соединять драматическое действие с музыкальным материалом. Следует заметить, что в данном упражнении на первый план ставится не вокальная составляющая, а как раз драматическая, то есть совершаются актерские пробы во взаимодействии с предметом.

Упражнение «Смена объектов внимания»

Задача упражнения – мобильно переключать объекты внимания для целенаправленного действия.

Описание упражнения: участники исполняют вокальное упражнение первого – пятого шага, используя цепное дыхание, либо музыкальный материал произведений, составляющих репертуар коллектива. Часто певцы-актеры используют «soft-взгляд», то есть смотрят вообще на зрителя, вообще на партнера. Хотя в жизни, когда мы взаимодействуем с партнером или объектом, мы предельно четко фокусируем собственный взгляд. Эта точная фокусировка определяет степень нашего отношения к тому или иному объекту, партнеру, явлению или факту. Данное упражнение может показаться очень механистическим, но именно оно тренирует певца-актера быть действенным на сцене и очень конкретным в своем действии. Участники упражнения должны быстро и четко выбрать объект внимания, затем направиться к нему, но по ходу движения их привлекает новый объект, который должен находиться на 90° от предыдущего объекта. Как только они сменили объект внимания, они тут же направляются к нему, но дойти до объекта внимания они не могут, так как их внимание привлекает новый объект. И так всякий раз. Умение распределять объекты внимания во время исполнения роли помогает во время выступления певцу-актеру всегда быть включенным в действие и испытывать то или иное отношение к этим объектам. Артист, не имеющий партитуры объектов внимания, как правило, на сцене проявляется неорганичным, переигрывающим, зажатым, и у него отсутствует перспектива действия и логика в существовании, – зритель такому исполнителю вряд ли поверит.

Напоминаем, что занятия учебной дисциплины «Хоровой театр» проходят в форме тренинга, и упражнения, применяемые в ходе его проведения, помогают певцу-актеру совместить овладение вокально-хоровыми навыками и внутренними театральными приспособ-

соблениями, которыми он сможет воспользоваться при театрализации вокально-хорового материала. Обучающиеся учатся обобщать теоретические знания и практические навыки и легко применять их в других условиях. Подобный тренинг помогает ощутить новые грани собственных возможностей в сценическом пространстве, возбудить в себе творческую энергию и переключить собственное сознание из бытовой, повседневной плоскости в плоскость творческую и художественную. На занятиях активно развиваются внимание, гибкость, воображение, фантазия, скорость реакции, память, навыки сценического взаимодействия, нацеленность на завершение работы. Кроме того, игровое пространство тренинга способствует активизации развития индивидуальных певческих и актерских навыков.

Еще одним важным аспектом художественного уровня задач процесса распевания учебной дисциплины «Хоровой театр» может стать использование разных вокальных стилей как особого средства выразительности в музыкальной драматургии.

Академическая манера пения соответствует интерпретации классических произведений. Жанровое разнообразие репертуара коллектива, использующего приемы театрализации, рождает необходимость стилистической достоверности. Артистам необходимо овладевать исполнительскими приемами или элементами техники неакадемических вокальных стилей – народного (этнического), эстрадного (популярного) и джазового пения. Подчеркнем – элементами техники.

К примеру, при исполнении русских народных песен с элементами театрализации необходимо учитывать, что тембр голоса в народно-певческой исполнительской практике становится главным выразительным средством для выявления смысла песни, и каждый жанр требует определенного звучания. Каждая композиция, в соответствии с жанровой направленностью, может получить свою, специфическую вокальную краску. Как особое выразительное средство, подчеркивающее стилистику, могут быть использованы элементы народной манеры: открытый способ звукообразования в низких регистрах, плавное переключение речевых интонаций в певческие, интенсивное грудное резонирование.

Исполнение произведений афроамериканской традиции предполагает использование элементов джазовой импровизации, техники с использованием скэта, ритмической манеры пения swing. Стилистика этих сочинений позволяет использовать звучание голоса с частым применением вибрато, с богатым, насыщенным, но мягким тембром на низких и средних регистрах и светлым, головным – на верхних участках диапазона.

В завершение необходимо отметить, что распевание коллектива или, точнее, настройка на правильное звучание, является особо важным этапом в процессе вокально-хоровой работы. Пение – это рефлексорный процесс, поэтому, создавая звук своего инструмента, руководитель коллектива должен иметь четкие представления о технологии его формирования. В процессе обучения необходимо выработать правильный механизм, который выручит коллектив на сцене, во время эмоционального и экспрессивного проживания произведения. Необходимо помнить о том, что мы не можем потрогать многие процессы при пении (глубокий или бесшумный вдох, «приоткрытые пазухи», «спокойную гортань» и др.), но в ходе занятий, при выполнении установок педагога, мы можем поработать ощущения правильно звучащего голоса, его свободы, полноты и наполненности. Каждый руководитель имеет «свой» набор понятийных выражений, терминов, которые настраивают артистов на эталонное звучание коллектива.

В настоящее время, благодаря появлению инновационных форм хорового исполнительства, введению новых учебных дисциплин, дидактика пополняется новыми подходами в технологии обучения, отражающими запросы меняющегося культурного пространства.

Развитие профессиональной компетентности преподавателей хоровых дисциплин и руководителей хоровых коллективов, применение ими интерактивных форм обучения для организации репетиционного процесса позволят расширить исполнительские возможности коллектива не только для воплощения инновационного формата, но и трактовки традиционных произведений.

Список литературы

1. Андгуладзе Н. Homo cantor: очерки вокального искусства. – М.: Аграф, 2003. – 240 с.
2. Кошкарёва Н. В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2007. – 34 с. – URL: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01003382005.pdf. – Загл. с экрана.
3. Овчинникова Т. К. Хоровой театр в современной культуре: учеб. пособие для СПО. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. – 172 с.

List of references

1. Andguladze N. Homo cantor: ocherki vokal'nogo iskusstva. – M.: Agraf, 2003. – 240 s.
2. Koshkareva N. V. Horovaya kompoziciya v sovremennoj otechestvennoj muzyke [Elektronnyj resurs]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – M., 2007. – 34 s. – URL: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01003382005.pdf. – Zagl. s ekrana.
3. Ovchinnikova T. K. Horovoj teatr v sovremennoj kul'ture: ucheb. posobie dlya SPO. – SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2021. – 172 s.

РАСПЕВАНИЕ КАК СПОСОБ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНОГО ДЫХАНИЯ

Т. В. Барабаш, А. С. Лисименко

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

В данной статье рассматриваются вопросы вокального дыхания и дается описание его разновидностей. Приводится анализ упражнений распевания голоса, способствующих его развитию.

Ключевые слова: вокальное дыхание, вокальная позиция, диафрагма, дыхательные мышцы, распевание, способ развития дыхания, фонетический вдох, фонетический выдох.

SINGING AS A WAY TO DEVELOP VOCAL BREATHING

T. V. Barabash, A. S. Lisimenko

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This paper discusses the issues of vocal breathing and gives a description of its varieties. Also, the authors give an analysis of the singing voice exercises, promoting to its development.

Keywords: vocal breathing, vocal position, diaphragm, respiratory muscles, singing, breathing method, phonetic inhalation, phonetic exhalation.

Дыхание – это основа пения. Свобода выдоха, его ровность, размеренность, работа дыхательных мышц и др. – все это аспекты, посредством которых создается правильное и красивое звучание человеческого голоса. Как известно, с помощью выдоха рождается звук. Для того чтобы звук соответствовал художественно-музыкальным требованиям, исполнителю вокальной музыки необходимо методично и регулярно тренировать дыхание, постоянно обращать внимание на различные ощущения, с ним связанные. Способы развития вокального дыхания очень разнообразны, как и сами типы дыхания.

Вокальное дыхание состоит из вдоха, задержки воздуха выдыхательными мышцами и выдоха. Существуют несколько типов вокального дыхания:

1. *Реберный*. Он включает в себя следующие виды: верхнереберный (ключичный); среднереберный (грудной) и нижнереберный (часто называемый диафрагмальным, но это неверное определение, поскольку диафрагма участвует при любом типе дыхания, хотя и в разной степени).

Эти виды реберного типа вокального дыхания можно различить по объему вдоха – глубина вдоха увеличивает объем воздуха, который заполняет дыхательные пути. Соответственно, преимущественный вид дыхания – нижнереберный, так как он предполагает наибольший объем вдыхаемого воздуха в сравнении с другими видами.

2. *Брюшной*. При данном типе дыхания на вдохе стенка брюшной полости заметно растягивается, как бы увеличиваясь, вытягиваясь вперед. Этот тип вокального вдоха широко распространен среди певцов, так как он считается весьма пластичным и простым для координации. Здесь объем вдоха мало чем отличается от вдоха при нижнереберном вокальном дыхании.

3. *Реберно-брюшной*. Это смешанный тип вокального дыхания, который также в анатомии называют «костоабдоминальным». Главная его характеристика – максимальный объем воздуха, поэтому большинство методистов и преподавателей вокальных дисциплин избирают такой тип дыхания как наиболее рациональный для пения [3, с. 107].

Хотя смешанный тип дыхания определяется как основа вокального вдоха, по причине его характеристики – максимального объема воздуха, все же большинство специалистов утверждают, что объем вдоха должен быть умеренным, во избежание форсированного пения и зажимов гортани.

Исследователь В. П. Багрунов утверждает: «Главный секрет школы *bell canto* – пение на малом дыхании <...> чтобы обеспечить малый вдох, надо до вдоха слегка поджать живот и петь на затаенном дыхании» [1, с. 169]. Пение на затаенном дыхании создается при помощи определенной певческой установки и мягкой атаки звука, а это уже способствует саморегуляции певческого процесса.

Такое дыхание можно испытать при помощи следующего алгоритма действий, который нам предлагает Г. П. Стулова [3, с. 105]. Певец может почувствовать, как раздвинулись ребра грудной клетки, если слегка снизу-вверх подожмет живот и выпрямит спину, сделав простое движение плечами сначала вверх и затем назад и вниз в стремлении как бы соединить свои лопатки. Грудная клетка раскрылась, следовательно, увеличилось пространство для легких, и они расправились, приобрели свободу. Перед атакой звука певец должен сделать не вдох, а выдох, не меняя положения корпуса (грудной клетки и живота). Затем необходимо выдержать паузу, пока не возникнет желание вдохнуть, и начать петь, не заботясь о вдохе, так как воздух заполнит легкие непроизвольно за счет рефлекторной работы гладкой мускулатуры, без каких-либо специальных усилий со стороны певца, связанных с произвольным вдохом. В результате вдох естественным образом получается умеренным, соот-

ветствующим реальному объему легких. Диафрагма растягивается только по горизонтали на уровне нижних ребер и становится упругой, готовой стать опорой для голоса.

В процессе пения низ живота певца должен оставаться слегка поджатым, а нижние ребра его грудной клетки – постоянно слегка расширенными. Такая вокальная установка формируется еще до вдоха и не меняется как во время самого вдоха, так и при фонационном выдохе. Такой тип дыхания Л. Д. Работнов впервые назвал «парадоксальным» [2, с. 186]. По его наблюдениям, таким типом дыхания, как правило, пользуются только высококвалифицированные певцы.

Среди его испытуемых были такие мастера, как Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов и др. Принцип парадокса в том, что ни при вдохе, ни при фонационном выдохе не было выявлено никаких внешних движений ни грудной клетки, ни стенки живота. К сожалению, до сих пор некоторые педагоги, не изучив углубленно смысл этой теории, поясняют «парадоксальное» дыхание следующим ошибочным образом: после произвольного со стороны певца вдоха при участии поперечно-полосатой мускулатуры нужно петь, удерживая положение вдоха, то есть сохранять живот раздутым, а нижние ребра грудной клетки чрезмерно расширенными. Однако, как уже было показано, сохранить такое положение вдоха во время фонационного выдоха практически невозможно. Все же стоит отметить, что такой тип вокального дыхания, который открыл Л. Д. Работнов, следует считать оптимальным для вокального искусства [3, с. 106].

Лишь немногие из типов дыхания воспроизводятся естественно, рефлексивно. Большинство из них подлежит тренировке. Ключичное и грудное дыхание развито у большинства людей, тогда как все остальные типы дыхания активизируются только в определенном положении корпуса или как намеренное действие человека. Нередко брюшное, а тем более – реберно-брюшное типы дыхания не удается выполнить, если не развиты навыки координации мышц, участвующих в дыхании. Для развития оптимальных типов дыхания для пения создано огромное количество дыхательных упражнений. Также вокальное дыхание возможно развить с помощью распевания голоса (в том случае, если певец пользуется последовательными методическими указаниями и подбирает подходящие упражнения для голоса).

На основании своего педагогического и исследовательского опыта мы подобрали семь упражнений для распевания голоса, которые, на наш взгляд, наиболее эффективны и оптимальны для развития вокального дыхания любого тембра голоса и уровня исполнительства певца, и объединили их в комплекс. Каждое из них направлено как на решение определенных вокальных задач, так и на развитие вокального дыхания. Упражнения в комплексе построены по принципу увеличения сложности вокализации. В своей педагогической практике мы рассматриваем начало процесса распевания как настройку голоса на правильное (свободное, естественное) звучание и ровный фонационный выдох.

Упражнение для распевания голоса № 1

Мелодия представляет собой движение четвертей на тон вверх и обратно, а затем делается остановка интонации на тоническом тоне. Певец, стоя, сгибает корпус туловища вниз на угол 90° по отношению к полу. С помощью короткого, но активного бесшумного вдоха, используя тип брюшного дыхания, певец «наполняется воздухом» так, чтобы внешне было заметно, как выдыхательные мышцы пришли в движение. В таком положении педагогу особо заметна работа мышц спины. Для самоконтроля этого дыхания у певца рекомендуется положить ладони на выдыхательные мышцы спины. В таком положении,

сохраняя мышцы дыхания в тонусе, как при вдохе, начать вокализировать в динамике *piano sotto voce*. Важно использовать мягкую атаку при вокализации, чтобы голос постепенно настроился на вокальную позицию в резонаторах. Необходимо следить за ровностью выдоха, чтобы звучность голоса не колебалась в динамике, а голос не пропадал, а снова появлялся через мгновение. Ровность выдоха определяется свободной вокализацией, при которой нередко может появиться вибрато. Первый такт исполняется в положении сгиба корпуса, во время второго такта упражнения певец медленно поднимает корпус, ощущая мышцы поддержки в тонусе. Если необходимо, на последней ноте возможно совершить *fermata*, насколько сочтется нужным. Мы предлагаем аккомпанемент в виде арпеджио (Приложение, пример 1).

Упражнение для распевания голоса № 2

Мелодия скачкообразная, основа интонации – восходящее движение терциям. Задача певца – сохранить единую вокальную позицию в движении мелодии наверх и оставить дыхание ровным и активным до конца фразы. Рекомендуются подбирать слоги для вокализации, которые предполагают широкое вертикальное положение челюсти. Мы предлагаем слоги «ро», «до», «а» (Приложение, пример 2). При пении на такие фонемы челюсти находятся в разомкнутом состоянии, гортань в свободном положении, язык расслаблен. Пение приобретает эстетическую аккуратность за счет природной округлости гласных. Также возможно постепенное увеличение темпа упражнения по принципу – чем выше, тем быстрее. Это способствует избеганию зажимов в гортани, а именно – одинаково свободное положение надгортанника вне зависимости от мелодического движения.

Упражнение для распевания голоса № 3

Звукоряд на пять ступеней вверх и вниз (Приложение, пример 3). Исполняется на штрих *legato*. Дыхание активное, глубокий вдох в брюшную полость и задержка мышц в положении вдоха. Упражнение решает вокальную задачу – ровность тембра голоса. При выполнении этого упражнения певец захватывает все части своего диапазона, которые, как считается, должны звучать с одинаковой тембровой окраской, а также одинаково свободно, ровно и звонко. Чтобы голос не уходил из вокальной позиции резонаторов, необходимо поддерживать его дыханием до конца мелодии, а также выстраивать траекторию выдоха за счет дыхания. Мы утверждаем, что пение – это работа выдоха, при котором воздух естественно проходит через связки и рождается плавный звук. Поэтому певцу необходимо продумать и представить себе, каким образом нужное количество воздуха, набранное им, проходит через резонаторные полости, оставляя вокальную позицию однородной.

Упражнение для распевания голоса № 4

Данное упражнение развивает силу голоса, которая напрямую зависит от силы дыхания. Здесь под силой дыхания мы подразумеваем не количество воздуха на вдохе, не способность удерживать выдох как можно дольше, а умение пользоваться выдыхательными мышцами для активности выдоха, штриха. Здесь используется штрих *stacato* на пятой ступени тональности (Приложение, пример 4). Перед этим все пять ступеней гаммообразно исполняются восходяще. Выразительность этого упражнения позволяет с легкостью достичь высокой ноты звукоряда и поддержать ее дыханием. Как известно, штрих *stacato* в вокальном исполнительстве принято воспроизводить с помощью активного, резкого движе-

ния мышц брюшной полости. У певца при использовании дыхания в штрихе *stacato* должно быть ощущение испуга или прыжка. Это создает такое подсвязочное давление, при котором голос звучит активно, громко и сильно, как ни при каких других обстоятельствах. А главный критерий – голос звучит свободно и естественно. Пение этого штриха с такими рекомендациями к дыханию не вызывает болевых ощущений, голос не звучит крикливо. Наоборот, он приобретает объем и полное обертоновое звучание, так как в пении, по ощущениям, участвует все тело певца. В упражнениях на *stacato* исполнителю необходимо следить за своими ощущениями постоянно, чтобы в какой-то момент дыхание не ослабевало, иначе процесс пения на опоре выдоха станет пением на связках, которые однозначно не справятся с предполагаемой нагрузкой.

Упражнение для распевания голоса № 5

Виртуозность этого упражнения заключается в том, чтобы выразительно точно и грамотно исполнить часто меняющиеся абсолютно противопоставленные штрихи – *stacato* и *legato* (Приложение, пример 5). Здесь поддержка дыхательных мышц должна быть одинаково активна. У певца должно сложиться преобладающее физическое ощущение – управление воздухом в брюшной полости есть рычаг к пению каждого мотива. Именно дыхание управляет выразительностью голоса. И в этом упражнении это ощутимо. Если его исполнять, как некую мелодию, без владения техникой исполнения штрихов голосом, самому певцу будет физически некомфортно воспроизводить это, и, скорее всего, ему не понравится собственное звучание голоса. Владение техникой вокального дыхания здесь крайне важно потому, что даже при исполнении твердой атаки в верхних нотах на *stacato* не должно быть боли и дискомфорта в дыхании, а тем более инородных призвуков в голосе. Вокал предполагается сильный, эмоциональный, но не форсированный и крикливый.

Упражнение для распевания голоса № 6

Еще одно упражнение на отрывистость штриха – активное дыхание (Приложение, пример 6). Такие упражнения способствуют разработке мышц тела, участвующих в вокальном дыхании, а следовательно, и разогреву связок и всего голосового аппарата. Длительности мелодии короткие, а это значит, что в зависимости от выбора темпа упражнения оно имеет виртуозность. Также, по причине своего широкого звукоряда – от тоники до нонны, оно направлено на развитие полетности голоса – естественной легкости, а также способности голоса озвучить самое глухое пространство.

Упражнение для распевания голоса № 7

Заключительное упражнение представлено в технике *legato*. Мелодия имеет единственный скачок в интонации – октава снизу вверх. Направлено на развитие подвижной работы надгортанника. Певец должен следить, чтобы поток воздуха при выдохе был ровным и не форсированным. В противном случае либо голос будет срываться, либо певец нарабатывает себе неправильные ощущения зажима гортани. Во избежание этого необходимо все упражнение исполнять с ощущением зевка, которое готовится еще при начальном вдохе и формируется далее по принципу – чем выше нота, тем сильнее ощущение зевка. Так как в упражнении преобладает мелкая техника, необходимо активно работать мышцами брюшной полости, пресса и спины, чтобы удерживать фразу в одной вокальной позиции до самой последней ноты в фразе (Приложение, пример 7).

Используя представленный нами комплекс упражнений, следуя системе, которую мы предлагаем, возможно развить крепкое виртуозное вокальное дыхание, а значит, вместе с этим и ровное, однородное звучание тембра, единую вокальную позицию, полетность голоса и красоту индивидуального тембра певца.

Список литературы

1. Багрунов В. П. Азбука владения голосом. Самоучитель. Методика, основанная на раскрытии трех секретов феномена Шаляпина. – СПб., 2006. – 220 с.
2. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов: учеб. пособие. – 2-е изд., стер. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. – 224 с.
3. Стулова Г. П. Типы дыхания в пении // Наука – образованию. – 2016. – № 2. – С. 105–108.

List of references

1. Bagrunov V. P. Azbuka vladeniya golosom. Samouchitel'. Metodika, osnovannaya na raskrytii treh sekretov fenomena Shalyapina. – SPb., 2006. – 220 s.
2. Rabotnov L. D. Osnovy fiziologii i patologii golosa pevcov: ucheb. posobie. – 2-e izd., ster. – SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2016. – 224 s.
3. Stulova G. P. Tipy dyhaniya v penii // Nauka – obrazovaniyu. – 2016. – № 2. – S. 105–108.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2



Пример 3



Пример 4



Пример 5



Пример 6



Пример 7



СОВРЕМЕННЫЕ СПОСОБЫ ФОРМИРОВАНИЯ РЕПЕРТУАРА НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

А. В. Василенко, Т. А. Котлярова

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

В данной статье рассматриваются основные методы формирования репертуара народно-певческого фольклорного коллектива. Основное внимание отводится изучению современных форм формирования репертуара.

Ключевые слова: фольклор, традиции, современная культура, музыкальное искусство, репертуар, аранжировка, обработка.

MODERN WAYS OF FORMING THE REPERTOIRE OF A FOLK SINGING GROUP

A. V. Vasilenko, T. A. Kotlyarova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors describe the main methods of forming the repertoire of a folk – singing folklore group. Also, the main attention is given for considering modern forms of repertoire formation.

Keywords: folklore, traditions, modern culture, musical art, repertoire, arrangement, processing.

В современной России направление народно-певческого искусства переживает сложный и противоречивый этап своего «нового» формирования. Народно-певческое исполнительство прошло длительный путь своего развития от бытового исполнения до сценического воплощения. В наши дни народное певческое искусство включает в себя процессы взаимодействия народных и профессиональных музыкальных образцов певческого исполнительства. Поэтому руководителю творческого коллектива при выборе репертуара необходимо не только опираться на уже сложившиеся принципы его формирования, но и делать его интересным для современного слушателя.

В современной научной и методической литературе существует достаточно много публикаций, посвященных отдельным проблемам и аспектам формирования репертуара. Однако продолжает оставаться немало нерешенных проблем. Среди основных работ, посвященных вопросам формирования репертуара, следует отметить учебные пособия А. В. Рудневой «Русский народный хор и работа с ним» (1974) [5] и Н. В. Калугиной «Методика работы с русским народным хором» (1977) [3], в которых описаны особенности подбора репертуара фольклорного ансамбля. В методическом пособии С. Л. Браз «Формирование репертуара городского фольклорного коллектива» (1980) [2] впервые представлено описание подбора и принципов формирования репертуара для современных фольклорных ансамблей.

Проблеме функционирования фольклора на сцене посвящена книга «Фольклор в контексте современной культуры» Э. Е. Алексеева (1988) [1]. Он первым провел черту между подлинным фольклором, исполняемым в естественной среде, и его исполнением на концертной сцене. Исполнение может быть представлено как певцами из народа, носителями фольклорных образцов, так и городскими фольклорными любительскими или профессиональными коллективами.

Помимо перечисленных трудов, необходимо отметить работы современных исследователей, занимающихся данным вопросом: Г. В. Лобковой (этномузыколога, доцента, заведующей кафедрой этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, научного руководителя фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова) Г. Я. Сысоевой (профессора кафедры этномузыкологии Воронежской государственной академии искусств, художественного руководителя фольклорного ансамбля «Воля», заслуженного деятеля искусств РФ); Д. В. Морозова (руководителя Центра русского фольклора ГРДНТ им. В. Д. Поленова, заместителя председателя Правления Российского фольклорного союза, художественного руководителя Московского народного хора).

Репертуар любого коллектива – это основа его творческой жизни. Народно-певческий коллектив может успешно развиваться только в том случае, если верно подобран песенный репертуар. К его выбору руководитель коллектива должен подходить как с творческой, так и с практической стороны. Репертуар народно-певческого коллектива должен в точности соответствовать его названию.

Репертуар современных фольклорных ансамблей складывается на основе нескольких источников:

- разучивание с голоса носителя традиции (прием «припевания»);
- расшифровки материалов фольклорных экспедиций;
- аранжировка фольклорных первоисточников;
- репертуарные сборники;
- Интернет.

Первый метод устного освоения фольклора, метод «припевания», позволяет не только заимствовать репертуар, но и более точно освоить местную традицию, исполнительские приемы от самих носителей песенной традиции. Изучение локальных форм традиционной культуры в наше время делится на два направления:

- 1) связано с научной работой, а именно: собирание, систематизация, расшифровка и публикация фольклорно-этнографических материалов;
- 2) практическое освоение коллективом репертуара через общение его участников с исполнителями в процессе экспедиции.

Изучение медиаматериалов экспедиции (видео и аудио) из фольклорно-этнографического фонда ставит перед собой цель – познание песни посредством исполнения, поскольку устное исполнительство имеет важное значение в традициях бытования фольклора. Исполнение, восприятие и осознание музыкального материала являются механизмом традиционности. В это время особенности той или иной традиции, сохраняя в себе содержание и конструктив, обретают новое творческое наполнение.

Следовательно, современные коллективы, исполняющие традиционный фольклор, должны уделять больше внимания глубинным основам традиций, а не только сценическим формам. Обращение к фольклорному материалу как к источнику требует бережного и внимательного обращения, соблюдения форм и особенностей бытования, а также сохранения региональных и традиционных особенностей, только тогда можно говорить о новых этапах развития фольклора. К особенностям регионального традиционного пения можно отнести: тембральную окраску, исполнительские приемы, костюмы, а также хореографию. Большое значение имеет отражение местного диалекта (говора) и интонации, которые являются основой установки певческой позиции.

Еще одним важным репертуарным источником для современного фольклорного коллектива является аранжировка. Переложение фольклорного первоисточника с учетом исполнительских навыков и особенностей состава коллектива делает материал доступным. При профессиональном подходе аранжировка одnogолосной песни на многоголосие помогает решить несколько задач: сохранение первоисточника как основы, его обогащение и развитие.

Важно помнить, что аранжировка – это и творческий процесс, и практическая необходимость. Рассматривая аранжировку как вид творческой деятельности, в ней можно выделить несколько видов:

- редактирование подлинных народных партитур (первоисточников);
- аранжировка как переложение для различных хоровых составов;
- распев песни на голоса;
- обработка народных песен.

Руководитель может аранжировать одноголосную или двухголосную песню, в соответствии с вокально-техническими возможностями своего коллектива, его численным составом и направлением, в котором он работает. При обработке традиционной песни, ее музыки и текста требуется серьезный творческий подход. Важно иметь знания о народных интонационных основах, учитывать ладовое и жанровое многообразие. Так, к примеру, советский этнограф, фольклорист и музыковед Александр Михайлович Листопадов, являющийся собирателем и исследователем донской казачьей традиции, при обработке традиционной казачьей песни самостоятельно дописывал недостающие, по его мнению, голоса в партитуре. В сохранившихся до наших дней нотных записях видно, что черным цветом автор записывал точно расшифрованную партию первоисточника, а красным цветом сверху дописывал недостающий голос. И в таком виде издавались нотные сборники. Существуют также обработки, которые невозможно отличить от этнографического оригинала. Примеры таких обработок принадлежат Ю. Л. Колеснику, преподавателю, руководителю народного хора Российской академии музыки имени Гнесиных. Он очень аккуратно дописывает новый голос, стараясь бережно отнестись к песенной традиции.

Существует коллективная форма проявления творческой активности участников – это распев песни на голоса, который представляет собой сочинение подголосков к основному напеву. Его цель – постоянно вносить разнообразие в линии каждого из голосов. Использование в репертуаре обновленных первоисточников в процессе аранжировки позволяет не только обогатить репертуар, но и создать творческое лицо фольклорного ансамбля.

Репертуарные сборники, еще один важный элемент творческой жизни коллектива, служат основным источником подбора репертуара для любого творческого коллектива. Репертуарные сборники сгруппированы по тематике и включают в себя следующие разделы:

- циклы лирико-эпических, казачьих, солдатских песен;
- баллады;
- духовные песни;
- романсы;
- календарно-обрядовые песни;
- семейно-бытовые (свадебные, игровые, плясовые, шуточные, хороводные) песни.

Репертуарные сборники не только помогают пополнить репертуар, но и дают возможность руководителям фольклорных коллективов:

- видеть разнообразие региональных певческих стилей, признаков и черт поэтической и музыкальной стилистики;
- выделить, отобрать лучшие образцы народной музыки для конкретных исполнительских целей (тематических концертов, празднично-обрядовых мероприятий, курсных программ и т. д.);
- подобрать те хоровые партитуры, которые будут удобны для конкретного певческого состава.

Еще одним способом пополнения репертуара может выступить сеть Интернет. Однако есть сложности в том, что там могут находиться некачественно и неточно обработанные фольклорные материалы или материал с неправдивыми данными о месте записи, жанре и т. д.

Исходя из вышесказанного, в выборе репертуара для профессионалов важное значение приобретают характерные для народно-песенного исполнительства закономерности.

Это понимание сути и природы фольклора, которые важны для обоснованного и тактичного отбора фольклорного материала, интерпретации репертуара, оправданной и оптимальной меры, его художественной адаптации на сцене. Так, в Российской академии музыки имени Гнесиных существует практика приглашения фольклористов, этномузыкологов и музыковедов в качестве консультантов для народного хора. Приходя со своим песенным материалом, они дают студентам консультации и советы для точного исполнения той песенной традиции, в которой они работают. В течение ряда лет приглашенными консультантами были А. С. Кобанов (донская традиция), В. Н. Медведева и В. М. Щуров (песенный фольклор Белгородской области), Н. Н. Гилярова (Рязань, Пенза, Калуга). Такая практика позволяет наладить «мост» между фольклором и его сценическим воплощением.

На протяжении многих лет руководителем хора Российской академии музыки имени Гнесиных является профессор кафедры хорового и сольного народного пения дирижер-хормейстер Владимир Андреевич Царегородцев. За основу своей работы с хором он брал позицию, разработанную Д. В. Морозовым в статье «Современный народный хор как модель “поющего села”» [4]. Этот принцип брал в свою работу и М. Е. Пятницкий, когда работал с первыми составами хора. Он организовывал первые концерты, состоявшие не из общего состава, а из малых ансамблей разных губерний. Такой подход позволял гибко работать с репертуаром и составлять концертные программы выступлений.

Таким образом, рассматривая источники для формирования репертуара современного фольклорного ансамбля, нужно подчеркнуть, что репертуар должен быть индивидуальным, неповторимым, а для этого необходимо использовать расшифровки экспедиционных материалов, аранжировку фольклорных первоисточников и репертуарные сборники.

Список литературы

1. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры: рассуждения о судьбах народной песни. – М.: Сов. композитор, 1988. – 237 с.
2. Браз С. Л. Формирование репертуара городского фольклорного коллектива. – М., 1980. – 73 с.
3. Калугина Н. В. Методика работы с русским народным хором. – М.: Музыка, 1977. – 255 с.
4. Морозов Д. В. Современный народный хор как модель «поющего села» // Фольклорное движение в современном мире: сборник статей. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2016. – С. 140–144.
5. Руднева А. В. Русский народный хор и работа с ним. – М.: Советская Россия, 1974. – 84 с.

List of references

1. Alekseev E. E. Fol'klor v kontekste sovremennoj kul'tury: rassuzhdeniya o sud'bah narodnoj pesni. – M.: Sov. kompozitor, 1988. – 237 s.
2. Braz S. L. Formirovanie repertuara gorodskogo fol'klornogo kollektiva. – M., 1980. – 73 s.
3. Kalugina N. V. Metodika raboty s russkim narodnym horom. – M.: Muzyka, 1977. – 255 s.
4. Morozov D. V. Sovremennyy narodnyj hor kak model' «poyushchego sela» // Fol'klornoe dvizhenie v sovremennom mire: sbornik statej. – M.: Gosudarstvennyj respublikanskij centr russkogo fol'klora, 2016. – С. 140–144.
5. Rudneva A. V. Russkij narodnyj hor i rabota s nim. – M.: Sovetskaya Rossiya, 1974. – 84 s.

**СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЗАПАДНОРУССКОЙ
ЖЕНСКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ
И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЕЕ В КОНЦЕРТНОЙ ПРАКТИКЕ
АНСАМБЛЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ «ЛЮБАВА»**

Т. А. Котлярова, О. С. Мороз

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

В статье рассматриваются основные стилевые черты западнорусской женской певческой традиции. Проводится музыкально-стилевой анализ партитур, используемых в концертной практике ансамбля народной музыки «Любава».

Ключевые слова: фольклор, традиция, традиционная культура, певческие стили, западнорусская стилевая зона.

**STYLISTIC FEATURES OF THE WESTERN RUSSIAN FEMALE
PERFORMING TRADITION AND ITS IMPLEMENTATION
IN THE CONCERT PRACTICE OF THE FOLK
MUSIC ENSEMBLE “LYUBAVA”**

T. A. Kotliarova, O. S. Moroz

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors describe the main stylistic features of the Western Russian female singing tradition. Besides, the authors conduct a musical and stylistic analyses of the scores used in the concert practice of the folk music ensemble “Lyubava”.

Keywords: folklore, tradition, traditional culture, singing styles, the Western Russian style zone.

Традиционная музыкальная культура России весьма разнообразна и в настоящее время представлена семью стилевыми зонами (северная, южная, средняя, западная, средне-волжская, Урал, Сибирь). Традиция (от лат. *traditio* – передача) – передача из поколения в поколение исторически сложившихся элементов социального и культурного наследия. Традиционность проявлялась во всех процессах жизнедеятельности человека, регламентируя их правилами поведения, порядка, нормами отправления обрядов и праздников. В современной этнографической науке остается малоизученным вопрос особенностей женской певческой традиции.

Исследование женского вопроса русскими учеными началось в конце XVIII – начале XIX века. И. П. Фальк, П. П. Паллас и другие участники экспедиций оставили множество материалов о положении женщины в русском обществе, о семейном быте, обрядах, ритуалах. Описанию роли женщины в традиционном обществе посвящены работы И. Е. Забелина, А. Терещенко, Н. М. Карамзина. Впервые была подробно освещена сторона повседневной жизни русской женщины XIX века в трудах Н. М. Костомарова, он детально описал быт женщин в традиционном обществе.

В XX веке появляются статьи о жизни, культуре русского народа и его быте в работах В. Янина, занимавшегося исследованием материнской педагогики, предбрачной и

брачной обрядности, видоизменением женского костюма. Праздничная культура женщин рассматривалась в работах Г. А. Носовой, Ю. М. Лотмана.

«Женское» в фольклоре противопоставлено «мужскому» и связывается в основном с отрицательным: с недолей, со смертью, с несчастьем, с чужим, далеким. В связи с этим и жанровый состав произведений, исполняемых женщинами, – это причитания, календарно-обрядовые и семейно-бытовые формы фольклора, лирика.

В данной статье для определения стилевых особенностей западнорусской женской певческой традиции целесообразно остановиться на ее характеристике. Изучаемая стилевая зона, по мнению фольклористов, меньше всего подверглась процессам ассимиляции. Она длительное время сохраняла черты дохристианской картины мира и архаических форм народной духовной культуры. С этим связана и достаточно хорошая сохранность основного корпуса песенных жанров и обрядов календарного цикла. Территориально западнорусская традиция представлена Брянской, Смоленской областями, западными районами Калужской, Курской областей, южными районами Псковской, Тверской областей, русскими поселениями Белоруссии (Гомельская, Витебская области) и Украины (Житомирская, Полтавская, Черниговская, Киевская области и др.). К особенностям музыкальной культуры Русского запада стоит отнести интонационно-гармонические, стилевые и исполнительские черты. Для достоверного исполнения произведений следует изучать локальные стилевые особенности. Остановимся на музыкально-исполнительских особенностях западнорусских партитур. В музыкально-стилевом отношении песни этой традиции характеризуются сохранением архаических элементов. К ним стоит отнести:

- силлабическое стихосложение;
- тип многоголосия – гетерофония;
- преобладание олиготонных звукорядов в объеме кварты, квинты;
- музыкально-слоговой ритм декламационный или малораспевный;
- строение мелодики – попевочное;
- манера звукоподачи – прямая в среднем регистре, окончание строф на общем унисоне, использование возгласов, «иканий» и «гуканий» в середине и в конце музыкального построения;
- особенности диалекта: акающий говор с использованием белорусизмов и украинизмов.

Таким образом, работая с западнорусскими партитурами в ансамбле народной музыки «Любава», руководитель и участники ансамбля столкнулись с рядом проблем. Для сохранения стилевых особенностей запада России были произведены: подробный музыкальный и поэтический анализ песен, изучение диалектных особенностей региона, припевание ансамбля с подлинными носителями традиции (в данном случае этнографические записи).

В концертную программу ансамбля народной музыки «Любава» вошли песни календарно-обрядового цикла Брянской области: «Я скакала, плясала» (весенняя), «Мой олешничак, мой зялененький» (календарная), «То не жар за гарею» (календарная); Гомельской области, Ветковского района, села Яново «А с-пад лесику» (хороводная).

Проведем анализ двух партитур, исполняемых коллективом.

Календарная песня «То не жар за гарею» записана и расшифрована Т. А. Котляровой. Произведение предназначено для женского исполнения. Идеино-художественное содержание песни «То не жар за гарею» наполнено своеобразием описания картины окружающей действительности. Повествование происходит от третьего лица. Особенностью

песенной поэтики является использование символики. Данная песня является переходной от весенних песен и закличек к семицко-троицкому циклу, когда водили первые хороводы. В тексте идет речь о том, что солнце поднималось рано: «не соняйко йграя», и от его имени идет обращение к парню: «Ти спишь, ты панье, ти так не чуешь», что пришло время к пробуждению, «что в Кияга ви звоня» – звонят колокола в Киеве, нужно трудиться, приниматься за работу. Образ парней представлен метафорически, с шутливым настроением: «рябчача краса – по решету овса». Образ девушек представлен символом женской красоты – «коса до пояса». Нерифмованный текст относится к силлабо-тонической системе стихосложения. Форма песни – строфическая АБВП, припевная часть излагается двумя музыкальными строками. Таким образом, строфа представлена пятью музыкально-стиховыми строками. Припевная часть заканчивается гуканьем.

Ладовая организация песни – олиготоника, форма – неполная диатоника минорного наклонения с основным устоем d-es, находящимся в основании звукоряда, что подтверждает архаическое происхождение песни. Каждая строфа имеет одинаковую гармоническую структуру.

Тема, проходящая через все произведение в партии сопрано, является основным напевом. Мелодическое движение волнообразное, диапазон в пределах сексты. Движение мелодии поступательное, восходящее. Тип многоголосия можно определить как простую гетерофонию. Голоса движутся в унисон с эпизодическим ответвлением вокальной партии. Разветвления голосов образуют консонирующие интервалы: терции, кварты, квинты и диссонансирующие интервалы – секунды. Такой тип многоголосия подтверждает обрядовое происхождение произведения западной традиции.

Первая строфа построена на унисонном звучании партии сопрано, в припевной части подключается партия альты. Запевная часть представляет собой основную мелодическую линию, повторяющуюся в последующих строфах, звучащих в ансамблевом изложении (Приложение, пример 1).

Произведение исполняется открытым широким звуком, с расчетом на максимальный охват открытого пространства. Основная динамика – *mf*, к концу строфы увеличивается в момент гукания – *ff*. Ритмический рисунок не представляет особой сложности в исполнении, за исключением триолей. Темп скорый. Переменный размер, 15/8, 7/8, 8/8, 19/8, в рефрене размер 11/4 говорит о том, что произведение имеет несимметричную структуру.

Тесситурные условия удобны для исполнения всех партий ансамбля и не выходят за пределы рабочих звуков (Приложение, пример 2).

Есть небольшие текстовые разночтения во второй строфе. Внутрислоговые распевы произносятся одновременно.

Динамические особенности песни связаны непосредственно с жанром. Календарные песни исполняли в определенное время года, связано это с обрядовым действием. Общей кульминации для партий нет, все движется в одной динамике.

Трудности, на которые нужно обратить внимание при разучивании произведения «То не жар за гарею»:

- интонационное движение по интервалам, сохранение чистого звучания произведения, чистота интонирования в конце строфы, на унисонной части;
- мелодические скачки на кварту;
- гармонические – диссонансные интервалы, выдержанные звуки в альтовой партии, во время распева партии сопрано;

- ритмические – синкопированный ритм, переменный размер;
- дикционные – одновременное произношение текста должно совпадать с песенным ритмом.

Хороводная песня «А с-пад лесику» записана в Гомельской области, Ветковского района, село Яново, расшифровка С. Ю. Ивановой. Идеино-тематическое содержание стиха позволяет отнести ее к семицко-троицкому циклу.

Содержание стиха описывает взаимоотношения двух людей. Форма песни – строфическая. Всего 11 строф. Строфы имеют одинаковую двухстрочную структуру – АБ. Ладовая организация – олиготоника – неполная диатоника минорного наклона с основным устоем g. Основная тема проходит в верхнем голосе, в партии С1. Мелодика волнообразна, разворачивается в пределах сексты. Партия сопрано и альты делится на дивизии. Тип многоголосия можно определить как простую гетерофонию. Такой тип многоголосия подтверждает архаическое происхождение произведения и отнесение его к западной традиции.

Строфа начинается с сольного запева, и потом при помощи метода набора к ней добавляется еще один голос, и по окончании такта вступают остальные партии. Форма запева во всех строфах одина. После зачина во 2-м такте партия С1, С2 вступают в унисон, происходит небольшое расхождение в партии на б2, плавно сходящееся в унисон, и потом снова расхождение на этот интервал. Тем временем со 2-го такта вступает альтовая группа, движущаяся на одной ноте g, выполняя роль педали, и параллельно с этим идет поэтический текст. Сложность заключается в том, что в западнорусской традиции диапазон сопрано ограничен 1-й октавой – си 1-й октавы. Однако мы видим, что в этой песне диапазон шире, самая высокая нота доходит до ми 2-й октавы. Следует обратить внимание на то, что исполнение должно быть точным. Строфа заканчивается выдержанным унисоном. Ритмический рисунок песни простой, сложность заключается лишь в наличии разночтения в партиях сопрано и альтов. Размер единый 4/4, квадратность размера длится на протяжении всей песни. Структура стиха силлабическая, логические акценты совпадают с сильными долями в музыке (Приложение, пример 3).

Трудности, на которые следует обратить внимание при разучивании произведения «А с-пад лесику»:

- выдерживание диссонансных интервалов, они должны звучать «звоняще»;
- мелодические – скачки на терцию вверх;
- ритмические – в момент общего вступления, следует пропевать с четкостью мелкие нисходящие длительности;
- дикционные – одновременное произношение текста в соответствии с ритмом песни;
- диалектное произношение текста.

Для песни «А с-пад лесику» характерны гармоническая устойчивость, небольшой диапазон всего произведения.

Таким образом, изучив стиливые основы западнорусских партитур, мы пришли к выводу, что они принадлежат к архаическому пласту традиционной культуры преимущественно женского исполнения, что подтверждает анализ фольклорного материала. Использование данного материала в практике творческого коллектива вызывает определенные исполнительские сложности, но в то же время обогащает репертуар и содействует актуализации и трансляции певческих стилей. Точное соблюдение стиливых особенностей изучаемой традиции будет способствовать формированию комплекса вокально-исполни-

тельских средств и приемов, необходимых для освоения традиционного исполнительства. В подтверждение этого приведем цитату Л. В. Шаминой: «Наибольшая характерность народного пения проявляется именно в особенностях диалектного интонирования – артикулирования. <...> Когда поющий начнет мыслить на диалекте, тогда и появится органическое диалектное пение, произношение текста в пении. <...> Органически естественная диалектная речь постепенно закрепляет слухо-произносительную функцию в конкретной артикуляционной установке» [3].

Список литературы

1. 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.
2. Котлярова Т. А., Котляров М. Г. Ансамблевое пение: практикум для обучающихся по направлению подготовки 53.03.04 «Искусство народного пения», профиль «Хоровое народное пение». – Кемерово: КемГИК, 2020. – 64 с.
3. Шамина Л. В. Школа русского народного пения. – М.: МГФЦ «Русская песня», 1997. – 28 с.

List of references

1. Mehneceva 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.
2. Kotlyarova T. A., Kotlyarov M. G. Ansamblevoe penie: praktikum dlya obuchayushchihsya po napravleniyu podgotovki 53.03.04 «Iskusstvo narodnogo peniya», profil' «Horovoe narodnoe penie». – Kemerovo: KemGIK, 2020. – 64 s.
3. Shamina L. V. Shkola russkogo narodnogo peniya. – M.: MGFCz «Russkaya pesnya», 1997. – 28 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

1. То не жар за га_ре_ю, то не жар за га_ре_ю, не

со_няй_ка й_гра_я. Э_ле, о_люш_ки - лё_ли,

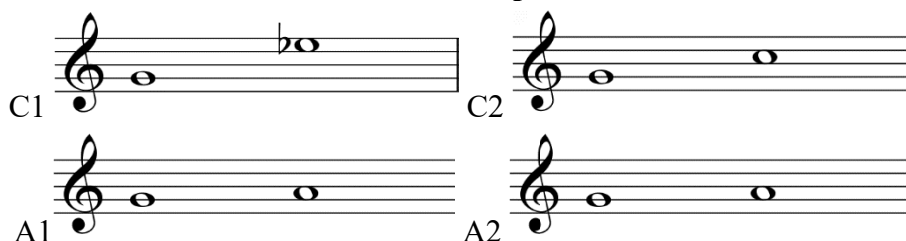
Диапазоны партий:



Общий диапазон:



Диапазон партий:



Общий диапазон:



**ОПЫТ РАБОТЫ ПО СОХРАНЕНИЮ И РАЗВИТИЮ
НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
(НА ПРИМЕРЕ МОЛОДЕЖНОГО ФОЛЬКЛОРНОГО АНСАМБЛЯ
«СЛАДКА ЯГОДА»)**

Е. М. Бородина, Г. В. Пронкевич

*Кемеровский государственный институт культуры,
г. Кемерово*

Статья посвящена вопросам сохранения и возрождения народно-певческой традиции как одним из важнейших задач современного фольклористического движения. Приводится анализ педагогических и культурно-просветительских задач в рамках творческой деятельности молодежного фольклорного ансамбля «Сладка ягода», доказывающих эффективность приобщения подрастающего поколения к культуре русского народа.

Ключевые слова: народно-певческие традиции, любительское творчество, молодежный фольклорный ансамбль «Сладка ягода», фольклор, музыкальная культура.

WORK EXPERIENCE ON PRESERVING AND DEVELOPING FOLK SINGING TRADITION IN AMATEUR CREATIVITY (ON THE EXAMPLE OF YOUTH FOLKLORE ENSEMBLE “SWEET BERRY”)

E. M. Borodina, G. V. Pronkevich

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The paper studies the issues of preserving and reviving folk singing tradition, as one of the most important tasks of the modern folkloristic movement. Besides, the authors analyze pedagogical, cultural and educational tasks on the example of creative activity of youth folklore ensemble “Sweet Berry, proving the effectiveness of introducing the younger generation to the culture of the Russian people.

Keywords: folk and singing traditions, amateur creativity, youth folklore ensemble “Sweet Berry”, folklore, musical culture.

Сохранение и возрождение народно-певческой традиции является одной из важнейших задач современного фольклористического движения. Этот процесс основывается на глубоком понимании специфики фольклора как части традиционной жизни народа, концентрирующий в себе веками формировавшееся и передающееся из поколения в поколение духовное наследие. Целью нашей статьи стал практический опыт подготовки работы по освоению и сохранению певческой традиции в условиях любительского коллектива.

Сегодня народные песенные традиции стали связующими духовными нитями между разными поколениями. А трансляция аутентичного исполнительства, некогда сформировавшаяся в повседневной бытовой практике носителей фольклора, выполняет главную функцию – сохранения народных песенных традиций. На сценической площадке сегодня можно встретить внушительное количество коллективов, именующих себя фольклорными коллективами. Однако если сравнивать исполнение одной и той же песни молодежью и бабушками (даже прабабушками), то можно заметить огромную разницу в стиле, характере, манере исполнения. Поэтому для освоения и сохранения народно-певческой традиции необходим целый комплекс обучающих и репетиционных занятий, в отличие от фольклорной среды, где песня сопровождала человека на протяжении всей его жизни [1, с. 128–129].

Освоение местных фольклорных традиций сегодня желательно осуществлять во взаимосвязи двух направлений. Одно из них – научная работа по сбору фольклорно-этнографических материалов, расшифровке и публикации. В данном направлении непосредственное общение участников ансамбля с народными исполнителями позволяет более глубоко познакомиться с ролью песни в жизнедеятельности человека. Дальнейшее освоение фольклорных источников может осуществляться за счет звукозаписей и видеоматериалов. Другое, не менее важное направление связано с обучающей, празднично-обрядовой и концертной практикой творческого коллектива [6, с. 117]. Таким образом, освоение народно-певческой традиции в любительском ансамбле может вестись с учетом следующих задач: научно-исследовательской, учебно-методической и художественно-творческой.

Научно-исследовательская задача предполагает изучение стилевых закономерностей локальных песенных традиций конкретной местности, реконструкцию и восстановление форм музыкально-песенного фольклора, хореографических и обрядово-ритуальных форм традиционной культуры.

В процессе изучения песенных традиций перед участниками коллектива ставится задача максимально полного овладения разнообразными «языками» традиционной музыкально-песенной культуры: словесным, музыкально-исполнительским, хореографическим. При решении поставленной задачи основным принципом работы выступает постоянный «контакт» с этнографическим первоисточником, а именно работа с экспедиционными записями подлинных фольклорных образцов, по возможности, непосредственное общение с самими носителями традиции [2, с. 104].

Учебно-методическая задача предполагает выработку методов восстановления традиционного фольклора в современных условиях, оказания учебно-методической помощи самостоятельным фольклорным коллективам, созданным при РДК и СДК, в рамках семинаров, стажировок, курсов повышения квалификации. Особенности освоения местных певческих традиций связаны, в первую очередь, со стремлением передать в исполнении наиболее характерные черты, присущие данной традиции:

1. Необходимо осознание говора не как искажения литературного языка, а как источника живой речи, служащей интонационной базой для возникновения всего мелодического богатства русской песенности. Слово, произнесенное в диалектной форме, с присущей ему интонацией, становится основой для формирования певческой позиции. Незаменимым материалом для работы становятся загадки, скороговорки, считалки, потешки. Для максимально точного воспроизведения их фонетических особенностей усвоение обязательно должно быть с использованием звукозаписи.

2. Помимо языка, диалектные черты присутствуют и в музыкально-стилевых закономерностях, присущих данной традиции. Локально-характерными могут быть различные элементы фольклорного явления: тембровая окраска звука, различные специфические исполнительские приемы, особенности хореографии и т. д. Варианты одного и того же напева, записанные в разных деревнях, могут дать представление о его типических закономерностях, при этом каждый вариант сохраняет свою ценность и значимость. Прослушивание всех возможных вариантов обогащает слуховой опыт и позволяет воспользоваться им в исполнительской практике. Таким образом, для освоения местной певческой традиции во всех ее проявлениях важна достаточная полнота представления жанрового состава в репертуаре ансамбля [3, с. 6].

3. Воссоздание традиций невозможно без осознания особенностей бытования фольклорных явлений в том или ином этнографическом контексте. Само возникновение форм фольклора происходит в связи с определенной обрядовой или бытовой практикой. Исполнение фольклорного ансамбля ни в коей мере не должно становиться лишь неосознанным копированием пения носителей традиции. Во многих случаях народные исполнители пожилого возраста оказываются способны воспроизвести только мелодический контур напева, без должного темброво-динамического наполнения. В таких случаях большое внимание следует обратить на слова самих исполнителей, которые могут рассказать о том, с какой силой звука, как должна звучать та или иная песня на природе, в избе. Например, при исполнении уличных и полевых песен возникает необходимость пения в более высокой tessiture и с большей силой звука, а в доме за прялкой – с меньшей [5, с. 29].

4. В работе фольклорного ансамбля важно учитывать свойство вариативности, или изменчивости фольклорных явлений. Народные мастера всякий раз заново выстраивают музыкальную ткань напева на основе его основных оборотов и попевок. На протяжении одной песни исполнитель может использовать различного рода опевания основного мелодического контура. В ансамбле народных певцов голоса свободно переплетаются между

собой, каждый раз образуя новое сочетание. Благодаря этому, звучание народной песни постоянно обогащается, и ее исполнение носителями традиции выгодно отличается от пения по заученным партиям любительского коллектива.

5. Владение музыкальным языком народной песни подразумевает знание максимально полного корпуса возможных вариантов (мелодических, ритмических, фактурных и пр.) одной и той же песни, жанра в рамках местной традиции и умение свободно ими пользоваться в процессе пения. Не менее важно при изучении жанров, что требующееся хореографическое сопровождение предполагает выявление особенностей и типов хореографического движения (хороводов, плясок), пластики, «языка» жестов и его освоения [6, с. 112–116].

6. Интерес представляет внешний вид фольклорного ансамбля. Одинаковый у всех, обезличенный костюм (одежда) сразу включает исполнителя в ситуацию сценического выступления. Традиционная одежда всегда несет в себе элемент своеобразия локальной традиции (в пределах одного района, области). Поэтому восстановление по достоверным образцам традиционной одежды становится одной из важных задач фольклорного ансамбля.

Художественно-творческая задача представляет собой реализацию восстановленных форм традиционной музыкальной культуры в современном обрядово-бытовом контексте и художественной практике. К ним относятся: традиционные обряды, праздники, гуляния и познавательно-обучающая концертно-лекторская деятельность [3, с. 22–24].

Комплексная работа по сохранению и развитию народно-певческой традиции скоординирована в молодежном фольклорном ансамбле «Сладкая ягода» (РДК Ижморского м.о. Кемеровской области). Коллектив был создан в 2011 году. Участники ансамбля – местная молодежь, увлеченная народной песней. Организатор и руководитель коллектива – Галина Пронкевич.

Яркое индивидуальное творчество ансамбля «Сладкая ягода» – результат коллективного труда одаренной молодежи, неравнодушной к народной песне. Всех участников объединяет любовь к народным песням, праздникам и обрядам. Осознанная необходимость освоения традиционной манеры пения дает толчок коллективу изучить самим и познакомиться как можно большее количество слушателей с музыкальным фольклором; сохранить и передать потомкам те песни, которые отличаются своей красотой, неповторимостью, богатством и невероятной силой искусства. А успех коллектива определяет бережное отношение к народному творчеству, выразительность манеры исполнения, умение вжиться в музыкальный образ старины, сделать его понятным и близким современному зрителю.

Основу репертуара творческого коллектива с первого дня работы стали составлять песни Сибирского региона и, конечно, местной традиции. Часть репертуара была заимствована у бабушек-участниц самого коллектива. Так, Надежда Нестеровна Раменская (1946 г. р.) напела хороводную «Гулял Ванька»; Валентина Петровна Черкашина (1925 г. р.) – детский фольклор и семейно-бытовую «Была я у маменьки»; Валентина Ильинична Девятова (1925 г. р.) – календарную «Слава тебе, Боже, что в поле пригоже» и вечернюю «Стелется тут и вьется» и др.

На начальном этапе песни записывались, а затем для того, чтобы перенять манеру и характер исполнения песен, пришла идея приглашать хранителей фольклора к себе на репетиции. Так, постепенно участники приобщались к семейным традициям старожилов поселка Ижморский.

Бережное отношение к местному фольклору, постоянный поиск новых красок и исполнительских приемов стали главной задачей фольклорного ансамбля «Сладкая ягода».

Песни, заимствованные непосредственно от респондентов, осваивались коллективом двумя способами. Первый – с использованием приема «петь следом» (предложенный А. Кабановым). Заимствование происходит без внешнего вмешательства, как бы посредством «впитывания». Навык «пения следом» помогал каждому участнику коллектива к более осмысленному восприятию и непринужденному соисполнению выученной им песни [4, с. 87].

Другой способ овладения местной традицией – припевание. Этот прием является главной отличительной чертой фольклорного ансамбля. В момент «припевания» сохраняется традиционный устный характер передачи и развития фольклорной традиции, что позволяет определить целый комплекс взаимосвязанных принципов ее живого функционирования. Иными словами, прием вхождения в традицию стал основным способом обучения мастерству народного исполнительства.

Разумеется, разный уровень мастерства участников коллектива оказывает заметное влияние на степень сложности репертуара коллектива. Наиболее ценным является музыкальный материал, который отвечает художественным и эстетическим нормам, раскрывает творческий потенциал народно-певческого коллектива, развивает его собственный самобытный творческий стиль. Это лирические песни: «Вы поля, вы поля», «И туды гора и сюды гора», «В саду ягода-малина» (Кемеровская область); свадебные: «Куда ты, грушина», «Земляничка, клубничка», «Цветик мой ракитовый» (Кемеровская область) и др.

В фольклорном ансамбле (как и в этнографическом) практически каждый может выступить в качестве запевалы. Запевала не есть солист, он «заводила», от которого зависит начало песни или даже каждой песенной строфы. Вместе с тем остальные участники ансамбля – равноправные создатели песни, от каждого из которых в полной мере зависит качество исполнения, эмоциональное состояние всего коллектива.

Следует отметить, что работа по сохранению и развитию народно-певческой традиции молодежного фольклорного ансамбля «Сладка ягода» не ограничивается только личным изучением и исполнительством. Коллектив старается вести огромную работу с детьми и молодежью, погружая всех в местную народно-певческую и обрядовую традицию.

Ансамбль максимально стремится к достоверности своего исполнения, к соответствию традиции, а для этого предполагается их реализация в естественной обрядово-бытовой ситуации. Так, например, коллектив нередко поет на свадьбах, обрядовых действиях календарного цикла, на местных праздниках и гуляниях. Для того чтобы проводимые праздники календарного цикла продолжали жить, они сопровождаются играми, забавами и обрядовыми песнями. К таким праздникам относятся: Рождество, Богоявление (Крещение), Пасха, Масленица, Троица, Покров день и другие.

За 10 лет своей работы участники ансамбля подготовили немало празднично-обрядовых, творческих и познавательных программ для зрителей разного возраста.

По местной традиции участники коллектива обязательно колядуют или «обходят дворы», славят каждого хозяина песнями, желают ему и его семье благополучия. Петть начинают на улице, так, чтобы их можно было услышать. Услышав шум, каждый хозяин выходит из избы и старается пригласить к себе. С большим удовольствием участники ансамбля участвуют в проводах зимы – Масленице. В этот день можно увидеть, как ребята катаются на санках или в кошевке, которую везет разукрашенная тройка лошадей. А участники коллектива привлекают гостей для проведения большого хоровода. Так же шумно и разгульно проводится праздник урожая или Покрова.

Ежегодно коллектив проводит комплекс познавательно-игровых программ для детей-дошкольников «По страницам фольклора», «Малышки-потешки», «Фольклор-Град», «Детские игры и забавы». Основной целью таких мероприятий стало:

- познакомить детей с разновидностями потешек, прибауток, пестушек, колыбельных песен, считалок, загадок, игровых песен;
- заинтересовать и приобщить детей к духовной культуре русского народа;
- вовлечь всех участников в фольклорную игру.

Сложность в решении поставленных задач заключается в том, что большая часть населения пассивна. Поэтому вовлечение в фольклор детства – это самый оптимальный вариант для воспитания нового общества.

Фольклорный ансамбль «Сладка ягода» проводит *цикл фольклорных праздников*, направленных на приобщение подрастающего поколения к культуре русского народа. Цикл состоит из двенадцати частей, с учетом народного календаря, праздники планомерно проводятся в течение года: осень, зима, весна, лето.

Цикл фольклорных праздников

Время года	Фольклорные праздники о деревенском быте	Фольклорные церковные праздники	Фольклорные праздники о русской природе
<i>Осень</i>	«Семен день» (сентябрь)	«Покрова» (октябрь)	«Кузьминки – по осени поминки» (ноябрь)
<i>Зима</i>	«Екатерина-санница» «Никола зимний» (декабрь)	«Рождество. Пришла коляда» (январь)	«Масленица» (февраль)
<i>Весна</i>	«Весенние посиделки» (март)	«Вербное Воскресенье» (апрель)	«Семика – Зеленые Святки» (май)
<i>Лето</i>	«Иванов день» (июнь)	«Иван Купала» (июль)	«Яблочный Спас» (август)

Подготовленные фольклорные праздники дают возможность постепенно приобщать детей к культуре русского народа, развивать понимание истинно прекрасного, приобщать к ценностям народной музыки, к истории родного края, к традициям и обычаям своего народа, к песенному наследию предков.

Большую работу по сохранению и развитию народно-певческой традиции коллектив проводит с подростками и местной молодежью. Зимними вечерами проводятся вечера – с играми, забавами и кадрилию – сибирская «Подгорная». А в летние вечера молодежь собирается на улице, на берегу реки, где можно поучаствовать в более подвижных играх («Ручеек», «Селезень утицу догонял», «Заря-заряница») и развлекательных программах, которые сопровождаются традиционными песнями и хороводами.

Большое значение в творчестве ансамбля имеют конкурсные программы. Мобильность коллектива подтверждает ежегодное участие в конкурсах районного, областного и регионального значения (районный конкурс «Играй, гармонь, звени, частушка», областные фестивали-конкурсы: «Музыкальный ларец», «Волшебная сказка Рождества», межрегиональные конкурсы: «Легенды Сибири», «В гостях у динозавра», «Легенда о Тисульской принцессе» и т. д.). Итогом участия всех фестивалей-конкурсов являются дипломы лауреата.

Практическая работа по сохранению и развитию народно-певческой традиции в молодежном ансамбле «Сладка ягода» ведется двумя способами: «петь следом» и «подпевание». Огромное значение для закрепления и передачи локальной народно-певческой традиции имеет творческая деятельность коллектива.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. О народной музыке / сост.: И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
2. Гилярова Н. Н. К проблеме преподавания музыкального фольклора в вузе. Этномузыкальный аспект образования: психология музыкальной деятельности: учеб. пособие. – М.: Academia, 2003. – 317 с.
3. Жуланова Н. И. Молодежное фольклорное движение // Фольклор и молодежь. – М.: Музыка, 2000. – С. 3–29.
4. Кабанов А. С. К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях // Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства. – М.: Музыка, 1980. – С. 80–106.
5. Мешко Н. К. Искусство народного пения: практическое руководство и методика обучения искусству народного пения. – М., 1996. – 42 с.
6. Рудиченко Т. С. Деятельность городских молодежных фольклорных ансамблей. – Л., 1989. – 120 с.

List of references

1. Asaf'ev B. V. O narodnoj muzyke / sost.: I. Zemcovskij, A. Kunanbaeva. – L.: Muzyka, 1987. – 248 s.
2. Gilyarova N. N. K probleme prepodavaniya muzykal'nogo fol'klora v vuze. Etnomuzikalnyj aspekt obrazovaniya: psihologiya muzykal'noj deyatel'nosti: ucheb. posobie. – M.: Academia, 2003. – 317 s.
3. Zhulanova N. I. Molodezhnoe fol'klornoe dvizhenie // Fol'klor i molodezh'. – M.: Muzyka, 2000. – S. 3–29.
4. Kabanov A. S. K probleme sohraneniya pesennoj fol'klornoj tradicii v sovremennyh usloviyah // Hudozhestvennaya samodeyatel'nost': voprosy razvitiya i rukovodstva. – M.: Muzyka, 1980. – S. 80–106.
5. Meshko N. K. Iskusstvo narodnogo peniya: prakticheskoe rukovodstvo i metodika obucheniya iskusstvu narodnogo peniya. – M., 1996. – 42 s.
6. Rudichenko T. S. Deyatel'nost' gorodskih molodezhnyh fol'klornyh ansamblej. – L., 1989. – 120 s.

Раздел 3. ОПЫТЫ НАЧИНАЮЩИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

МУЗЫКАЛЬНОЕ И МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ ГЕРОЕВ БАСНИ И. А. КРЫЛОВА «КВАРТЕТ»

*Д. А. Азизов, А. В. Шалина,
Ю. Г. Кравченко, М. В. Шишкина
МБУДО «Детская музыкальная школа № 12»,
г. Ленинск-Кузнецкий*

В статье рассматриваются особенности мультипликационной интерпретации басни И. А. Крылова «Квартет» на основе использования образцов джазовой музыки. Статья адресована преподавателям музыкально-теоретических дисциплин и обучающимся старших классов ДМШ и ДШИ.

Ключевые слова: басня, Эзоп, Жан де Лафонтен, И. А. Крылов, струнный квартет, джаз, А. В. Варламов, мультипликация, интерпретация.

MUSICAL AND ANIMATED IMAGE IMPLEMENTATION OF HEROES OF I. A. KRYLOV'S FABLE "QUARTET"

*D. A. Azizov, A. V. Shalina, Yu. G. Kravchenko, M. V. Shishkina
Children's music school No. 12, Leninsk-Kuznetsky*

The paper discusses the features of the animated interpretation of I. A. Krylov's fable "Quartet" based on using samples of jazz music. The article is addressed to teachers of musical and theoretical disciplines and senior students of Children's music schools and Children's art schools.

Keywords: fable, Aesop, Jean de la Fontaine, I. A. Krylov, string quartet, jazz, A. V. Varlamov, animation, interpretation.

История джаза по-своему уникальна. Как сложившееся явление, джаз целиком относится к XX веку, он – его дитя и ровесник, его яркая музыкальная эмблема. 1 октября 2022 года исполнилось 100 лет российскому джазу – одному из важнейших музыкальных направлений нашей страны. Джазовую историю творили многие великие музыканты. И среди них, одним из первых в России, по праву считается Александр Владимирович Варламов, композитор XX века, аранжировщик, дирижер, руководитель одного из лучших советских джаз-оркестров, наследник целой музыкальной династии, автор более 400 музыкальных произведений, в том числе к 13 кинофильмам и 60 мультфильмам, любимым несколькими поколениями зрителей. Одним из самых популярных и познавательных мультипликационных фильмов 30-х годов XX века является «Квартет» по знаменитой басне Ивана Андреевича Крылова, в котором музыка композитора Александра Варламова в ярком джазовом стиле стала визитной карточкой маэстро.

Известно, что басня является одним из древнейших жанров литературы, родиной которого считается Древняя Греция. Еще в VI веке до нашей эры басня приобрела попу-

лярность в творчестве легендарного греческого поэта-баснописца Эзопа, оригинальные произведения которого не сохранились, но стали известны благодаря поэтическим переработкам авторов, которые жили намного позднее. Яркого расцвета жанр басни достиг в XVII веке в творчестве французского поэта Жана де Лафонтена, который обращался к текстам и сюжетам древнегреческих авторов. Примечательно, что Ж. Лафонтен писал свои басни в изящной стихотворной форме, тогда как басни древнегреческих авторов были в большинстве своем написаны в прозе.

В то время в России французский язык был фактически вторым языком, и в образованной среде басни Ж. Лафонтена были широко известны. К их сюжетам обращались многие авторы, соревнуясь друг с другом в мастерстве перевода: это А. П. Сумароков (1717–1777), И. И. Дмитриев (1760–1837), В. К. Тредиаковский (1703–1768) и другие. Но признанным классиком жанра, первым, кто сумел сделать басню подлинно народной, сделал ее язык понятным и доступным человеку любого сословия и даже ребенку, бесспорно, является Иван Андреевич Крылов. Вот уже более двух столетий никого не оставляют равнодушным герои басен этого писателя. Краткие нравоучительные рассказы с оригинальными сюжетами, персонажами которых являются животные, вещи, растения в иносказательной форме высмеивают человеческие пороки, глупость, недостойное поведение. Несмотря на то что события, ставшие поводом для написания басен, давно забыты, их строки по-прежнему звучат актуально, злободневно, свежо, их мораль остается на все времена.

Сюжет басни И. А. Крылова «Квартет» оказался столь ярким и эффектным, что эта поучительная история нашла свое воплощение в мультипликационном фильме режиссеров-художников XX века Александра Иванова и Пантелеймона Сазонова. Удивительно, что экранизация басни была сделана в 1935 году в новой для российской мультипликации «диснеевской» манере, но на черно-белой пленке, так как цветного кино еще не было. В 1947 году режиссеры сделали ремейк своей ранней работы в цветном варианте и в более совершенной технологии. Фильм пользовался большим успехом не только у юных, но и у взрослых зрителей. Его идейным достоинствам сопутствуют достоинства художественные. Фильм отличается хорошим темпом, ясностью сюжетного развития. Движение, мимика персонажей раскрывают их характеры. А яркая, жизнеутверждающая музыка Александра Варламова в исполнении джазового оркестра является убедительным образцом диалога разных эпох, музыкальным воплощением басни в ритмах нового, современного направления джаза. Но авторы сценария мультфильма несколько переосмыслили сюжет басни И. А. Крылова, расширили его, изменили акценты.

У Ивана Андреевича Крылова басня начинается сразу с действия, без предисловий:

Проказница Мартышка,
Осел,
Козел,
Да косолапый Мишка
Затеяли сыграть Квартет [3, с. 35].

А в мультфильме звери сначала восхищенно слушают прекрасное пение Соловья, партию которого исполняет выдающийся лирический тенор Сергей Лемешев. Образ сладкоголосого героя показан в фильме с легкой долей иронии. Он высоко порхает, он недостижим, что подчеркнуто его музыкальной характеристикой, выдержанной в стиле оперного ариозо с блистательными верхними нотами, а также внешним видом героя во фраке, что привлекает внимание зрителей. Оригинальной находкой режиссера является очень необыч-

ное и смелое сочетание оперной мелодии и джазового инструмента банджо, на котором аккомпанирует себе Соловей. Именно пение Соловья вдохновило зверей сыграть квартет! Они мечтают пленять своим искусством свет, наивно полагая, что для этого стоит только взять инструменты и правильно сесть!

Сравним, какие инструменты используют герои в басне и в мультфильме. В басне звери выбрали инструменты классического струнного квартета – это две скрипки, альт и виолончель. Стоит вспомнить, что в первой половине XIX века именно квартет был одним из популярных жанров салонного музицирования. Бурный XX век подарил миру новые жанры, новые ритмы, новый музыкальный язык. Поэтому вполне естественно выглядят знакомые герои с другими инструментами. В мультфильме Мишка выбрал аккордеон, Осел – ксилофон, Мартышка – саксофон, Козел – тромбон. Музыка у них не получается. Но если басня заканчивается словами Соловья: «А вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь», то авторы экранизации перенесли акцент на мысль о том, «чтоб музыкантом быть, так надобно уменье». Герои поняли это и отправились учиться в Лесную консерваторию. А когда выучились, то стали так искусно играть, что воплотилась в жизнь их мечта: от их игры действительно заплясали и леса, и горы, и даже гордый Соловей захотел спеть с такими музыкантами.

Слаженность игры героев мультфильма, теперь уже музыкантов-профессионалов, подчеркивает бодрый заключительный марш зверей в ярком свинговом стиле, который очень динамичен и полон неукротимой энергии. Очевидно, что жанр марша композитор выбирает как самый популярный и демократичный в советской музыке первой половины XX века. Стоит отметить, что оркестр Александра Варламова отличается многоцветностью звучания. Ему присущ светлый, жизнеутверждающий стиль, оригинальное оркестровое «облачение». Мягкая лазурь альтового саксофона, густой багрянец баритонового, резкий пурпур хрипящей трубы и тромбона, сочетание флейты с группой скрипок, стремительные пассажи фортепиано и аккордеона – все это можно назвать джазом в симфоническом одеянии. Единое дыхание, единое осмысление фразы, четкость, восклицания, подъемы и спады во фразировке являлись основными принципами исполнительства оркестра Александра Варламова. Задействованы все музыкальные средства, способствующие созданию яркой музыки.

Сегодня оркестровый джаз ушел далеко вперед, прежде всего в плане гармонии, оркестровой полифонии, в трактовке тембров, приобрел новые электронные звучания. А композитор Александр Варламов располагал простыми средствами и сумел сказать очень много. Нет сомнения, что вечные темы басен будут продолжать вдохновлять новые поколения музыкантов, композиторов, режиссеров на создание ярких интерпретаций.

Список литературы

1. Бенфейст Б. Эзоп. Лафонтен. Крылов [Электронный ресурс]. – URL: <https://proza.ru/2011/03/29/1080>.
2. Гинсбург С. Самый популярный мультфильм 1930-х (о «Квартете») [Электронный ресурс]. – URL: <https://chapaev.media/articles/2748>.
3. Крылов И. А. Басни. – Новосибирск: Книжное издательство, 1988. – 60 с.
4. Ревякин А. И. История русской литературы XIX века. – М.: Просвещение, 1981. – С. 98.

List of references

1. Benfeist B. Ezop. Lafonten. Krylov [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://proza.ru/2011/03/29/1080>.
2. Ginsburg S. Samyj populiarnyj mul'tfilm 1930-h (o «Kvartete») [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://chapaev.media/articles/2748>.
3. Krylov I. A. Basni. – Novosibirsk: Knizhnoe izdatelstvo, 1988. – 60 s.
4. Reviakin A. I. Istorija russkoj literatury XIX veka. – M.: Prosveshchenie, 1981. – S. 98.

МУЗЫКА ВОЙНЫ

*ПОСВЯЩАЕТСЯ УЧАСТНИКАМ
ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ
ИЗ КУЗБАССА*

*А. П. Постникова, В. А. Заиграева
МАУДО «Детская школа искусств № 46», г. Кемерово*

В статье представлены документальные истории из жизни музыкантов Кузбасса, прошедших Великую Отечественную войну.

Ключевые слова: музыка, война, Кузбасс, ветераны, Кемеровское музыкальное училище, музей «Красная Горка».

MUSIC OF WAR

*DEDICATED TO THE PARTICIPANTS
OF THE GREAT PATRIOTIC WAR
FROM KUZBASS*

*A. P. Postnikova, V. A. Zaigraeva
Children's Art School No. 46, Kemerovo*

This paper presents documentary tales of the life of Kuzbass musicians who participated in the Great Patriotic War.

Keywords: music, war, Kuzbass, veterans, Kemerovo Music College, Krasnaya Gorka Museum.

*Войну с фашистской Германией нельзя считать войной обычной.
Она является не только войной между двумя армиями.
Она является вместе с тем великой войной всего советского народа
против немецко-фашистских войск.
И. В. Сталин*

22 июня 1941 года началась Великая Отечественная война. Уже 23 июня началась мобилизация военнообязанных в Кузбассе. В Кемерово только за один день поступило 1 800 заявлений от желающих пойти добровольцами на фронт. Эти события остались в памяти многих людей. Как-то раз вечером с моей бабушкой Ириной Федоровной Васильевой

мы смотрели фильм про войну, и мне стало интересно, знает ли моя бабушка музыкантов из Кузбасса, которые воевали и вернулись с войны? Я задала ей этот вопрос. Бабушка задумалась, а потом начала вспоминать...

В те далекие годы моя бабушка работала сотрудником в Музее-заповеднике «Красная Горка», в отделе фондов. Однажды в музей пришла женщина – Нелли Маметьева – и принесла старую гармонь своего отца, Иннокентия Георгиевича Вольфа. Иннокентий Георгиевич Вольф (1907–1995) родился в городе Томске. После окончания начальной школы был отправлен жить в деревню Щегловск, где стал работать «у Рутгерса» (С. Ю. Рутгерс был председателем правления АИК «Кузбасс»). Нужно было возить на лошади работникам обед на поля, забирать с фермы молоко. Довелось ему работать и на шахте «Центральная» треста «Кемеровоуголь». Потом решил выучиться на шофера и пошел на курсы. Профессия водителя и определила его судьбу на войне, а затем после нее. В Щегловске Иннокентий Георгиевич женился на дочери портного Анне Матвеевне, родились дети: дочери Антонина (1924 г. р.), Галина (1928 г. р.), Нелли (1937 г. р.) и сын Анатолий (1930 г. р.).

На войне Вольф был водителем, а автотранспорт всегда был для врага основной целью истребления. За время войны у Иннокентия Георгиевича разбомбили три машины, а сам он буквально чудом оставался в живых. Один случай он часто вспоминал в послевоенные годы: «За 20 километров от Берлина спустило колесо. Я упросил командира оставить со мной друга. Только поменяли, сел за руль, смотрю, назад возвращаются всего две машины. Всех остальных немцы разбомбили, только этим и удалось вырваться и нас предупредить. Иначе – верная смерть». А внучка Ирочка запомнила, как дед рассказывал про шинель: «Снимаю я шинель после боя, а она вся в мелких дырочках, как решето. А на мне – ни царапины». Всю войну Иннокентий Георгиевич прошел в составе 486-го артиллерийского полка. И везде с ним была его верная подруга – гармонь. Довелось играть на ней Иннокентию Георгиевичу даже в Рейхстаге.

Георгий Васильевич Сомов (1919–1992) – один из первых преподавателей на отделении народных инструментов Кемеровского музыкального училища. Георгий Васильевич вместе с Григорием Яковлевичем Яненко, прекрасно владея баяном, создали основу педагогического коллектива, в который вошли оставшиеся в Кемерово после лечения в госпитале фронтовики. Сомов работал в Кемеровском музыкальном училище преподавателем по классу баяна и аккордеона с 1 сентября 1944 года. За время работы около 100 учащихся его класса получили музыкальное образование. Из них 8 человек были незрячими. Однако треть выпускников окончила высшие учебные заведения и стала работать по специальности. За время работы в Кемеровском музыкальном училище, на протяжении почти 33 лет, Г. В. Сомов был заведующим отделением народных инструментов, председателем методической комиссии, нештатным методистом-инспектором при областном управлении культуры, а также председателем группы народного контроля. На протяжении педагогической деятельности талантливый музыкант написал большое количество обработок русских народных песен.

Его коллега и соучастник по дуэту баянистов Григорий Яковлевич Яненко родился 14 сентября 1918 года в деревне Николаевка Новосибирской области. Отец Григория Яковлевича был портным, но в семье любили песню, а впоследствии зазвучала в доме и однорядка. Всю науку игры с ее премудростями приходилось Григорию Яковлевичу преодолевать самому: не было тогда ни учебников, ни педагогов. По слуху он подбирал знакомые мелодии, песни, танцы. С музыкой не расставался и когда пошел в школу. Его первым учителем по баяну был прекрасный музыкант и добрейший человек П. Ф. Кузнецов, руководи-

тель кружка баянистов в клубе строителей. Здесь Яненко по-настоящему прикоснулся к миру музыки и полюбил его на всю жизнь. Армейский бригадный ансамбль песни и пляски, куда по призыву попал Григорий Яковлевич, стал новым этапом в освоении искусства игры на баяне. Но началась война. В октябре 1939 года армейский баянист зашагал в строю пехоты. При освобождении Красногвардейска (ныне Гатчины) в 1941 году Яненко получил тяжелую травму, в частности была повреждена рука. Лечиться пришлось долго и в разных госпиталях. Перенес пять операций, в результате чего получил вторую группу инвалидности. Через некоторое время он поступил в Кемеровский эвакогоспиталь № 1230 на лечение, потребовалось сшивание поврежденных тканей. Мария Нестеровна, врач этого госпиталя, подобного опыта не имела, но вооружившись теоретическими знаниями, провела операцию так, как считала нужным, соединив сухожилие с сухожилием, кожный лоскут с кожным лоскутом. Результат оправдал самые смелые ожидания – рука полностью сохранила все свои функциональные возможности, поэтому музыкант смог заниматься любимым делом. После выписки из госпиталя он остался в Кемерово, создал и долгие годы возглавлял отделение народных инструментов во вновь открытом музыкальном училище. В кемеровском госпитале был создан небольшой ансамбль, с которым Григорий Яковлевич выступал перед ранеными. Здесь повстречал своего будущего друга и коллегу Георгия Васильевича Сомова, с которым крепко подружился, а в 1944 году, когда в городе Кемерово открылось музыкальное училище, Григорий Яковлевич вместе с Георгием Васильевичем стали его первыми преподавателями. В трудовой книжке Григория Яковлевича Яненко стоит запись: работал преподавателем в Кемеровском музыкальном училище с 1944 по 1990 годы. Орденосца Григория Яковлевича Яненко, ветерана войны и труда, по праву называли патриархом баянного класса.

Всю жизнь в музыкальной школе № 46 г. Кемерово преподавала фортепиано дочь Григория Яковлевича – Ольга Григорьевна Чекамеева, которую, пользуясь случаем, благодарим за предоставленные архивные материалы.

Список литературы

1. Милютин Н. Пройдусь по клавишам, спою о миленькой... // Земляки. – 2008. – 3 окт. – С. 15.
2. Мохонько А. Жизни две – судьба одна // Кузбасс. – 1990. – 4 нояб. – С. 6.
3. Мохонько А. Патриарх баянного класса Кузбасса // Встреча (Культурно-просветительная работа). – 2004. – № 7. – С. 5–6.
4. Яненко Г. Я. Описание подвига [Электронный ресурс]. – URL: <http://podvignaroda.ru/?#id=2174780&tab=navDetailManAward>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Milyutina N. Projdus' po klavisham, spoyu o milen'koj... // Zemlyaki. – 2008. – 3 okt. – S. 15.
2. Mohon'ko A. Zhizni dve – sud'ba odna // Kuzbass. – 1990. – 4 noyab. – S. 6.
3. Mohon'ko A. Patriarh bayannogo klassa Kuzbassa // Vstrecha (Kul'turno-prosvetitel'naya rabota). – 2004. – № 7. – S. 5–6.
4. Yanenko G. Ya. Opisanie podviga [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://podvignaroda.ru/?#id=2174780&tab=navDetailManAward>. – Zagl. s ekrana.

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА ВETERANOV «РОДНИЧОК»

ПОСВЯЩАЕТСЯ 90-ЛЕТИЮ РУДНИЧНОГО РАЙОНА

С. С. Слепцова, В. А. Заиграева

МАУДО «Детская школа искусств № 46», г. Кемерово

В статье рассматривается история Рудничного района города Кемерово, его культурная составляющая, а также творчество вокально-хорового коллектива ветеранов «Родничок», основанного в деревне Красная.

Ключевые слова: Кузбасс, Кемерово, Рудничный район, деревня Красная, ветераны, ансамбль «Родничок», концертная деятельность, репертуар.

HISTORY PAGES OF VOCAL AND CHORAL COLLECTIVE OF VETERANS “RODNICHOK”

TO THE 90TH ANNIVERSARY OF RUDNICHNY DISTRICT

S. S. Sleptsova, V. A. Zaigraeva

Children's Art School № 46, Kemerovo

The article examines the history of Rudnichny district in Kemerovo and its cultural activity, as well as the work of the vocal and choral collective of veterans “Rodnichok”, organized in Krasnaya village.

Keywords: Kuzbass, Kemerovo, Rudnichny district, Krasnaya village, veterans, “Rodnichok” ensemble, concert activity, repertoire.

Кемерово – административный центр Кемеровской области – Кузбасса, где сосредоточена интеллектуальная, управленческая, научная сила региона. В городе развита химическая и угольная отрасли тяжелой промышленности, создана хорошая медицинская инфраструктура. Город вправе гордиться своими научно-исследовательскими центрами, библиотеками. Город объединяет несколько районов: Центральный, Ленинский, Заводский, Кировский и Рудничный. 2 декабря 2022 года свой 90-летний юбилей отметил Рудничный район, где живу я¹ и, не в первом поколении, моя семья. Рудничный район – самый старый в городе, он имеет свою уникальную историю. Так, с середины 20-х годов прошлого века эта территория активно осваивалась рабочими, инженерами, архитекторами, приехавшими в Россию из Америки и Европы. Организованная ими АИК «Кузбасс» (Автономная индустриальная колония «Кузбасс», англ. Kuzbass Autonomous Industrial Colony) способствовала развитию тяжелой угольной промышленности Кузнецкого бассейна под рабочим контролем с 1921 по 1926 годы. Аиковцы также строили дороги, жилье и объекты соцкультбыта, активно осваивали богатые угольные месторождения. В 1924 году на Кемеровском руднике было открыто пять школ, в том числе одна американская и одна татарская. В 1927 году на шахте «Центральная» открылся первый в городе детский сад. Рудничный район при-

¹ Повествование ведется от лица С. С. Слепцовой.

мечателен еще и тем, что дал название городу в целом: в 1932 году город Щегловск переименовали в город Кемерово по названию Кемеровского рудника, который позднее был преобразован в Рудничный район.

В декабре 1932 года на территории Кемеровского рудника был создан административный Рудничный район города. Начала выходить многотиражная газета «За уголь». Пущен в эксплуатацию железнодорожный мост через Томь. Во время войны было открыто еще несколько шахт: «Бутовская» (названная в честь геолога П. И. Бутова), «Южная» и «Промышленная» (впоследствии шахта имени Волкова). В 1970-е годы началось угасание Кемеровского рудника в результате постепенного закрытия шахт. Тем не менее в 1980-е годы центр Рудничного района приобрел современные очертания. Началась реконструкция проспекта Шахтеров (ранее Горловское шоссе), велось строительство дорог на шахту «Лапичевская» и поселок Крутой. Был построен Кузбасский мост, проведена реконструкция трамвайных путей, открыт Кемеровский кардиологический диспансер – специализированное учреждение кардиологической службы Кузбасса. В сосновом бору появился парк Победы.

Рудничный район славится своим культурным развитием. Здесь функционируют различные учреждения: Дворец культуры шахтеров, Дом культуры «Боровой», Детская школа искусств № 46, Дом творчества и другие. Богатая история района, в котором я живу, удивила и пробудила желание изучить ее лучше. За помощью я обратилась к моей бабушке Татьяне Александровне Слепцовой, так как она является секретарем Совета ветеранов Рудничного района (председатель – Эльвира Петровна Пономарева). По роду своей деятельности бабушка часто встречается с ветеранами района, поэтому она знает об их увлечениях. Узнав подробнее, я выяснила, что ветераны очень любят музыку, а некоторые даже объединяются в большие и малые вокально-хоровые коллективы. Меня заинтересовала творческая деятельность подобных коллективов, которые являются отражением культурного развития моего родного Рудничного района.

Раньше в моем районе функционировало множество коллективов ветеранов, а теперь их осталось немногим более пяти. Среди них особой популярностью пользуется вокальный ансамбль «Родничок», его история берет свое начало в деревне Красная. Ансамбль был создан в феврале 2001 года. Инициатором создания является Лидия Михайловна Попова. На одном из заседаний актива деревни Красная она, тогда будучи инспектором пункта охраны общественного порядка, предложила вечерами собираться в опорном пункте для того, чтобы отвлечься от ежедневной рутины, пообщаться, попеть песни, к тому же у одной из участниц был баян – друг всех деревенских посиделок. В первый вечер пришли Лидия Михайловна Попова, Галина Яковлевна Титова, Людмила Михайловна Елисеева, Зинаида Егоровна Тарасова. Вспомнили старые, знакомые всем песни «Белым снегом», «Огней так много золотых», «Под окном черемуха колышется». Поговорив со своими подругами и знакомыми, участники пригласили Валентину Дмитриевну Храпунову, Людмилу Алексеевну Ильину, Людмилу Львовну Комарову, Александру Федоровну Москалеву, Клавдию Ильиничну Федосееву, Любовь Васильевну Демидову, сестер Жуковых – Надежду и Зою.

В коллективе не хватало мужских голосов, поэтому было решено пригласить Петра Николаевича Манохина и Александра Николаевича Киричка, позже присоединился Геннадий Поликарпович Юзупкин, а затем Таисия Кирилловна Мазина, Надежда Николаевна Килина, Ольга Михайловна Киричек. Участники долгое время размышляли над названием коллектива. Название «Родничок» было выбрано не случайно: в деревне Красная много лет

и зимой, и летом горожан и жителей деревни своей ледяной чистой водой поит маленький родник.

Коллектив полюбили не только в Рудничном, но и в других районах города. Он активно принимает участие в концертах, устроенных на площади Территориального управления Рудничного района, во Дворце культуры шахтеров, Дворце молодежи, в депо Кемеровской железной дороги, в Кемеровском цирке для участников Великой Отечественной войны, в областном военкомате, в доме-интернате для инвалидов. «Родничок» – постоянный участник фестивалей песни. Он участвует во всех праздничных концертах: к Новому году, Дню защитника Отечества, Международному женскому дню, Дню Победы и Дню города и России, ко Дню пожилого человека и Дню учителя. Любой праздник деревни Красная проходит с ярким выступлением коллектива. В прошлом году «Родничок» отметил свой 20-летний юбилей. На сегодняшний день руководителем и концертмейстером ансамбля является Зинаида Егоровна Тарасова, которая проявила себя хорошим организатором, отлично поет, виртуозно играет на баяне и подбирает музыку на слух.

Репертуар ансамбля очень разнообразен по тематике: есть лирические песни («Эхо любви», «Не выбирай красивую», «Не твоя невеста»), песни о русской природе, о шахтерском труде («Огонек»), частушки собственного сочинения, а также на другие темы («Осенние листья», «Гармошечка», «Занавесочки»). Особое место занимают песни о родной деревне («Живи, деревня Красная»), о нашем городе Кемерово («Песня о Кемерово», «Сибирь! Сибирь!»), о Кузбассе и о любимой России («Россиюшка моя», «Россия жива», «Россия! Русь!» и др.). Ансамбль исполняет песни кузбасских композиторов, например одной из первых исполнялась песня Владимира Пипекина «Гуси-лебеди». В деревне Красная, на улице Береговая, живет самодеятельный поэт, член Союза писателей Олег Александрович Роо. Увидев выступление «Родничка», он пришел на репетицию и принес песню «Живи, деревня Красная».

Олег Александрович родился 29 июня 1963 года в г. Каргат, с 1990 по 1995 год заочно учился в Кемеровском государственном институте культуры, окончил его с отличием по специальности «Народное художественное творчество». Стихи начал писать в 11 лет. Тогда он влюбился в одноклассницу и посвятил ей свое первое стихотворение «Светлана! Я люблю тебя!», но она так и не узнала об этих строчках. В 1989 году был принят в Союз журналистов. В 2005 году принял участие в конкурсе на лучшую песню о шахтерах, был отмечен благодарственным письмом департамента культуры Кузбасса. В город Кемерово переехал в 2004 году и всем сердцем его полюбил. Олег Роо написал более 40 песен, в основном патристического содержания. А его песня «Живи, деревня Красная!» стала визитной карточкой ансамбля «Родничок». Однако это не единственная работа Олега Александровича, исполняемая «Родничком». В репертуар также входят «Песня о Кемерово», «Сибирь! Сибирь!», «Смородина», «Юбилейная», «Шахтерские жены», «Огонек», «Урожайная».

Коллектив «Родничок» продолжает свою творческую деятельность и радует слушателей новыми выступлениями. Важно и то, что его участники идут по жизни рука об руку, поддерживают друг друга. А главным в их жизни по-прежнему остается песня.

Список литературы

1. Историческая справка Рудничного района [Электронный ресурс]. – URL: <https://kemerovo.ru/gorod/obshchaya-informatsiya/istoriya/istoricheskaya-spravka-rudnichnogo-rayona/>.

2. Кемерово. Рудничный район. Кемеровский рудник, 1925 [Электронный ресурс]. – URL: https://www.liveinternet.ru/users/ekaterina__siberian/post445502730/.
3. Махнев М. КВН для бабушек-очаровашек // Кузнецкий край. – 2005. – № 121 (11082). – 18 окт. – С. 8.
4. Никитина О. Дома пока не сидели! // Кемерово. – 2014. – № 25 (1292). – 4 апр. – С. 18.
5. От чистого истока // Кемерово. – 2016. – № 16 (1489). – 4 марта. – С. 14.

List of references

1. Istoricheskaya spravka Rudnichnogo rajona [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://kemerovo.ru/gorod/obshchaya-informatsiya/istoriya/istoricheskaya-spravka-rudnichnogo-rayona/>.
2. Kemerovo.rudnichnyj rajon. Kemerovskij rudnik, 1925 [Elektronnyj resurs]. – URL: https://www.liveinternet.ru/users/ekaterina__siberian/post445502730/.
3. Mahnev M. KVN dlya babushek-ocharovashek // Kuzneckij kraj. – 2005. – № 121 (11082). – 18 okt. – S. 8.
4. Nikitina O. Doma poka ne sideli! // Kemerovo. – 2014. – № 25 (1292). – 4 apr. – S. 18.
5. Ot chistogo istoka // Kemerovo. – 2016. – № 16 (1489). – 4 marta. – S. 14.

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ КУЗБАССА – ВЕТЕРАНАМ

ПОСВЯЩАЕТСЯ 300-ЛЕТИЮ КУЗБАССА

А. Н. Кротовская, В. А. Заиграева

МАУДО «Детская школа искусств № 46», г. Кемерово

В статье на примере творчества ансамбля ветеранов «Бабье лето» рассматриваются вопросы музыкального краеведения Кузбасса. Характеризуется деятельность артистов, которые живут в Кузбассе и исполняют музыку кузбасских композиторов.

Ключевые слова: композиторы, Кузбасс, ветераны, ансамбль ветеранов «Бабье лето», песня.

CREATIVE WORK OF KUZBASS COMPOSERS TO VETERANS

DEDICATED TO THE 300TH ANNIVERSARY OF KUZBASS

A. N. Krotovskaya, V. A. Zaigraeva

Children's Art School № 46, Kemerovo

The article examines the issues of musical local history of Kuzbass on the example of creative work of the ensemble of veterans “Indian Summer”. Moreover, the authors characterize the activity of Kuzbass musicians and perform music of Kuzbass composers.

Keywords: composers, Kuzbass, veterans, ensemble of veterans “Indian Summer”, song.

Одна из тем международной конференции молодых ученых «Музыказнание и исполнительство: параллели и пересечения», связанная с музыкальным краеведением,

натолкнула на мысль представить материал в статье о Татьяне Николаевне Прохоровой, приходящейся бабушкой одному из авторов публикации. Татьяна Николаевна очень любит музыку и выступает в вокальном ансамбле русской песни ветеранов Заводского района города Кемерово «Бабье лето» муниципального бюджетного учреждения «Дом культуры «Пионер»».

Прохорова Татьяна Николаевна (моя бабушка)¹ родилась в 1963 году в деревне Налимово Называевского района Омской области. В городе Называевск Омской области родились моя мама и мамин брат, дядя Саша. В деревне в основном проживали русские и казаки. Там постоянно звучали народные песни: «Ой, цветет калина...», «Во поле береза стояла...», «Ой, рябина кудрявая...», «Ой, туманы мои, растуманы», «Валенки», «Ой, мороз, мороз», «Калинка-Малинка», «Живет моя отрада», «Солдатушки» и многие другие. Любовь к песне бабушка пронесла через всю свою жизнь. Бабушка не имела музыкального образования, не обучалась в музыкальной школе, но всю свою жизнь играет на гармонии, исполняет частушки и некоторые песни. Поэтому после выхода на пенсию бабушка записалась в ансамбль и в настоящее время продолжает петь в вокальном ансамбле «Бабье лето» при Доме культуры «Пионер» г. Кемерово.

В коллектив ансамбля она попала случайно. Мою прабабушку Клавдию Андреевну Шушакову (маму Т. Н. Прохоровой) пригласила на встречу Раиса Андреевна из Совета ветеранов Заводского района. Выступить для школьников и волонтеров школы № 32 и рассказать про Великую Отечественную войну прабабушку пригласила Лидия Ивановна. Ребята слушали про годы жизни детей во время войны, про отца, который погиб на фронте под Ленинградом в феврале 1942 года. Вместе с Клавдией Андреевной была бабушка Татьяна Николаевна, и в конце рассказа Клавдия Андреевна и Татьяна Николаевна исполнили песню «Враги сожгли родную хату...». Члены Совета ветеранов отметили, что у бабушки хороший голос, и пригласили ее на репетицию и на прослушивание в ансамбль «Бабье лето». Бабушка до сих пор входит в состав ансамбля, ей очень нравится коллектив, она любит выступать на сцене.

Ансамбль «Бабье лето» был основан в конце 2001 года. Аккомпаниатором совсем недолго проработал Роман Равильевич Шайдухин, после него в ансамбль пришел другой баянист – Филипп Николаевич Лукерин, но и он проработал всего один год. Участниками ансамбля была группа активных любителей русской песни жителей района «Пионер».

На протяжении существования ансамбля состав коллектива периодически менялся, но до сих пор незаменимыми остались некоторые его участники, которые поют и радуют зрителей с самого основания ансамбля. Это Нина Кирилловна Липницкая и Раиса Андреевна Попова – старейшие участники, которые в настоящее время отметили свое 85-летие. Благодаря их стараниям вновь приходящие ветераны легко вливаются в коллектив.

На протяжении семнадцати лет, с 2002 по 2019 год, бессменным руководителем коллектива был Валенур Хайдаргалеевич Мухамадеев (1954 г. р.), он окончил Кемеровский институт культуры, работал преподавателем в Педагогическом колледже города Кемерово. Также он руководил другими коллективами, в которых одновременно являлся и аккомпаниатором. Так, в Рудничном районе города Кемерово В. Х. Мухамадеев возглавлял народ-

¹ Повествование ведется от лица А. Н. Кротовской.

ный коллектив хор ветеранов «Радуга». В настоящее время Валенур Хайдаргалеевич переехал в Москву.

С августа 2019 года ансамблем «Бабье лето» руководит баянист Андрей Владимирович Кильдибаев, который родился в 1986 году в городе Кемерово. Он учился в ДШИ № 50 Кировского района г. Кемерово по классу баяна. Затем окончил Новокузнецкое музыкальное училище и Кемеровский университет культуры и искусств. В настоящее время руководит ансамблями «Надежда» (основан в 1999 году), «Бабье лето», «Серебряная луна» (г. Кемерово) и Чувашским национальным фольклорным ансамблем «Цвет черемухи» (г. Топки). Андрей Владимирович некоторое время работал преподавателем по классу баяна в ДШИ № 46, музыкальным руководителем в школе № 27 и руководителем кружка в досуговом центре «Пионер». Талантливый музыкант является лауреатом международных конкурсов, обладателем Губернаторской премии в области культуры и искусства. С его приходом профессионализм ансамбля вышел на другой уровень: звучат песни в новых обработках, песенный репертуар стал более разнообразным. Поэтому на концертах всегда много зрителей. За время существования эти музыкальные коллективы получали звания призеров и лауреатов городских и районных конкурсов.

Ансамбль «Бабье лето» постоянно участвует в концертной деятельности на различных районных, городских и областных мероприятиях. Также выступает в роли автора совместно с Ансамблем ветеранов Заводского района города Кемерово (совхоза Ягуновский) «Надежда» творческого проекта для ветеранов «Диво дивное – песня русская», посвященного Году народного искусства и нематериального культурного наследия, который был реализован в мае 2022 года.

Многие годы «Бабье лето» – активный участник хоровых фестивалей и конкурсов, например 24-го Фестиваля самодеятельного творчества ветеранов «Талантами гордится город наш!», посвященного Году культурного наследия народов России. Артисты постоянно выступают на разных сценах города Кемерово, а также в больницах и в социальных центрах, пансионатах. В творческом портфолио солистов ансамбля, руководителя и участников коллектива «Бабье лето» множество дипломов, благодарностей, грамот и благодарственных писем. Все участники коллектива талантливые и влюбленные в русскую песню люди. Среди участников есть и автор-исполнитель Раиса Андреевна Попова, которая выступает в ансамбле уже 21 год. Родилась Раиса Андреевна в 1944 году в деревне Опарино Топкинского района Кемеровской области. Окончила среднюю школу, устроилась на работу дояркой в совхозе, потом вышла замуж и переехала в поселок «Пионер» города Кемерово. Работала на огромном заводе «Азот» аппаратчиком, а сейчас находится на заслуженном отдыхе. С детства Раиса Андреевна поет, пишет стихи, песни, частушки, а темы ей подсказывает сама жизнь. Раиса Андреевна неоднократно награждалась благодарственными письмами, грамотами. За исполнение частушек и сольных номеров ей не раз присуждались первые места.

Сегодня репертуар ансамбля «Бабье лето» очень разнообразен: есть песни о любви, природе, войне, о шахтерах, частушки, народные песни, о городе Кемерово, о России. Многие авторы стихов и композиторы – земляки-кузбассовцы. Например, песня «Берега» Александра Шмайкова, «Земля Кузнецкая» композитора Михаила Маслова на слова П. Майского, песни «Наш город» и «Визитка» на музыку и слова Раисы Поповой, песня

«Эх, Ваня-Ванечка» на музыку и слова Владимира Крайнева. Об этом композиторе важно сказать следующее.

Владимир Крайнев в 1971 году окончил Кемеровское областное культурно-просветительное училище (ныне Кузбасский колледж культуры и искусств имени народного артиста СССР И. Д. Кобзона), в 1977 году Кемеровский государственный институт культуры по специальности «Руководитель оркестра русских народных инструментов». Владимир Александрович является членом творческого Союза композиторов Кузбасса. Им издано 9 авторских сборников песен. К 85-летию г. Кемерово был выпущен музыкальный альбом (CD-диск) «Мой город, тебе эту песню поем». В альбоме 10 песен, из них 2 песни Владимира Александровича – «Красная горка» и «Пора, пора» на стихи Н. В. Чиркова. Ко Дню шахтера в 2005 году был выпущен музыкальный альбом (CD-диск) «Лучшие песни о шахтерах». География песен, написанных Крайневым, давно перешагнула границы Кузбасса: их поют хоровые коллективы и солисты Красноярского и Алтайского краев, в Республиках Коми и Хакасии, Новосибирской и многих других областях. Но чаще песни кемеровского композитора звучат на родной земле.

И в заключение добавлю: я горжусь своей бабушкой, прабабушкой, ансамблем «Бабье лето», в котором они выступают. Горжусь нашими кузбасскими композиторами, которые сочиняют свои песни, и нашими ветеранами, которые их талантливо исполняют.

Список литературы

1. Ансамбль ветеранов «Бабье лето» [Электронный ресурс]. – URL: <https://cloud.mail.ru/stock/fZmqyTq3R2rmP39sKGXi29ft>.
2. Вокальный ансамбль «Бабье лето» [Электронный ресурс]. – URL: kdc pioner.ru
3. Кильдибаев Андрей Владимирович [Электронный ресурс]. – URL: <https://kdc pioner.ru/babe-letto>.
4. Концерт Вокального ансамбля «Бабье лето» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.ru/events/2238555/koncert-vokal'nogo-ansamblya-babe-letto>.
5. Крайнев Владимир Александрович [Электронный ресурс]. – URL: <https://акколада.рф/%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BA%D1%83%D0%B7%D0%B1%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B0/page.php?id=82>.

List of references

1. Ansambl' veteranov «Bab'e leto» [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://cloud.mail.ru/stock/fZmqyTq3R2rmP39sKGXi29ft>.
2. Vokal'nyj ansambl' «Bab'e leto» [Elektronnyj resurs]. – URL: kdc pioner.ru.
3. Kil'dibaev Andrej Vladimirovich [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://kdc pioner.ru/babe-letto>.
4. Koncert Vokal'nogo ansamblya «Bab'e leto» [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.culture.ru/events/2238555/koncert-vokal'nogo-ansamblya-babe-letto>.
5. Krajnev Vladimir Aleksandrovich [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://акколада.рф/%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BA%D1%83%D0%B7%D0%B1%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B0/page.php?id=82>.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

П. Д. Шишкова, К. А. Цуканова
МАУДО «Детская школа искусств № 46»,
г. Кемерово

В статье рассматриваются проблемы и перспективы развития методик написания музыкального диктанта в детских школах искусств. Поднимаются вопросы мотивации учащихся по преодолению страха перед практикой написания музыкального диктанта.

Ключевые слова: музыкальный диктант, детская музыкальная школа, Кемеровская область, просветительская акция, система музыкального образования.

MUSICAL DICTATION: PROBLEMS AND PROSPECTS

P. D. Shishkova, K. A. Tsukanova
Children's Art School № 46, Kemerovo

The article discusses the problems and prospects for developing methods of writing musical dictation at children's art schools. Furthermore, the authors raise the issues for motivating students to overcome the fear of writing a musical dictation.

Keywords: musical dictation, children's music school, Kemerovo region, educational campaign, music education system.

Музыкальный диктант является одним из самых сложных и интересных видов деятельности на уроках сольфеджио. В диктанте обобщаются и теоретические знания, и практические навыки. Все это – целый комплекс, направленный на выполнение сразу нескольких заданий, объединенных в одно – написание законченной по смыслу мелодии.

Прежде чем маленький музыкант сможет самостоятельно записывать мелодию, он должен освоить нотное письмо, метр и ритм, накопить слуховой опыт соотношения ступеней в ладу и многое другое. Не всегда этот процесс протекает легко и быстро, поэтому и написание музыкального диктанта может стать не самой любимой формой на уроках.

Нами был проведен социологический опрос 20 учащихся Детской школы искусств № 46 от 10 до 15 лет. Ответы были следующими: «Не понимаю объяснение преподавателя», «Сложно писать, потому что не слышу ритм и ноты», «Боюсь писать», «Строго оценивают», «Принуждают писать часто», «Одногруппники мешают писать», «Просто лень», «Я не люблю сольфеджио».

Изучив научную литературу, мы обнаружили несколько методов написания, отличающихся от традиционного. Ряд из них описан в сборнике «Как преподавать сольфеджио в XXI веке». Рассмотрим их ниже.

Екатерина Гриненко говорит о том, что диктант после предварительного разбора может проигрываться 7–9 раз. При этом разрешается записывать только ритмический рисунок над нотоносцем. Только после 9 раза ученики могут пропеть весь диктант на слог «Та» и начинать запись.

Кардинально отличается способ, описываемый Татьяной и Арсеном Камаевыми. При первом проигрывании рекомендовано услышать первый и последний звук и зафиксировать их. Во время второго проигрывания – обозначить каденционные обороты. Третье проигрывание дает возможность определить пульсацию сильных и слабых долей, записать размер и тактовую разметку. Четвертое проигрывание дает возможность пропеть про себя отдельные мелодические обороты диктанта и нотировать их. Последующие проигрывания предназначены для сосредоточения на ритмической стороне записываемого диктанта.

Одним из способов, применяемых на практике, является строгая сосредоточенность на процессе: пропевание нот, помощь себе простукиванием ритма. Использование подобных приемов значительно улучшает качество написания диктанта.

Альтернативной формой подготовки к записи музыкального диктанта является участие в Международной просветительской акции «Всеобщий музыкальный диктант». Это добровольная и бесплатная образовательная акция по проверке музыкальной грамотности и музыкального слуха для всех желающих. В 2022 году акция прошла в пятый раз в России и четвертый в Кузбассе. Она была приурочена к празднованию Международного дня музыки и 100-летия российского джаза.

Партнеры проекта: Министерство культуры и национальной политики Кузбасса, Кузбасский музыкальный колледж, Детская школа искусств № 46, Ростелеком, Библиотека городских историй.

Специально для проекта был разработан видеокурс по ритму на портале Культура.РФ (находится в открытом доступе), представлен анализ диктантов в официальной группе проекта в социальной сети «ВКонтакте», материалы проектов прошлых лет в свободном доступе на сайте проекта.

В Кузбассе в 2022 году было написано более 200 работ. Акция проводилась на площадках образовательных учреждений городов Кемерово, Краснобродский, Юрга и Междуреченск.

Таким образом, использование всех выше приведенных методов и способов помогает улучшить качество написания музыкального диктанта, развивает когнитивные способности, логику, способствует обретению уверенности в себе. А главное, помогает подтвердить девиз акции Всеобщего музыкального диктанта: «Напиши диктант с удовольствием!».

Список литературы

1. Берак О., Карасева М. Как преподавать сольфеджио в XXI веке. – М.: Классика XXI, 2017. – 224 с.

List of references

1. Berak O., Karaseva M. Kak преподаvat' sol'fedzhio v XXI veke. – M.: Klassika XXI, 2017. – 224 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Автайкина Карина Владимировна, студент 4-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: Karri2pt@yandex.ru

Азизов Даниил Ахмадулович, учащийся 5-го класса фортепианного отделения МБУДО «Детская музыкальная школа № 12» (г. Ленинск-Кузнецкий, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: dmsh12@mail.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 ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: afanaseva_anjela@mail.ru

Барабаш Татьяна Владимировна, доцент кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: horakademy@inbox.ru

Безменникова Светлана Николаевна, и. о. директора, заместитель директора по учебно-воспитательной работе, преподаватель по классу аккордеона МАУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: bezmennikova@bk.ru

Бородина Елена Михайловна, кандидат культурологии, доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК, 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

Бостаногова Юлия Олеговна, преподаватель теоретических дисциплин МБУ ДО «Детская школа искусств № 5 г. Топки», магистрант 1-го курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Топки, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: bosjuli870926@gmail.com

Василенко Александр Владимирович, старший преподаватель кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: gulayanna1990@mail.ru

Васюнина Ольга Сергеевна, преподаватель теоретических дисциплин МАУДО «Детская школа искусств № 45», студент 1-го курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: vasiunina1982@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, заведующий кафедрой эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: lego0854@mail.ru

Горбунова Варвара Игоревна, студент 4-го курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: mellifluous.autumn@yandex.ru

Городилова Екатерина Александровна, заведующий кафедрой музыкально-теоретических дисциплин, преподаватель Филиала ФГБОУ ВО «Центральная музыкальная школа – Академия исполнительского искусства» «Сибирский» (г. Кемерово, Россия). E-mail: www.katiakovaleva93@mail.ru

Глушкова Ольга Анатольевна, преподаватель МБОУ ДО «Детская музыкальная школа № 2» г. Томска, магистрант 1-го года обучения кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Томск, Россия). E-mail: pianist_06@mail.ru

Гулая Анна Сергеевна, старший преподаватель кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: gulayanna1990@mail.ru

Дай Тяньи, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» (г. Санкт-Петербург, Россия). E-mail: messe04@yandex.ru

Добжанская Оксана Эдуардовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств», профессор ВАК (г. Якутск, Республика Саха (Якутия), Россия). E-mail: dobzhanskaya@list.ru

Додонова Светлана Геннадьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального искусства ФГБОУ ВО «Казанский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Казань, Республика Татарстан). E-mail: dodonova_1603@mail.ru

Долгова Юлия Олеговна, магистрант 1-го года обучения кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: yulya.dolgova.777@mail.ru

Дуда Елена Рафаиловна, учитель музыки МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 2» (г. Алдан, Республика Саха (Якутия), Россия). E-mail: duda.lena2016@yandex.ru

Едакина Алиса Сергеевна, концертмейстер ОГБУК «Челябинская государственная филармония» (г. Челябинск, Россия). E-mail: silberfuchs13@rambler.ru

Емельянова Алёна Александровна, преподаватель МБУ ДО «Детская школа искусств № 47 имени М. Ф. Мацулевич», магистрант 1-го года обучения кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Новокузнецк, Россия). E-mail: a.e.alexandrovna.98@gmail.com

Жигульский Илья Александрович, преподаватель Детского дома № 1 г. Хабаровска, студент 2-го курса кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры» (г. Хабаровск, Россия). E-mail: sagaodoun@bk.ru

Заиграева Валентина Афанасьевна, заведующий секцией «Теория музыки», преподаватель теоретических дисциплин МАУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: zaigraeva@inbox.ru

Запевалова Людмила Георгиевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки УО «Белорусская государственная академия музыки», доцент ВАК (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: zapavalova_luda@mail.ru

Зарецкая Надежда Николаевна, преподаватель по классу домры, гитары МАУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dshi-46@yandex.ru

Захарченко Валерия Сергеевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Хабаровск, Россия). E-mail: lera.zakharchenko.61@bk.ru

Ивачева Дарина Андреевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: DarinaIvacheva1308@yandex.ru

Каменских Марина Сергеевна, преподаватель МБУ ДО «Детская школа искусств № 48» (Новокузнецк, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: kamenskix_m@mail.ru

Камынина Вера Валериевна, преподаватель МБУДО «Детская музыкальная школа № 24» г. Междуреченска (г. Междуреченск, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: vera_kamynina@bk.ru

Картавая Анастасия Александровна, студентка 2-го курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: anastasiya.kartavaya1@gmail.com

Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» (г. Саратов, Россия). E-mail: arun-rani@yandex.ru

Кокина Ольга Сергеевна, преподаватель кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: olga_efimova_87@mail.ru

Константинова Анна Юрьевна, преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: anyuta.constantinova2011@yandex.ru

Котляров Владислав Максимович, магистрант 1-го года обучения кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@narod.ru

Котляров Максим Григорьевич, доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (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 ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@yandex.ru

Кравченко Юлия Геннадьевна, преподаватель теоретических дисциплин МБУДО «Детская музыкальная школа № 12», МБОУ ДО «Детская школа искусств № 38» (г. Ленинск-Кузнецкий, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: dmsh12@mail.ru

Кротовская Анна Николаевна, учащаяся 5-го класса МАУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dshi-46@yandex.ru

Крылов Иван Александрович, председатель Союза театральных деятелей РФ (ВТО), артист Театра драмы Кузбасса им. А. В. Луначарского, старший преподаватель кафедры театрального искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kryloff_ivan@mail.ru

Лисименко Андрей Сергеевич, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ketguki.nht@mail.ru

Лунева Анастасия Валерьевна, магистрант 1-го года обучения кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: an.lune8@gmail.com

Михайлова Любовь Андреевна, преподаватель МБУДО «Детская школа искусств № 21», студент 5-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Новосибирск, Россия). E-mail: lam.nsk@mail.ru

Мицкевич Нина Алексеевна, кандидат философских наук, заведующий кафедрой музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: ketguki.nht@mail.ru

Мороз Олеся Станиславовна, магистрант 1-го года обучения кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: olesya_132011_97@mail.ru

Мороз Татьяна Ивановна, кандидат философских наук, доцент кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru

Московченко Жанна Викторовна, доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: moskva42rus@bk.ru

Поморцева Нина Владимировна, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой музыковедения и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: musiclogist@mail.ru

Постникова Антонина Павловна, учащаяся 5-го класса МАУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dshi-46@yandex.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

Пригодич Елена Олеговна, доцент кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: prigodich@yandex.ru

Пронкевич Галина Викторовна, МУК «Ижморская централизованная клубная система», хормейстер Ижморского Дома культуры (пос. Ижморский, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: galinkamalinka7618@yandex.ru

Протасова Наталья Григорьевна, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: wzonnet@yandex.ru

Резванова Галина Витальевна, преподаватель и магистрант кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры» (г. Хабаровск, Россия). E-mail: rezvanova09@mail.ru

Сафронова Валентина Николаевна, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: valentina.shadrina00@gmail.com

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

Се Сяоцао, аспирант 3-го курса кафедры музыкального воспитания и образования ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» (г. Санкт-Петербург, Россия). E-mail: xiexiaosaocao20aop@mail.ru

Седова Татьяна Викторовна, магистрант 1-го года обучения кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: tatiana8718@mail.ru

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: sinell@yandex.ru

Слепцова София Сергеевна, учащаяся 8-го класса МАУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dshi-46@yandex.ru

Слободчикова Алена Дмитриевна, преподаватель МАУДО «Детская школа искусств № 46», студент 2-го курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: slobodchikowa.alena2001@gmail.com

Смирнов Антон Владимирович, преподаватель МБУ ДО «Детская музыкальная школа № 11», студент 5-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Прокопьевск, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: smir-anto2012@ya.ru

Солнышкина Полина Леонидовна, преподаватель МБУДО «Детская музыкальная школа № 7 им. П. К. Марченко», студент 5-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Красноярск, Россия). E-mail: polinka698@yandex.ru

Соловьев Александр Владимирович, профессор кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (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

Сырвачева Светлана Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры» (г. Хабаровск, Россия). E-mail: fotin_s@mail.ru

Сюе Юйбо, аспирант кафедры теории музыки УО «Белорусская государственная академия музыки» (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: 466508679@qq.com

Табаргина Екатерина Валерьевна, преподаватель МБУ ДО «Детская школа искусств № 64» (пгт. Темиртау, Таштагольский район, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: 2202katu@mail.ru

Таюкин Алексей Михайлович, профессор кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru

Тихомирова Алла Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки УО «Белорусская государственная академия музыки», доцент ВАК (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: alla-tikhomirova@bk.ru

Токарева Светлана Николаевна, старший преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: tokarewasweta@yandex.ru

Харсенюк Олег Никитович, доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: harsenyuk@mail.ru

Цуканова Ксения Александровна, заместитель директора по методической работе, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МАУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ksu1983.83@mail.ru

Шабает Эльбрус Рамильевич, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: olgabogush@bk.ru

Шалина Алиса Витальевна, учащаяся 4-го класса фортепианного отделения МБУДО «Детская музыкальная школа № 12» (г. Ленинск-Кузнецкий, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: dmsh12@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

Шишкина Марина Валерьевна, преподаватель теоретических дисциплин МБУДО «Детская музыкальная школа № 12» (г. Ленинск-Кузнецкий, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: dmsh12@mail.ru

Шишкова Полина Дмитриевна, учащаяся 5-го класса МАУДО «Детская школа искусств № 46» г. Кемерово (г. Кемерово, Россия). E-mail: dshi-46@yandex.ru

Шорохова Инна Вячеславовна, декан факультета музыкального искусства, и. о. заведующей кафедрой дирижирования и академического пения, художественный руководитель Хорового театра «Академия» ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», художественный руководитель Международного фестиваля музыкального творчества «Сибириада», Международного певческого праздника «Прекрасное Далеко: дайджест онлайн», профессор ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: shorokhovainna@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА	
<i>Добжанская О. Э.</i> Творчество самодеятельного поэта-песенника Матвея Чарду: к вопросу об инновационных процессах в музыкальной культуре долган.....	6
<i>Карташова Т. В., Антипова В. Ю.</i> Сюжет «Рамаяны» как межкультурный феномен в зрелищных искусствах Южной и Юго-Восточной Азии.....	13
<i>Сюе Юйбо.</i> Диалог Востока и Запада в контексте музыкального искусства как предмет исследования.....	20
<i>Едакина А. С.</i> Особенности народно-инструментального творчества В. П. Веккера на примере «Хорала и фуги» для баяна.....	24
<i>Гулая А. С.</i> Особенности формирования жанра жестокий романс.....	29
<i>Шешуков А. А.</i> Становление отечественной школы обучения игре на духовых инструментах в XVIII веке.....	33
<i>Дай Тяньи.</i> Трагическая тема в творчестве Д. Шостаковича.....	36
<i>Слободчикова А. Д., Синельникова О. В.</i> Новаторство гармонического языка М. П. Мусоргского на примере вокального цикла «Без солнца».....	40
<i>Каменских М. С.</i> Музыка для двух виолончелей в эпоху барокко.....	52
<i>Михайлова Л. А., Синельникова О. В.</i> Карл Черни как редактор клавирных произведений И. С. Баха: опыт полифонического мастерства.....	57
<i>Городилова Е. А.</i> Интонационная теория Б. Асафьева и проблемы исполнительской сегментации произведения (на примере первой части сонаты № 8 К 310 a-moll В. А. Моцарта).....	65
<i>Глушкова О. А.</i> Пианист и композитор Фридрих Гульда: эволюция авторского стиля.....	73
<i>Васюнина О. С., Синельникова О. В.</i> Расширение параметров классической тональности в гармонии Ф. Шуберта (на примере сборника «Лебединая песня»).....	77
<i>Запезалова Л. Г.</i> Стилистические и композиционные особенности фрагмента как жанра в музыке (на примере фортепианного цикла «Четыре лирических фрагмента» Н. К. Метнера).....	85
<i>Картавая А. А., Синельникова О. В.</i> Струнный квартет g-moll Эдварда Грига: трактовка жанра.....	91
<i>Тихомирова А. А.</i> Макротематизм в современной музыкальной композиции: понятие и явление.....	103
<i>Ивачева Д. А.</i> Формы проявления театральности в фортепианной музыке Родиона Щедрина.....	108
<i>Додонова С. Г.</i> Эстетические аспекты конкурсno-фестивального движения в пространстве современной музыкальной культуры.....	119

<i>Резванова Г. В., Сырвачева С. С.</i> Музыкально-просветительская деятельность в Хабаровске (на примере краевой филармонии и студенческой филармонии ХГИК).....	124
<i>Сафронов К. В., Сафронова В. Н.</i> Детская фортепианная музыка в творчестве композиторов России.....	128
Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	
<i>Горбунова В. И., Поморцева Н. В.</i> Технология контент-маркетинга в продвижении деятельности учреждения культуры.....	136
<i>Безменникова С. Н.</i> Социокультурное проектирование в практике муниципальных учреждений культуры в г. Кемерово.....	141
<i>Бостаногова Ю. О.</i> Формы повышения квалификации преподавателей как необходимая составляющая профессиональной преподавательской деятельности.....	144
<i>Афанасьева А. А., Смирнов А. В.</i> Оркестр народных инструментов как средство межнационального взаимодействия.....	150
<i>Пригодич Е. О.</i> Лекция-концерт как форма сохранения и укрепления духовно-нравственных ценностей.....	156
<i>Гончарова Е. А., Московченко Ж. В.</i> Духовно-нравственное воспитание обучающихся на отделении предпрофессиональной подготовки в творческом вузе.....	163
<i>Жигульский И. А., Захарченко В. С.</i> Духовно-нравственное воспитание подростков в ансамбле «Диксиленд» КГБУ «Детский дом № 1» г. Хабаровска.....	168
<i>Долгова Ю. О.</i> Музыкальное искусство как средство нравственного воспитания подростков.....	172
<i>Дуда Е. Р., Добжанская О. Э.</i> Музыкальная театрализация в школе как средство гармоничного развития ребенка.....	176
<i>Емельянова А. А., Мороз Т. И.</i> Специфика организации музыкального обучения детей с ОВЗ в условиях ДМШ / ДШИ (на примере деятельности ДШИ № 47 имени М. Ф. Мацулевич г. Новокузнецка).....	180
<i>Константинова А. Ю., Токарева С. Н.</i> Использование принципов клипового мышления в обучении школьников.....	187
<i>Потешкина О. И.</i> Музыкальные игры как средство развития творческих способностей детей младшего школьного возраста.....	191
<i>Котляров М. Г., Котляров В. М.</i> Проблемы развития народно-певческих навыков у детей младшего школьного возраста в ДПО.....	195
<i>Зарецкая Н. Н.</i> Современные проблемы привлечения детей к поступлению в класс домры и способы их решения.....	200
<i>Камынина В. В.</i> Целесообразность применения «короткого» и «длинного» рычага в классической гитаре.....	203
<i>Мицкевич Н. А., Седова Т. В.</i> Формирование навыка чтения с листа на начальном этапе обучения в классе балалайки.....	207

<i>Соловьев А. В., Соловьева И. В.</i> Проблемы и перспективы обучения игре на ударных инструментах русской фольклорной традиции в детской музыкальной школе: «дрова» – народный ксилофон.....	212
<i>Шабаев Э. Р., Автайкина К. В.</i> Формирование исполнительских навыков на начальном этапе обучения игре на аккордеоне.....	218
<i>Смирнов А. В.</i> Новые тенденции в формировании репертуара для баяна и аккордеона	222
<i>Солнышкина П. Л.</i> Специфика обработки народных песен для домры (на примере произведений А. А. Цыганкова).....	228
<i>Таюкин А. М.</i> Процесс работы над музыкальным произведением как важный фактор в деятельности музыканта-исполнителя.....	233
<i>Табаргина Е. В., Протасова Н. Г.</i> Блестящие вариации на тему рондо из оперы Ф. Герольда «Людовик» Ф. Шопена: анализ интерпретаций В. Ашкенази и М. Гринберг....	241
<i>Харсенюк О. Н.</i> Развитие творческих способностей в классе импровизации.....	250
<i>Лунева А. В.</i> Значение развития педагогического мастерства в деятельности руководителя хорового коллектива.....	253
<i>Кокина О. С.</i> Компетентностный подход в подготовке будущего руководителя хорового коллектива.....	259
<i>Се Сяоцао.</i> Особенности дирижирования как способа невербального общения.....	263
<i>Шорохова И. В., Гольская А. О., Крылов И. А.</i> Учебная дисциплина «Хоровой театр»: особенности распевания коллектива.....	267
<i>Барабаш Т. В., Лисименко А. С.</i> Распевание как способ развития вокального дыхания	274
<i>Василенко А. В., Котлярова Т. А.</i> Современные способы формирования репертуара народно-певческого коллектива.....	280
<i>Котлярова Т. А., Мороз О. С.</i> Стилистические особенности западнорусской женской исполнительской традиции и использование ее в концертной практике ансамбля народной музыки «Любава».....	285
<i>Бородина Е. М., Пронкевич Г. В.</i> Опыт работы по сохранению и развитию народно-певческой традиции в любительском творчестве (на примере молодежного фольклорного ансамбля «Сладка ягода»).....	290
Раздел 3. ОПЫТЫ НАЧИНАЮЩИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ	
<i>Азизов Д. А., Шалина А. В., Кравченко Ю. Г., Шишкина М. В.</i> Музыкальное и мультипликационное воплощение образов героев басни И. А. Крылова «Квартет».....	297
<i>Постникова А. П., Заиграева В. А.</i> Музыка войны.....	300
<i>Слепцова С. С., Заиграева В. А.</i> Страницы истории вокально-хорового коллектива ветеранов «Родничок».....	303
<i>Кротовская А. Н., Заиграева В. А.</i> Творчество композиторов Кузбасса – ветеранам...	306
<i>Шишкова П. Д., Цуканова К. А.</i> Музыкальный диктант: проблемы и перспективы....	310
Сведения об авторах	312

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Сборник научных статей

Выпуск 10

Редакторы: *В. А. Шамарданов, О. В. Шомшина*
Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*
Дизайн обложки *Ю. В. Балашовой, О. В. Лобановой*
Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано в печать 28.03.2023. Формат 60х84¹/₈. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 26,8. Усл. печ. л. 37,3.
Тираж 550 экз. Заказ № 14.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru