

ISSN 3034-4093

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 12

Кемерово 2025

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;

Т. В. Лескова, доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры музыкального воспитания и образования
Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

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, заведующая 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, 2025. –
Вып. 12. – 207 с. – Текст : непосредственный.

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

© Авторы статей, 2025
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный
институт культуры», 2025

ПРЕДИСЛОВИЕ

В двенадцатом выпуске сборника научных статей «Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении» традиционно объединились статьи авторов, демонстрирующих своё отношение как к уже устоявшимся, бытующим традициям и явлениям, так и к новым, самобытным, предполагающим оригинальные пути и приёмы изучения. Понимание своеобразных канонов и вариантов зафиксировано в современном культурно-музыкальном контексте. Выпуск сборника содержит два раздела, в которых объединены тексты научных и методических работ музыковедов, исполнителей, педагогов, а также будущих профессионалов из ряда регионов России, дальнего и ближнего зарубежья. Круг вопросов, очерченный авторами, довольно широк и касается проблем музыкознания и эстетики, музыкальной педагогики, профессиологии, истории и теории исполнительского искусства. Поэтому содержание выпуска заинтересует всех желающих получить информацию и новые знания в указанных сферах.

Авторами раздела «Историко-культурные традиции и современные тенденции развития музыкального искусства» традиционно являются известные и молодые учёные из России (гг. Москва, Новосибирск, Саратов, Хабаровск, Астрахань, Кемерово), Беларуси, Казахстана и Китая. Масштабна музыкальная панорама, охватывающая Индию и Испанию, Китай и Россию, соединяющая во времени древнее искусство Востока, европейское Средневековье, сочинения прошлого столетия и нового века.

Классификация музыки с фракталами на примере фортепианного этюда Д. Лигети «Бесконечная колонна» и камерно-инструментального сочинения М. Ничена «Порядок в хаосе и хаос в порядке» предложена Е. А. Ермак и А. А. Тихомировой. Драматургия реквиема А. Шнитке во взаимосвязи с двумя главными библейскими сюжетами – распятием и Воскресением Иисуса Христа – рассматривается Р. Б. Абраевым. Своеобразным уникальным «оркестром» предлагает осознать музыкальные колонны самого древнего храмового комплекса Виджая Витхала индийского южного штата Карнатака Т. В. Карташова. Неожиданный ракурс для характеристики сочинения И. Стравинского «История солдата» выбирают А. С. Хордыков и Е. А. Зайцева, обнаруживая соприкосновение таких полярных сфер, как музыкальное искусство и военные операции. Вопросы истории становления профессионального народно-певческого образования освещены Т. С. Стенюшкиной и Т. З. Дёминой. Особенности фортепианной сюиты «Испания» Исаака Альбениса характеризуются Д. А. Ивачёвой и Т. М. Федотовой в контексте претворения национальных особенностей жанров, форм и образов испанской народной музыки в академическом искусстве. О стилистических параллелях в вокальной музыке Г. Свиридова и Ф. Шуберта сквозь призму литературного творчества композитора рассуждает А. Д. Ефремова.

Проблемам интерпретации посвящены статьи музыкантов разных профилей. Исполнительский анализ сочинения Сергея Плешака «*Quid est veritas?*» позволяет А. В. Луновой обнаружить пересечения признаков таких, казалось бы, полярных жанров, как западноевропейский мотет и партесный хоровой концерт, распространённый в русской музыке в XVII–XVIII веках. Музыкально-стилевым особенностям традиционной культуры Белгородской области в связи с исполнительскими практиками творческих коллективов уделено внимание Т. А. Котляровой и М. И. Буяновой. Не менее важными в контексте функционирования региональных типов традиционной культуры считаются выявленные Т. А. и В. А. Котляровыми специфические и типовые особенности строения зимних вечерочных песен старожилов Томского Приобья. Предпринятый Чжан Миньсы и В. С. Захарченко анализ исторических

аспектов формирования профессиональной фортепианной школы Китая позволяет оценить её самооценку.

О роли исполнительской интерпретации в жизни музыкального произведения высказываются Н. А. Ковалёв, рассматривая стилистические особенности пианизма С. Прокофьева и его Первый фортепианный концерт, а также Е. О. Саранцева и Е. В. Ключкова, акцентируя внимание на прочтении Первой сонаты для фортепиано А. Скрябина выдающимся советским и российским пианистом И. Жуковым. Трактовке циклической формы композитором и пианистом И. Соколовым в сочинении «Эскизы» посвящен анализ М. Г. Лаврентьевой.

В статье И. М. Некрасовой, затрагивающей методологические аспекты, сквозь призму взаимовлияний европейского и китайского искусства рассматриваются проблемы диалога Запада и Востока. Необычный ракурс для сравнительного анализа вокальных циклов Г. В. Свиридова и Ф. Шуберта выбран А. Д. Ефремовой.

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 из области современной музыкальной педагогики. Ряд статей посвящен вопросам организации учебного процесса на разных этапах обучения учащихся. И. В. Шорохова затрагивает актуальную тему возрождения домашнего музицирования, способствующего гармоничному развитию детей. А. В. Карелина предлагает варианты взаимодействия с детьми с ограниченными возможностями здоровья в учебном процессе на уроках специальности. Ю. А. Копылова рассуждает об особенностях эмоционального развития детей в процессе хоровой театрализации. Э. Р. Шабаев делится опытом работы с детским оркестром народных инструментов. Вопросам дирижерской деятельности и подготовки специалиста в данной области посвящены статьи А. А. Афанасьевой, В. И. Криспин, А. В. Соловьёва и Д. Е. Брилевского. Особенности работы с народным певческим коллективом, а также региональный аспект традиционного исполнения в репертуаре народного хора представлены в статьях Т. З. Дёминой и Е. А. Гавриченко, О. И. Потешкиной.

В разделе также традиционно представлены статьи, в которых рассматриваются актуальные проблемы исполнительского искусства. С. Н. Щур приводит обзор сборников упражнений, этюдов и пьес для учащихся по классу гитары. О художественном значении аккомпанемента в исполнительской практике гитариста размышляют И. А. Шулер и Ж. А. Рябчевская. Вопросы исполнительской интерпретации и специфики исполнения отдельных средств музыкальной выразительности для передачи художественного содержания рассматриваются в статьях П. В. Насоновой и Е. О. Пригодич, Е. В. Табаргиной и Н. Г. Протасовой. С. Н. Федин затрагивает вопросы парадоксальности исполнительской техники в практике баяниста.

Часть статей данного раздела посвящена вопросам менеджмента музыкального искусства. Так, в статьях А. А. Емельяновой и Т. И. Мороз, Е. В. Горелкиной и Н. В. Поморцевой рассматриваются этапы организации и реализации на базах детских школ искусств Кузбасса актуальных проектов в области культурно-просветительской и концертно-волонтерской деятельности. Результатами анализа применения контент-маркетинговых технологий в организациях высшего образования делятся В. И. Горбунова и Д. А. Рытов.

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

ФРАКТАЛЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ: К ВОПРОСУ КЛАССИФИКАЦИИ

Е. А. Ермак, А. А. Тихомирова

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

В статье рассматриваются научно-исследовательские подходы и методы классификации музыкальных сочинений с фрактальными структурами И. Н. Бекмана и Ю. Г. Дмитриуковой. Также предложена классификация музыки с фракталами по трем признакам: по способу создания музыкального материала, по свойствам фракталов, взятых за основу при воплощении в музыке, и по способу претворения фрактальных структур в композиции сочинения. Данные характеристики фракталов в музыке показаны на примере фортепианного этюда Д. Лигети «Бесконечная колонна» и камерно-инструментального сочинения М. Ничена «Порядок в хаосе и хаос в порядке».

Ключевые слова: фракталы в музыке, наука и искусство, самоподобие, порядок и хаос.

FRACTALS IN MUSICAL COMPOSITION: THE CLASSIFICATION PROBLEM

E. A. Ermak, A. A. Tikhomirova

Belarusian State Academy of Music, Minsk

This article studies the research approaches and methods of classification for musical compositions by I. N. Beckman and Y. G. Dmitriukova containing fractal structures. Also, the authors suggest the classification of music containing fractals according to three characteristics such as: the way of creating musical material, the characteristics of fractals taken as a basis for implementing in music, and the way for implementing fractal structures in the composition. The authors show these characteristics of fractals in music on the example of piano etude “Infinite column” by Ligeti György Sándor and chamber instrumental work “The order in the chaos and the chaos in the order” by M. Nichen.

Keywords: fractals in music, science and art, self-similarity, order and chaos.

Связь науки и искусства является одной из важнейших характеристик развития современной культуры. Так, в конце XX века возникает такое направление в искусстве, как *ars scientifica* (или *science art*), которое подразумевает использование технологий и достижений современной науки в художественном произведении. Одним из видов научного искусства является *fractal art*, суть которого заключается во внедрении элементов фрактальной геометрии в различные виды искусства.

Фрактал (от лат. *fractus* – дробный) – структура, состоящая из частей, подобных целому [5]. Данный термин был введен франко-американским математиком Бенуа Мандельб-

ротом в 1975 году. К основным характеристикам фрактальных геометрических структур относят: симметричность, бесконечность и итеративность. Отметим, что итеративность понимается как самоподобие, или как «результат повторного применения совокупности математических операций» [6, с. 47]. Примерами фракталов являются множество Мандельброта, Треугольник Серпинского и т. д. (Приложение, рис. 1). Отметим, что существуют и «случайные», то есть природные фракталы, которые можно увидеть в модели снежинок, некоторых растений и в кровеносной системе человека. Фракталы относятся к числу систем детерминированного, то есть ограниченного хаоса. Так, ученый Ричард Кроновер называет фрактальную геометрию геометрией хаоса, так как множество объектов с хаотичной и нечеткой структурой имеют в своем строении фракталы [7].

Начиная с 1980 года, возникает множество исследований принципов фрактальности в области математики (Б. Мандельброт, Х.-О. Пайтген, П. Х. Рихтер), физики (С. Д. Хайтун), биологии (В. В. Исаева), философии (А. В. Волошинов), филологии (Т. Бонч-Осмоловская) и искусствоведения (Е. В. Николаева)¹.

Параллельно с учеными фрактальную геометрию осваивают художники, а позднее и композиторы. В современных произведениях искусства авторы стремятся воплотить ключевые характеристики фрактальной структуры, к которым относятся итеративность, симметрия, бесконечность, а также, следуя за теорией о детерминированном хаосе, совместить эстетические категории порядка и хаоса. Искусствовед Алина Духно [3] выявляет ряд композиционно-эстетических особенностей фрактального изобразительного искусства, важнейшим из которых является «сложность через повторение», то есть многократное использование различных вариантов элементов композиции, что способствует возникновению новых эстетических смыслов без потери целостности произведения.

Другой ключевой особенностью для данного течения в искусстве является новый подход к эстетическим категориям порядка и хаоса. Противопоставляя контрастные категории, художники стремятся достичь острого эстетического переживания фрактальных образов: «Интеллект находит интерес в выявлении сложно-упорядоченной иерархии, интуиция пытается предугадать случайный процесс видоизменения фрактальных форм» [3, с. 56]. Кроме этого, отличительной чертой фрактального изобразительного искусства является континуальное воплощение бесконечности. Так, фрактальное изображение может передать зрителю образы бесконечности в статичном виде.

Классификация музыкальных сочинений с фракталами представлена в работах И. Бекмана и Ю. Дмитриюковой. Так, Игорь Бекман [1] ориентируется, прежде всего, на компьютерную музыку и предлагает 4 типа алгоритмической композиции с фрактальными структурами:

- а) композиция, основанная на применении математических функций: стохастических, теории хаоса, фракталов;
- б) композиция, основанная на применении комбинаторных методов (например, марковских цепей, ассоциативных сетей переходов, стохастических матриц);
- в) композиция, основанная на применении природных процессов: клеточных автоматов, генетических алгоритмов, нейронных сетей;
- г) композиция, построенная с помощью процессов, основанных на правилах.

¹ Отметим актуальность данной темы и распространенный в последнее десятилетие синергетический подход в изучении фрактальных структур в различных науках. Так, например, в 2024 году на конференции «Музыка – Математика – Естествознание» (Московская государственная консерватория, 1–3 ноября) был представлен доклад доктора физико-математических наук С. В. Петухова и младшего научного сотрудника В. И. Свирина «Фракталы вероятностей в геномных последовательностях ДНК, наследуемые морфологические фракталы и фрактальная музыка».

Юлия Дмитриюкова [2] выделяет основные области использования фрактальной геометрии в компьютерной и акустической музыке, среди которых принципы композиции и синтез звука, а также приводит классификацию преобразования фракталов в музыкальном сочинении голландского музыковеда Нильса Путтеманса.

Так, по мнению исследователя, в компьютерной музыке ведущими методами претворения являются *конвертация графического изображения*², суть которого заключается в перенесении фрактального рисунка на двумерную партитуру, а также использование *формул фрактальной геометрии* (то есть алгоритмическая композиция³) для определения высот, длительностей и последовательностей звуков в музыкальном произведении. Данный способ претворения фракталов использован в сочинении Г. Нельсона «Путешествие галеры Йота».

В акустической музыке преимущественно используется *генетический путь* преобразования фракталов, суть которого заключается в трансформации какого-либо музыкального параметра так, что результат данного изменения имеет черты фрактальных структур, например в этюдах Д. Лигети «Чертова лестница», «Бесконечная колонна». Фракталы могут проявляться и в *алеаторических композициях*, например в произведении Д. К. Литтла «Brain wave», где исполнители взаимодействуют друг с другом на основе ряда правил, имитирующих модель поведения во фрактальных системах.

В данной статье мы обратимся к произведениям композиторов второй половины XX–XXI века, которые работали в области академической инструментальной музыки, среди них Дьердь Лигети и Марсель Ничен⁴. Отметим, что в названиях рассмотренных сочинений сами авторы указывают на наличие в композиции произведения структур фрактальной геометрии⁵.

На основе изученной научной литературы и рассмотренных музыкальных сочинений можно выстроить более подробную классификацию использования фракталов в музыке:

1. По способу *создания* музыкального материала фрактальных сочинений выделяется:

а) компьютерный (алгоритмический) способ – все параметры музыкального произведения сгенерированы компьютерной программой;

б) созданное композитором музыкальное сочинение, в котором воссоздаются особенности фрактальных структур при помощи техники композиции, фактуры, принципов формообразования и т. п.;

в) синтезирующий способ, предполагающий сочетание компьютерного и композиторского вариантов создания музыкального произведения. Так, ряд параметров музыкальной ткани сгенерирован компьютерной программой (последовательность звуков, их высота и ритм), а композитор выстраивает представленные параметры в единую фактуру, форму и т. п.

² В качестве примера автор предлагает компьютерную программу Р. Гринхауза «Хорошо темперированный фрактал».

³ Алгоритмическими называют те музыкальные сочинения, которые созданы при помощи математических алгоритмов и формул. К данному типу композиции обращались Роберт Гринхауз и его компьютерная программа «Хорошо темперированный фрактал», Гарри Ли Нельсон в произведении «Путешествие галеры Йота» и Чарльз Додж в сочинении «Profile».

⁴ М. Ничен – 1981 г. р., шведский композитор и пианист. Выпускник Королевского музыкального колледжа (2006) по специальности «Музыкальная композиция и музыковедение», где центром его интересов стала современная музыка. Изучал композицию электроакустической музыки в Векше у Андерса Бломквиста, а также в Стокгольме, в EMS (Elektron musik studio), в 2009 году. Среди его работ преобладают сочинения для камерных ансамблей, например «В вечных поисках» (2020) для фортепиано и ансамбля ударных, «Зима» для квартета саксофонов и смешанного хора (2010) и др.

⁵ Согласно классификации В. Бобровского, данные сочинения относятся к обобщенной несюжетной программной композиции, в которой фракталы воплощаются как на содержательном, так и на структурном уровне.

2. По **свойствам фракталов**, взятых за основу при воплощении в музыке:

а) самоподобие (в широком смысле понимается как точный или варьированный повтор как принцип развития),

б) симметрия (предполагает соразмерность и пропорциональность на разных уровнях музыкальной структуры),

в) синтез категорий порядка и хаоса, которые можно соотнести с антиномией «строгая регламентированность – нерегламентированность»).

3. **Способ претворения** фрактальных структур в музыкальном материале реализуется через:

а) технику композиции (например, серийность и сериальность);

б) полифонические приемы (имитации, канон);

в) принципы развития (повторность);

г) организацию формы как целого (соотношение категорий «порядок и хаос»).

В фортепианном этюде *Д. Лигети «Бесконечная колонна»* композитор стремится отразить самоподобие и иллюзорную бесконечность одноименной скульптуры Константина Брынкуши (Приложение, рис. 2) через полифонические формы, принципы развития материала и форму. Лигети использует многоголосные, преимущественно трехголосные каноны, в которых итеративность и бесконечность фракталов отражаются, прежде всего, через применение необычных параметров канона. Следуя классификации Татьяны Франтовой, самоподобие выражается через использование эквиритмического канона, нулевое расстояние времени вступления голосов и использование канона с рельефно-мелодическим и ритмическим видом константы. Итеративность уже отражена в теме канона (Приложение, пример 1, тт. 1-2). Музыкальный материал пропосты и респосты представляет собой непрерывное восходящее движение двух тождественных линий, построенных на повторении и интонационном преобразовании двух интервалов, лежащих в интонационной основе этюда – тритон и большая секунда. Итеративность также прослеживается и в пропосте, в которой прослеживается принцип повторяемости звукорядных ячеек, состоящих из четырех восьмых, от звуков c-d-e-fis-g-as-b. По мнению китайского исследователя Я. Вена [8], самоподобие в данном произведении проявляется и в особой работе с тематическим материалом. Так, вся музыкальная ткань этюда основана на двух видах мотивов:

а) мотив поворота, характеризующийся отсутствием скачков, направление движения в нем меняется лишь один раз;

б) волнообразный мотив (мотив опевания), в котором также нет скачков, однако направление движения меняется чаще.

На протяжении сочинения эти элементы варьируются при помощи минимальных изменений направления движения внутри мотива и перемещения элементов на другую высоту, в результате чего можно говорить о принципе «сложности через повторение», предложенном А. Б. Духно.

Данное сочинение основано на континуально-волновом принципе формообразования⁶ с кульминацией в конце этюда, в которой происходит вертикализация ячеек из начального построения произведения, увеличивается количество фактурных пластов, происходит значительное нарастание динамики (Приложение, пример 2, тт. 31-34).

Интересно достигнуто ощущение бесконечности и непрерывности формы. Лигети постоянно изменяет метроритмическое положение начальных и конечных точек пропосты/и респосты внутри такта, что придает музыке импульс для непрерывного движения.

⁶ Термин В. Задерацкого, который подчеркивает отличительную особенность континуально-волнового принципа формообразования – присутствие динамического вектора, постепенного и неуклонного накопления экспрессии.

Примером проявления антиномии «порядок-хаос» в сочинениях с фракталами является пьеса М. Ничена «*The order in the chaos & the chaos in the order*» (пер. «Порядок в хаосе и хаос в порядке»). Произведение представляет собой составную форму с континуально-контрастным типом формообразования⁷, включающую в себя две контрастные друг другу образно-драматургические линии развития, две макротемы⁸. Первая макротема (Приложение, пример 3, тт. 1-4) иллюстрирует образ порядка и гармонии, который передается благодаря выдержанности изначальной заданной фактуры, содержащей три пласта: мелодическое линейное движение в высоком регистре у скрипки, весомые гармонические созвучия, эпизодически появляющиеся у фортепиано, и более подвижный ритмический пласт у ударных инструментов с диминуированной ритмической фигурой.

Вторая макротема (Приложение, пример 4, тт. 58-60) представляет антонимичный образ хаоса, она более событийна, что достигается за счет постоянного обновления фактуры, активных гармонических фигураций в партии фортепиано, скрипки и бас-кларнета, терпких гармоний малого минорного септаккорда у фортепиано и дробных прогрессирующих триольных мотивов у барабанов.

Особенностью строения произведения является взаимопроникаемость двух макротем на протяжении развертывания всего сочинения. Контраст двух образных сфер возникает лишь в начале, при этом каждая из макротем имеет в себе черты другой – данная особенность проявляется в их фактурном решении. Так, в первом «упорядоченном» разделе музыкальный материал обладает чертами некоторой хаотичности за счет мелких синтаксических структур. В то же время композитор во втором «хаотичном» разделе обращается к таким полифоническим техникам, как имитация и канон, тем самым достигая относительного равенства упорядоченного и хаотичного в музыкальной композиции.

Таким образом, на примере предложенной классификации в рассмотренных сочинениях можно обнаружить проявления таких свойств фракталов, как самоподобие и синтез категорий порядка и хаоса, что на уровне музыкальной структуры находит отражение в полифонических приемах, принципах развития и организации формы как целого. Так, в этюде Д. Лигети «Бесконечная колонна» воплощаются самоподобие и бесконечность фрактальных структур при помощи канонов и варьированного повторения двух видов мотивов на протяжении всего сочинения, выстроенного по форме подобно восходящей в небо колонне. В произведении «Порядок в хаосе и хаос в порядке» М. Ничена антиномия «порядок – хаос» отражается через сопоставление и последующее слияние двух макротем, интонационные элементы которых взаимопроникают друг в друга. Использование предложенной классификации дает возможность рассмотрения широкого круга музыкальных произведений, связанных с воплощением фрактальных структур.

Список литературы

1. Бекман И. Н. Фракталы [Электронный ресурс]: курс лекций. – URL: https://beckuniver.ucoz.ru/index/fractaly_predislovie/0-76 – Загл. с экрана.
2. Дмитрюкова Ю. Г. Фракталы в современной композиции [Электронный ресурс]: конспект доклада. – URL: https://www.mmv.ru/p/link/fractal_report.html – Загл. с экрана.
3. Духно А. Б. Фрактал как язык искусства. Взаимовлияние научного и художественного опыта // Художественная культура. – 2018. – № 3 (25). – С. 38–61.

⁷ Термин В. Задерацкого, суть которого заключается в «непрерывном чередовании перетекающих друг в друга контрастных зон при условии интонационной взаимообусловленности этих зон» [4, с. 180].

⁸ По В. Бобровскому, макротематизм понимается в образно-драматургическом плане при объединении ряда тем в единую тематическую сферу. У В. Холоповой и И. Никольской данный термин используется в значении масштабно-синтаксической структуры, которая складывается в целое по суммативному принципу.

4. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. В 2 вып. – М.: Музыка, 2008. – Вып. 2. – 528 с.
5. Мандельброт Б. Фракталы и возрождение теории итераций // Пайтген Х.-О., Рихтер П. Х. Красота фракталов. Образы комплексных динамических систем. – М.: Мир, 1993. – С. 15.
6. Микиша А. М., Орлов В. Б. Толковый математический словарь: основные термины. – М.: Русский язык, 1989. – 244 с.
7. Хаос и фракталы в криптографии [Электронный ресурс]. – URL: <https://habr.com/ru/articles/592009/> – Загл. с экрана.
8. Wen Ya. Analysis of Ligeti's piano etude "Columna Infinita" [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.parlando.hu/2022/2022-3/Wen-Ligeti.pdf> – Загл. с экрана.

List of references

1. Bekman, I. N. Fraktaly [Elektronnyj resurs]: kurs lekcij. – URL: https://beckuniver.ucoz.ru/index/fractaly_predislovie/0-76. – Zagl. s ekrana.
2. Dmitryukova Yu. G. Fraktaly v sovremennoj kompozicii [Elektronnyj resurs]: konspekt doklada. – URL: https://www.mmv.ru/p/link/fractal_report.html – Zagl. s ekrana.
3. Duhno A. B. Fraktal kak yazyk iskusstva. Vzaimovliyanie nauchnogo i hudozhestvennogo opyta // Hudozhestvennaya kul'tura. – 2018. – № 3 (25). – S. 38–61.
4. Zaderackij V. V. Muzykal'naya forma. V 2 vyp. – М.: Музыка, 2008. – Vyp. 2. – 528 s.
5. Mandel'brot B. Fraktaly i vozrozhdenie teorii iteracij // Pajtgen H.-O., Rihter P. H. Krasota fraktalov. Obrazy kompleksnyh dinamicheskikh sistem. – М.: Mir, 1993. – S. 15.
6. Mikisha A. M., Orlov V. B. Tolkovyj matematicheskij slovar': osnovnye terminy. – М.: Russkij yazyk, 1989. – 244 s.
7. Haos i fraktaly v kriptografii [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://habr.com/ru/articles/592009/> – Zagl. s ekrana.
8. Wen Ya. Analysis of Ligeti's piano etude "Columna Infinita" [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.parlando.hu/2022/2022-3/Wen-Ligeti.pdf> – Zagl. s ekrana.

ПРИЛОЖЕНИЕ

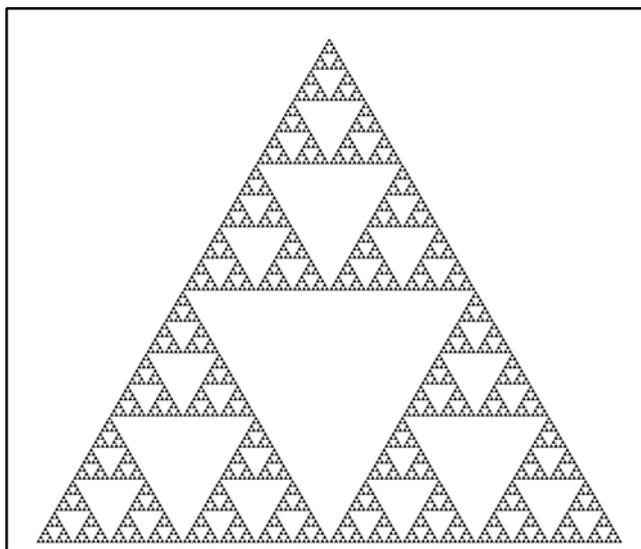


Рисунок 1. Треугольник Серпинского



Рисунок 2. К. Брынкуши «Бесконечная колонна»

Пример 1

Д. Лигети «Бесконечная колонна», тт. 1-2

Presto possibile, tempestoso con fuoco, $\text{♩} = 105^*$

16/8 *fff sempre con tutta la forza. legato possibile*

very little pedal **)

Пример 2

Д. Лигети «Бесконечная колонна», тт. 31-34

ruvido e ritmico, come prima
 $(3+2+2+2)+(3+2+2)$
 8 8 *non arp.*

cresc. molto

sempre fffff senza cresc.

$(3+2+2+2)+7$
 8 8

(cresc.) - fffff cresc. - - - cresc. molto - - fffff

ffff

М. Ничен «Порядок в хаосе и хаос в порядке», тт. 1-4

Dramatic and Reflective (♩ = 104)

Violin

Bass Clarinet

Snare Drum
Bass Drum

Tam-Tam

Grand Piano

М. Ничен «Порядок в хаосе и хаос в порядке», тт. 58-60

Vln.

B. Cl.

S. Dr.
B. Dr.

T.T.

Pno.

ДРАМАТУРГИЯ РЕКВИЕМА АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Р. Б. Абраев

*Казахский национальный университет искусств имени К. Байсеитовой,
г. Астана, Республика Казахстан*

В данной статье рассматривается драматургия реквиема А. Шнитке и ее связь с одним из главных библейских сюжетов.

Ключевые слова: творчество А. Шнитке, жанр реквиема, драматургия, библейский сюжет.

DRAMATURGY OF ALFRED SCHNITTKE'S REQUIEM

R. B. Abraev

*K. Baiseitov Kazakh National University of Arts,
Republic of Kazakhstan, Astana*

The author studies the drama of A. Schnittke's requiem and its connection with one of the main biblical plots.

Keywords: Alfred Schnittke's composition, requiem genre, drama, biblical plot.

Реквием занимает особое место в жанровой системе западноевропейской духовной музыки. Возникший в эпоху Средневековья, он представляет собой часть обширного погребального богослужения.

На протяжении многих веков существования жанра заупокойной мессы в ней нашли отражение не только черты стиля творческих школ и отдельных композиторов, но и мировоззрение людей, их взгляд на место человека в системе мироздания.

Достигнув своего расцвета в творчестве композиторов-романтиков, жанр не потерял своей актуальности и в XX веке. Множество композиторов обращалось к жанру реквиема, создав яркие, самобытные произведения обогатившие мировую музыкальную культуру.

Ярким образцом индивидуального преломления канонических традиций стал реквием Альфреда Шнитке. С одной стороны, композитор создал произведение, продолжающее традиции жанра заупокойной мессы (текстовая основа, номерная структура, контрастная драматургия, семантика частей). С другой стороны, путем сложных полистилистических преобразований композитор выводит его на новый, современный уровень.

Тяжело переживая смерть матери, в 1972 году Альфред Шнитке начал работу, как окажется в дальнейшем, над знаковым для собственного творчества сочинением – реквиемом. Идея написать его долго вызревала в уме композитора. «В одном из замыслов квинтета, которым я занимался с 72 года, был инструментальный реквием: краткий, в течение одной части, где бы прошли все традиционные темы реквиема. При этом темы должны были бы быть обязательно узнаваемыми по подтекстовке и по ритму, но прозвучавшими не как отдельные номера, а как смешение их» (цит. по [4, с.76]). В процессе работы композитор пришел к мысли, что материал не инструментальный, а больше вокальный, и решил отложить его до лучших времен. «...Мне предложили написать музыку к спектаклю “Дон Карлос” по Шиллеру в театре имени Моссовета. Вначале я отказался, а затем предложил режиссеру следующую идею: основная часть всей музыки к спектаклю будет реквием на латинском языке. Он согласился. Тогда я отложил квинтет и занялся этим реквиемом» (цит. по [4, с. 76]).

Реквием был завершён в 1975 году и записан в феврале 1976 года в Таллинне в качестве музыки для театра. Первое же концертное исполнение состоялось лишь в 1977 году в Будапеште.

Изучая материалы о реквиеме Шнитке, мы заметили интересную особенность, а именно, многие авторы говорят о некой театральной экспрессивности, контрастности произведения, о его философской природе, как о размышлении на вечные темы – место человека в этом мире, место Бога в жизни человека. Но упускают из виду главный вопрос – чем вызвана эта театральность?

Исследователи творчества Шнитке В. Холопова и Е. Чигарева в своей работе «Шнитке: очерк жизни и творчества» пишут: «Драматургия реквиема организована посредством противопоставления и взаимодействия двух интонационных сфер – лирической и экспрессивно-драматической – и имеет поступательный “восходящий” характер» [3, с. 111].

Также следует отметить высказывание С. Савенко о реквиеме Шнитке: «Человечный характер реквиема подчеркнут живым драматизмом, театрально яркими контрастами. Это музыкально-философское размышление о смысле бытия, о вере в жизнь и трагическом отчаянии расставания с ней, размышление, весомость которого усилена формой, освященной веками» [2, с. 40].

Включение **Credo** в композицию реквиема связано с индивидуальным взглядом композитора на старинную жанровую модель. По словам Шнитке, в строении реквиема есть некоторый «драматургический просчет», связанный с ослаблением интенсивности развития, его спадом ближе к концу. Так как традиционным стало последование номеров, идущих в одном образно-эмоциональном ключе, образуется линия постепенного угасания, символизирующая тихую покорность судьбе, которую Шнитке решил преодолеть в своем сочинении.

Как отмечают многие исследователи, **Credo** «взрывает» всю композицию и нарушает привычную последовательность номеров. Следующее за ним возвращение **Requiem** не создает ощущения успокоения, обретенного равновесия. «Credo – это не только протест против смерти, естественная реакция человека, – это символ непреходящего значения позитивного начала» [1, с. 265].

Чувствуя глубокий символизм, скрытый в этой музыке, можно попытаться разглядеть в ней конкретную сюжетную композицию, на которую указывает ряд косвенных признаков.

Во-первых, реквием написан к театральному спектаклю по драме Шиллера «Дон Карлос». Во-вторых, форма реквиема отличается от классических образцов жанра, в нем отсутствуют некоторые части (*Lux aeterna*, *Libera me*). Вместо них, Шнитке вводит не характерный для заупокойной мессы номер **Credo**, который помещает практически в самом конце (на первый взгляд может показаться, что этот факт не имеет явной связи с сюжетом, но в процессе более подробного анализа станет очевидно, что данный ход обусловлен сюжетной композицией).

Анализируя нотный текст, а также учитывая сказанное выше, можно предположить, что реквием Шнитке является своего рода музыкальной иллюстрацией главного христианского сюжета – *распятие и воскресение Иисуса Христа*.

Отметим, что использование библейских сюжетов проходит красной линией через все творчество композитора. Так, во втором скрипичном концерте, написанном в 1967 году, солирующая скрипка, сопровождаемая 12 инструментами, самим автором трактовалась как Иисус Христос и 12 апостолов.

Нечто подобное можно наблюдать и в другом, более позднем сочинении композитора – Четвертой симфонии, написанной в 1984 году.

Таким образом, если взять за основу идею, что в реквиеме Шнитке воплощает библейский сюжет, то перед нами предстает следующая картина – реквием состоит из 14 частей,

где каждая часть является иллюстрацией конкретного действия. Итак, опираясь на Евангелие от Луки, кратко рассмотрим сюжет.

Евангелие от Луки, Глава 23, стихи 13-25

Пилат же, созвав первосвященников и начальников, и народ, сказал им: вы привели ко мне человека сего, как развращающего народ; и вот, я при вас исследовал и не нашел человека сего виновным ни в чем том, в чем вы обвиняете Его; и Ирод также, ибо я посылал Его к нему; и ничего не найдено в Нем достойного смерти; итак, наказав Его, отпущу.

А ему и нужно было для праздника отпустить им одного узника.

Но весь народ стал кричать: смерть Ему! а отпусти нам Варавву.

Варавва был посажен в темницу за произведенное в городе возмущение и убийство.

Пилат снова возвысил голос, желая отпустить Иисуса.

Но они кричали: распни, распни Его!

Он в третий раз сказал им: какое же зло сделал Он? я ничего достойного смерти не нашел в Нем; итак, наказав Его, отпущу.

Но они продолжали с великим криком требовать, чтобы Он был распят; и превозмог крик их и первосвященников.

И Пилат решил быть по прошению их, и отпустил им посаженного за возмущение и убийство в темницу, которого они просили; а Иисуса предал в их волю.

Requiem	– обрамление сюжета. Отсюда и построение формы – повторяющаяся строгая, отрешенная тема, стилизованная под григорианский хорал, которая как бы «вырастает» из ничего в начале до громогласного ff в кульминации и затем в зеркальном порядке точно также «уходит» в никуда (<i>Приложение, пример 1</i>)
Kyrie	– народ приводит Иисуса к Пилату. «Он развращает народ наш и запрещает давать подать кесарю, называя Себя Христом Царем». Вначале несколько изломанно (имитируя издевательство) звучит тема креста у сопрано, далее подключается весь хор. Зловещая декламация постепенно нарастает, напоминая негодование толпы, и выливается во всеобщий «крик осуждения»
Dies Irae	– приговор Пилата и рев толпы – «Распни! Распни его!» (<i>Приложение, пример 2</i>)
Tuba mirum	– путь на Голгофу. Музыка ясно и выразительно иллюстрирует строчку Евангелие – «И шло за Ним великое множество народа и женщин, которые плакали и рыдали о Нем»
Rex tremendae	– распятие. Форма этой части, ее музыка перекликаются с Carmina burana Карла Орфа, а именно отсылают нас к первому номеру кантаты – Fortuna imperatrix mundi. В смысловом плане – та же неотвратимость судьбы, то же предначертание, которое должен исполнить каждый
Recordare	– смерть на кресте. Композитор пользуется необычной техникой – зеркальное отражение противосложения, но не по горизонтали, а по вертикали (<i>Приложение, пример 3</i>). Общее состояние изможденности подкрепляет ощущение двойственности в музыке – между жизнью и смертью, между тем миром и этим. К концу музыка замирает на ppp

Lacrymosa	– плач матери. Один из самых красивейших номеров всего реквиема, построен на другом очень важном для христиан библейском сюжете – <i>Stabat mater dolorosa</i> («Стояла мать скорбящая»). Номер написан для сопрано соло, альты соло и хора в сопровождении 5 инструментов. Тема сопрано интонационно отсылает нас к 7 номеру реквиема Моцарта
Domine Jesu	– Пилат и Иосиф. «Тогда некто, именем Иосиф ... пришел к Пилату и просил тело Иисусова». Номер построен на противопоставлении двух образов (диалог) – сильного, решительного, волевого и слабого, робкого, скорбного
Hostias	– снятие с креста. Номер передает огромную гамму чувств за короткий промежуток времени
Sanctus	– положение во гроб. Отрешенно-гипнотическая и в то же время ангельски прекрасная музыка, которая, по словам Шнитке, пришла ему во сне. Некое предчувствие того, что произойдет в 13-й части
Benedictus	– таинство. Великое чудо, происходящее в стенах пещеры
Agnus Dei	– ожидание, молитва. Номер начинается с немного измененной автоцитаты из <i>Lacrymosa</i> у альты соло. Развитие строится по принципу диалога. В этой части Шнитке меняет в конце канонический латинский текст dona nobis pacem («Даруй нам мир») на dona eis requiem («даруй им покой»), проводя параллель с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита». И наступает затишье перед кульминацией
Credo	– воскресение. Апогей и кульминация всего реквиема. Гимн. Credo in unum Deum («Верую в единого Бога») (<i>Приложение, пример 4</i>)

Продолжая традицию жанра (ведущая роль хора и органа), Шнитке в то же время расширяет ее возможности за счет использования новых музыкально-выразительных средств. Прежде всего, обращает на себя внимание необычный инструментальный состав реквиема: струнная группа оркестра заменена двумя гитарами, в **Credo** композитор вводит ударную установку, в **Hostias** – электрогитару и бас-гитару. Сочетание тембров органа, фортепиано, электрогитар, духовых и ударных создает особый колорит, близкий к эстраднему стилю.

Таким образом, реквием Шнитке является примером нового, оригинального прочтения традиционного жанра. Который по глубине и масштабу воплощения представляет собой «реквием по всему человечеству», где размышления на тему смерти – при этом смерти не только физической, но и духовной – переплетены с надеждой на спасение и обретение вечного покоя, жизни после смерти.

Список литературы

1. Дурандина Е., Казурова А. Отечественная музыкальная литература 1917–1985. – Вып. 2. – М.: Музыка, 2002. – С. 264–265.
2. Савенко С. И. Портрет художника в зрелости // Советская музыка. – 1981. – № 9. – С. 40.

3. Холопова В. Н., Чigareва Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 111–113.
4. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. – М.: Деловая лига, 1993. – С. 76.

List of references

1. Durandina E., Kazurova A. Otechestvennaya muzykal'naya literatura 1917–1985. – Вып. 2. – М.: Музыка, 2002. – С. 264–265.
2. Savenko S. I. Portret hudozhnika v zrelosti // Sovetskaya muzyka. – 1981. – № 9. – С. 40.
3. Holopova V. N., Chigaryova E. I. Al'fred Shnitke: Oчерk zhizni i tvorchestva. – М.: Sovetskij kompozitor, 1990. – С. 111–113.
4. Shul'gin D. I. Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke: Besedy s kompozitorom. – М.: Delovaya liga, 1993. – С. 76.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Moderato 1

Soprani *pp* Re - qui-em ac - ter - nam do - na

Alti

Tenori

Bassi

6 2 *pp*

S. Re - qui-em ac - ter - nam do - na e - is,
e - is, Do - mi - ne, re qui - em,

A. Re - qui - em ac - ter -

36 ② 29

S.
i - rae, di - es il - la. Di.es i.rae, di.es i.rae, di.es i.rae, di.es i.rae.

A.
i - rae, di - es il - la. Di.es i.rae, di.es i.rae, di.es i.rae, di.es i.rae.

T.
i - rae, di - es il - la. Di.es i.rae, di.es i.rae, di.es i.rae, di.es i.rae.

B.
i - rae, di - es il - la. Di.es i.rae, di.es i.rae, di.es i.rae, di.es i.rae.

6. Recordare 43

Soprani *pp*
Re - cor - da - re, Je - su pi - e, quod sum cau - sa

Alti *pp*
Re - cor - da - re, Je - su pi - e.

Tenori *pp*
...quod sum cau - sa

Bassi

51 15 a tempo

S.
Cre - do in u - num, cre - do in u - num

A.
Cre - do in u - num, cre - do in u - num

T.
Cre - do in u - num, cre - do in u - num

B.
Cre - do in u - num, cre - do in u - num

ЗАГАДКА ИНДИЙСКОГО ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСА ШТАТА КАРНАТАКА

Т. В. Карташова

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

В статье рассматривается самый древний храмовый комплекс Виджая Витхала индийского южного штата Карнатака, который знаменит своими музыкальными колоннами. Это своеобразный уникальный «оркестр», в котором звуки «струнных» и «ударных» струились из каменной глыбы. Загадку звучания поющих колонн еще предстоит разгадать ученым.

Ключевые слова: штат Карнатака, Индия, храмовый комплекс, музыкальные колонны, храм Витхала, кинетика.

THE MYSTERY OF THE INDIAN TEMPLE COMPLEX OF KARNATAKA STATE

T. V. Kartashova

L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov

The article examines the most ancient temple complex of Vijaya Vitthala in the southern India, state Karnataka, which is famous for its musical columns. This is a kind of unique “orchestra” in which the sounds of “strings” and “percussion” streamed from a block of stone. The mystery of the sound of the singing columns has yet to be solved by the scientists.

Keywords: Karnataka, India, temple complex, musical columns, Vitthala Temple, kinetics.

Индия – не только экзотический уголок Вселенной, это еще и страна храмов. Даже земля, на которой они расположены, считается священной и целительной. Архитектурное величие индуистских храмов известно во всем мире: они – яркое свидетельство гармоничного сочетания художественной утонченности и духовного значения. Один из ярких реликтовых феноменов на южноазиатском субконтиненте – так называемые «поющие» храмы, расположенные на Деканском плоскогорье. Именно там, в южноиндийских штатах, особенно в Тамилнаду, сохранились многочисленные примеры музыкальной каменной скульптуры. Древние тамилы – дравидоязычные народы, коренные жители Индостана – явили миру уникальные творения индийского зодчества, связанные с искусством обработки «исей каль, или “поющего” камня – своеобразный синтез таланта архитектора, скульптура и музыканта» [4, с. 193]. В статье речь пойдет об одной из удивительных загадок южноазиатского субконтинента, которая до сих пор не получила своего описания в научной литературе – это знаменитые «музыкальные» колонны¹ – исей каль тун, создающие звуковое сакральное пространство, особый микрокосм и являющиеся уникальным декором многих древних южноиндийских храмовых комплексов. По мнению носителей традиции, в них звучала музыка для богов². «Музыкальные» колонны, иногда называемые «Сварамандапам»³, можно

¹ В штате Пенсильвания есть уникальный парк поющих камней, которые при ударе по ним издают звонкие мелодичные звуки, напоминающие колокольный звон. Акустический феномен этих огромных валунов вулканического происхождения до сих пор не разгадан учеными. Также в Стоунхедже (графство Уилтшир), в Англии, ученые Королевского колледжа искусства из Лондона обнаружили каменные сооружения, обладающие необычными акустическими свойствами: они могут издавать звуки, напоминающие колокол. Это один из самых знаменитых археологических памятников в мире, включен в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

² Из переписки с доктором Чинмеем Кулькарни (г. Пуна) в августе 2024 года.

найти в залах этих великолепных культовых сооружений, презентующих уникальное мастерство древних индийских мастеров. Но истинное очарование кроется в музыкальных «свойствах» этих необыкновенных каменных столбов: при мягком постукивании по ним раздается звук, отзывающийся эхом во всех павильонах храмовой постройки. Высота тонов варьируется от колонны к колонне, создавая эфирную симфонию звучащей Вселенной. Посетители храма оказываются в магическом плену атмосферного звуколандшафта, который вовлекает их в царство духовного спокойствия и гармонии.

Истоки этих музыкальных столбов, как говорят индийцы, пропитаны мифологией и старинными сказаниями. Согласно древним легендам, архитекторы и скульпторы, которые строили храмы с «мелодическими чудесами», обладали божественным вдохновением и получали необходимые знания от небесных гандхарвов⁴. Одно из популярных преданий, связанных с «музыкальными» колоннами, заключается в глубокой вере, что они были созданы для общения с богами. Считается, что уникальные вибрации и гармонии, создаваемые колоннами во время ритуалов и церемоний, привлекали внимание небесных существ, тем самым усиливая духовную связь между земным миром и божественным⁵.

Музыкальные столбы древних индуистских храмов были не только архитектурным чудом, но и замечательным примером ранней звукотехники. Замысловатое мастерство и научные принципы, используемые мастерами при проектировании этих колонн, демонстрируют глубокое понимание акустики, резонанса и звуковых частот. Расположение, тип используемых каменных пород и точные размеры каждого мини-столба способствуют созданию их уникальных музыкальных качеств. Резонанс камня в сочетании с тщательно рассчитанными параметрами позволяет передавать и усиливать звуковые волны, в результате чего появляются музыкальные тоны, исходящие от колонн. Лауреат Национальной премии в области физики, профессор Х. В. Модал назвал эти колонны «каменными пианино», относя их к периоду Виджаянагара (XIV–XVI века) [6], в то время как ученые М. Г. Прасад и Б. Раджавел полагают, что они могли появиться еще в VIII веке – в храме Неллайаппар в Тирунелвели (Тамилнаду), но расцвет таких сооружений приходится именно на XIV–XVI века [8]. По свидетельству гида господина Манджунатха, в те времена музыканты на каменных колоннах «играла» сандаловыми палочками или отбивали мелодии руками, сопровождая пение во время проведения религиозных церемоний и аккомпанируя храмовым танцовщицам, которые кружились вокруг мандира⁶: «Это были единственные “инструменты”, которые использовались в храме» [5].

Судя по дошедшим до сегодняшнего дня документальным источникам, с древнейших времен индийские умельцы в совершенстве знали свойства камня и понимали его «душу».

³ Свара – «свар» – «небо», «свет» и «ра» – «давать», «дарить», то есть небесный дар: «тоновая зона, внутри которой звук может микрохроматически понижаться и повышаться. Основной звукоряд североиндийской музыкальной системы содержит 7 свар, обозначаемых сокращенно: Sa (шадджа) Re (ришабха) Ga (гандхара) Ma (мадхьяма) Pa (панчама) Dha (дхайвата) Ni (нишада). Начинаясь от определенной высотной точки звукового пространства, свара “продолжается” почти до “начала” следующей, как бы “цепляясь” за нее и плавно в нее перетекая» [3, с. 541]. Мандапам (мандапа) – «зал»: открытый павильон для проведения различных публичных ритуалов, по конструкции напоминающий крыльцо. Это часть основного культового сооружения. Некоторые храмы могут иметь несколько мандапов со своими названиями и определенной функциональной принадлежностью (для собраний, бракосочетаний, с изображением бога и т. д.). По традиции такие просторные залы богато украшены колоннами с искусной резьбой.

⁴ Гандхарвы (санскр. गन्धर्व – «благоуханный») – «небесные гении, мифические певцы и музыканты, которые поют и играют для богов, услаждая их. В арсенал их задач также входит провозглашать божественную правду (подобно музам), следовательно, они становятся посредниками между людьми и богами» [3, с. 5].

⁵ Из личной переписки 31 июля 2024 года с доктором Чинмеем Кулькарни (г. Пуна, штат Махараштра).

⁶ Мандир (санскр. मंदिर – букв. переводится как «обиталище, жилище») – индуистский храм.

Для постройки храмовых ансамблей и его внутреннего декора они использовали талькохлорит⁷ и гранит, которые после грамотной, искусной обработки приобретали резонирующие свойства. Любой удар по ним, в результате которого раздавался громкий звон, или слово, произнесенное в определенном месте, разносилось по всему сооружению, вызывая трепет и благоговение у молящихся. Некоторая часть каменных блоков «гудела» в «низких октавах», другая издавала чистые звуки, которые рождались и растворялись в каменной сердцевине. Такие акустические эффекты вводили в транс монахов и паломников, помогали создать особенную атмосферу в храме. Древние мастера, в совершенстве владея искусством обработки камня, обладали способностью и уникальным даром визуализировать звук в «музыкальных» храмах.

Больше всего таких шедевров, изобилующих архитектурными чудесами и изысками, которые «сооружены из “поющего камня” (стены, колонны, лестницы с большим количеством ступеней, жертвенные камни, колокола и трубы, статуи богов, всадников и мифических животных и т. д.), находятся на юге в штатах Тамилнаду, Карнатака, Андхра-Прадеш, Керала» [1, с. 12]. В целом на территории Индостана сохранилось немало «поющих» храмов, но среди них особо выделяется храм Витхала в Хампи.

Храм Виджая Витхала. Самый знаменитый и экзотический древний храмовый комплекс Виджая Витхала⁸ (XVI век) – наиболее пышно украшенный из архитектурных памятников – находится на севере южного штата Карнатака в деревне Хампи (неподалеку от Гоа). Он поражает монументальностью и величием конструкций, восхитительным убранством и утонченными скульптурами. Хампи часто называют музеем под открытым небом, наполненным великолепными каменными руинами на берегу реки Тунгабхадра. Будучи столицей южноиндийской индуистской империи Виджаянагар с XIV по XVI век, Хампи управляли короли, которые щедро тратили средства на культуру, религию и искусство. Около 500 лет назад члены королевской семьи и жители Виджаянагара приезжали в этот храм, чтобы помолиться, отпраздновать и развлечься. Согласно мифологии, именно здесь происходили события, запечатленные в легендарном эпосе «Рамаяна»⁹. Хотя храм и не достроен, он являет собой потрясающую изощренность фантазии древних архитекторов.

Самый грандиозный павильон – махамандапам¹⁰, также известный «как сабхамандап» [9, с. 495], включает 4 зала, среди них мандапа Утсав (праздничный зал), Кальяна мандапа (для брачных церемоний). Нельзя не упомянуть один из павильонов Витхала – Зал ста колонн и стоящую перед входом в храм запряженную двумя слонами искусную резную колесницу с изображенным внутри божественным орлом Гарудой – средством передвижения бога Вишну. В настоящее время каменная колесница¹¹ считается архитектурным символом местности Хампи, в честь нее индийское правительство напечатало купюру достоинством 50 рупий.

И самая главная достопримечательность храма – рангамандапа (रङ्गमण्डप)¹² – внутренний павильон со сценой в центре – сооружение с 56 музыкальными колоннами. Большие балюстрады, окруженные каменными слонами, ведут к залу с колоннами, сооруженному на каменной платформе, украшенной вырезанными изображениями лошадей и цветов. Наполненный парящими каменными колоннами и замысловатыми резными скульптурами этот па-

⁷ Серый непрозрачный камень, другие названия – мыльный, тальковый.

⁸ Виджая – в переводе с санскрита «победа», Витхала – одно из имен Кришны.

⁹ См. подробнее: [2].

¹⁰ «Маха» – «большой, великий»: «величественный зал, большое собрание».

¹¹ Согласно мнению ученых, раньше она была разукрашена «яркими цветами с использованием натуральных красителей, о чем свидетельствуют остатки сохранившейся краски на ее днище» [9, с. 494].

¹² «Ранга» – «сцена».

вильон служил сценой для классических танцовщиков, выступавших для короля и богов. Рангамандапа – это удивительный музыкальный зал, украшенный барельефами с изображением музыкантов и танцовщиц и иконографией индуистской мифологии, высеченными в камне. Потолок поддерживается главной колонной, сам зал без боковых стен. Однако самое примечательное в нем то, что он может звучать. Колонны, находящиеся у входа и внутри королевского павильона, высекались из цельного монолита¹³ как единый набор, состоявший из семи полых тончайших мини-трубок, которые окружали основной столб. Этот своеобразный каменный «инструмент» обладал уникальной возможностью воспроизводить звуки определенной высоты при постукивании по нему сандаловыми палочками. Скульптурные изваяния вокруг столбов также связаны со звуками, которые они издают: на колоннах высечены музыканты, одетые в роскошные костюмы и увенчанные ярко украшенными тюрбанами. Так, на одной из колонн изображен перкуссионист: если слегка ударить по скульптуре, то «раздадутся глубокие тоны древнего барабана мриданга¹⁴» [9, с. 493]. На другом столбе – поврежденная скульптура музыканта, изображенного в классической танцевальной позе бхаратнатьяма¹⁵, который держит в руках тарелочки, причем два тонких столбика в форме ромба «издают более высокую высоту, что наводит на мысль о звуке именно этого инструмента» [5]. При постукивании по третьей колонне возникнет звучание храмового ритуального колокольчика гханта¹⁶; четвертая отзовется звуком, напоминающим школьный звонок. Местные жители шутят, что если комбинировать эти звуки для создания современных мелодий, например извлекать вместе звуки храмового и школьного колокольчика, то в результате получим звучание, имитирующее современный дверной звонок. Данный факт констатирует доктор Шаши Саксена из Бхопальского университета: «В окружении одной колонны один из столбов издает звук “динь”, другой – “дон”. Постукиванием по обоим столбам получаем известную мелодию» [9, с. 495]. Но бóльший восторг вызывает одна из 56 колонн¹⁷ рангамандапа, вытесанная из цельного камня, с 14 цилиндрическими мини-столбцами вокруг: на ней можно извлечь семь звуков определенной высоты. Эту многовековую колонну еще называют «Сарегама»¹⁸ или «Саптасвара» (7 тонов), или «поющим камнем». Сакральное в традиции индуизма число семь абсолютно неслучайно: это соответствует семи тонам звукоряда. Как говорят служители храма, колонны могут издавать звуки, тембрально напоминающие такой древнейший инструмент, как джалтаранг¹⁹, воспроизводить звучание дамару²⁰, гхатам²¹ (глиняных барабанов) и даже подражать струнным (вина)²² и шанкха²³

¹³ Имеется в виду розовый порфиристый гранит, найденный в этом регионе.

¹⁴ Мриданг – южноиндийский двухмембранный барабан в форме бочонка.

¹⁵ Бхаратнатьям – классический танец Южной Индии; «характерны застывшие на короткий момент скульптурные позы, а также разнообразие телодвижений, которые подчеркиваются ритмом, отбиваемым ногой об пол, прыжками и поворотами» [3, с. 524].

¹⁶ Небольшой металлический колокольчик с ручкой, которым потряхивают во время молитвенных церемоний для привлечения благодетельных духов.

¹⁷ Отметим, что сорок из них образуют проход, остальные – прямоугольный кластер (то есть группу из 16 окружающих основную колонну столбцов) в центре.

¹⁸ По начальным слогам названия ступеней индийского звукоряда: Sa (шаджа) Re (ришабха) Ga (гандхара) Ma (мадхьяма) Pa (панчама) Dha (дхайвата) Ni (нишада).

¹⁹ Джалтаранг – североиндийский водяной «ксилофон», букв. перевод «волны воды»: полукруг из фарфоровых чашечек разного диаметра и разной толщины, заполненных водой до различного определенного уровня. Исполнитель ударяет по ним палочками в обеих руках.

²⁰ Дамару – «мембранофон (аванаддха): барабан в форме песочных часов, обвязывается шнурком с узлами на концах, которыми ударяют по обоим мембранам при потряхивании инструмента. Согласно легенде, на этом божественном барабане Шива извлек изначальный звук» [3, с. 527].

²¹ Барабан распространен в Южной Индии, имеет форму горшка для жидкостей с широким основанием и узким верхним отверстием. Воспроизводит глубокие низкие звуки. Используется в классической вокальной и танцевальной музыке Карнатака.

[8, с. 343]. Подобные тембральные имитирования звучания колоколов и ударных инструментов можно услышать и в одном из 34 пещерных храмов и монастырей, вырезанных в скалах в Эллори штата Махараштра: в мандире основателя джайнской философии Махавира (сооружен в 814 году). Еще одна колонна в рангамандапа – с высеченным изображением классической танцовщицы. Считается, что это портретная скульптура Чиннаммы Деви, королевы государства Кришнадеварая²⁴, которая покровительствовала изящным искусствам и была известной классической танцовщицей. Некоторые исследователи считают, что она послужила вдохновенным прообразом «для скульптур великолепной рангамандапы и “музыкальных” колонн храма Витхала в Хампи» [9, с. 494].

По мнению профессора археологии Национального института перспективных исследований в Бенгалоре Шарады Шринивасан, «музыкальными столбами может похвалиться далеко не каждое южноиндийское культовое сооружение²⁵: такие каменные реликвии получили распространение в эпоху империи Виджаянагара, храмовые постройки которых отличаются своими изысканными резными украшениями в виде каменных цветов и мифологических изображений. Самые утонченные и отличающиеся сложным камнерезным мастерством по твердому граниту – это колонны в Хампи. Хотя у нас есть примеры литофонов (резонансных камней) в других частях мира, нет ничего похожего на столбы в Хампи с точки зрения художественно-исторического и эстетического значения» [5].

На основании проведенных исследований индийские ученые выявили общую закономерность в конструкции «поющих» храмов. Каждая колоннада – это своеобразная каменная «композиция», состоящая из нескольких частей: «несущий центральный мощный столб (стамбха), который поддерживает крышу сооружения и может различаться по высоте, и окружающая его группа кластерных мини-столбов от трех²⁶ до 56²⁷ одинаковой высоты с различным диаметром и формой. Все они отличаются по дизайну (круглые, квадратные, шести- и восьмиугольные), некоторые украшены скульптурами музыкантов и танцовщиц» [6, с. 34]. Как отмечают исследователи, форма, размеры и расположение мини-столбов в бесстенных мандапах играют существенную роль и в звуковом оснащении зала, и в изменении высоты звучания: «В кластере при постукивании по центральной стамбхе мини-столбы с той же частотой вибрируют и вступают в резонанс, делая эту небольшую групповую колоннаду пригодной для сопровождения гимнов с минимальным мелодическим диапазоном (до пяти тонов)» [10]. Это мнение поддерживает Х. Н. Модал, который обращает внимание на тот факт, что «мини-столбы, воспроизводящие звуки разной высоты, расположены внутри кластера и неудобны для постукивания по ним, равно как и по тем столбикам, которые находятся во внутреннем ряду вокруг колонны» [6, с. 39]. Автор приходит к выводу, что одному храмовому музыканту нелегко было исполнять широкие в мелодическом отношении напевы; скорее

²² Вина – «хордофон (тата): 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; 4 металлических струн и нескольких дополнительных, предназначенных для бурдона и виртуозных пассажей джхала» [3, с. 525].

²³ Шанкха – «белая поющая морская раковина, формирует особое сакральное звуковое пространство. Согласно традиции, считается олицетворением первозвука. Обычно священный звук шанкха открывает и закрывает богослужения в индуистских храмах, поскольку он способен призвать божество» [3, с. 534].

²⁴ Правитель империи Виджаянагар (XVI век), ныне территория штата Андхра-Прадеш.

²⁵ Также одно- и двухметровые «поющие» колонны расположены «в храмах Алакарковил, Альвартирунагари, Шенпаканаллур, Калаккаду, Куттралам, Сучиндрам, Шенбагарам, Наллур, Тадиломбу, Туринелвели, Тирумаям, Тенкаси, Мадурай, Ченнай, Канчипурам, Диндигул (в штате Тамилнаду), Лепакши, Тадпатри, Тирупати, Вишакхапатнам (в Андхра-Прадеш), в Тируванантапураме (штат Керала), в Рамараджанпеаттай в Бангалоре, Витхалы в Хампи, Пампапати, Чоудешвари (штат Карнатака)» [8, с. 343].

²⁶ В Лепакши, в храме Вирабхандры.

²⁷ В Тирунелвели и Альвартирунагари (штат Тамилнаду).

всего ему отводилась роль аккомпаниатора певцам религиозных гимнов или он мог подыгрывать ритм для танцовщиц²⁸. Также исследователи утверждают, что в некоторых кластерах можно найти два или три мини-столба с одинаковой частотой, при этом «при ударе по одному из них другие начинают вибрировать от резонанса» [6, с. 41].

Индийские ученые полагают, что единственный способ достичь разного звучания в граните – создание пустот внутри них, то есть изменение плотности камня. Такие вопросы интересовали еще британцев в 30-х годах XIX века, которые изучали «музыкальные» колонны в период колонизации Индии и пришли к выводу, что все столбы одинаковой величины, без внутренних полостей и сделаны из цельного монолита. Следовательно, получить разные в звуковысотном плане тоны возможно лишь путем добавления в разных пропорциях нового материала, как это делается в современных сплавах. Данное обстоятельство невольно наводит на мысль, что древние строители умели плавить гранит и смешивать его с другими породами камня для достижения звучания определенной высоты. Эту гипотезу, как считает историк Правин Мохан, подтверждают свешивавшиеся по углам крыши «музыкального» зала каменные цепи, которые невозможно было бы сделать без плавки. К настоящему моменту в результате захватнических войн эти цепи, как и башни храма, разрушились, однако в местах их крепления до сих пор сохранились пустые петли [7]. Историки также свидетельствуют, что недалеко от храма Витхала в священном индуистском Канчипураме – золотом городе тысячи храмов – в храме Варадхараджа с колонн открытого павильона мандапы также свисают огромные каменные цепи, состоящие из множества замкнутых звеньев, которые высечены из цельного камня. Археологи утверждают, что они созданы более семисот лет назад, но с помощью каких технологий – это остается загадкой. Но еще бóльшая проблема кроется в том, что сама цепь сделана из песчаника, а петля и кровля – из гранитных блоков²⁹. Соединить два разных вида камня в одном месте невозможно без плавки. Таким образом эти каменные цепи доказывают, что древние зодчие действительно плавил камни и изменяли их плотность так, как сегодня это происходит со сплавом металла.

Для создания музыкальных колонн требовалась не только технология плавки камней, по констатации исследователей, но и достаточное понимание звуковых явлений. Обладали ли древние строители глубокими научными знаниями о звуке на уровне современных ученых – это остается вопросом.

Согласно другой версии, по свидетельству эксперта в области южноиндийской храмовой архитектуры Миры Натампалли, работавшей над реконструкцией комплекса в Хампи, «высота музыкальных звуков колонн обусловлена не только качествами гранита, но и зависит от первоначального расположения камня. Гранит, используемый для столбов, добывался в разных местных карьерах, поэтому различные камни производят разные звуки» (цит. по [5]). И далее: «В 1565 году империя Виджаянагара пала в битве при Таликоте против пяти исламских султанатов. Когда Хампи был разграблен, многие великие памятники оказались разрушенными, а Виджаянагар лежал в руинах. Кроме хроник о проводимых в храме празднествах, не сохранилось никаких исторических текстов, которые описывали бы построение колонн. Следовательно, на сегодняшний день остается открытым вопрос: были ли эти столбы сооружены намеренно, чтобы быть музыкальными, или звуки, которые они производят, являются просто побочным продуктом их дизайна» (цит. по [5]).

Еще на один момент обращают внимание индийские историки. Как считает Правин Мохан, на потолке в храме Хампи вырезаны геометрические узоры, напоминающие кимати-

²⁸ Х. Н. Модак провел эксперимент: музыкант ударял по колонне не только руками, но и металлическими кольцами, надетыми на пальцы.

²⁹ Далее приводим полностью всю информацию, озвученную Правин Моханом [7].

ческие³⁰ и соответствующие определенным музыкальным звукам. Более того, «они изображают звук в трех измерениях. Сегодня мы можем создавать объемные киматические узоры при помощи голографии. Совпадение ли то, что такие тематические рисунки вырезаны по всему потолку музыкального зала? Тогда древние зодчие должны были досконально изучить звук и вибрационные явления, то есть владеть киматической технологией. На потолочных узорах тройного круга изображены женщины, которые стучат сандаловыми палочками; звуки, создаваемые ими, визуальным образом отображаются в центре этой окружности. В главном зале мандира когда-то располагалась статуя Витхала – главного божества храма; сейчас ее нет, в павильоне темно, так как нет зазоров для освещения, а на потолке над местом идола вырезан очень большой сложный киматический узор. Это еще одна из неразгаданных загадок мандира» [7]. В настоящее время музыкальный зал закрыт, поскольку туристы и местные жители нанесли ему достаточно много повреждений, пытаясь стучать по колоннам металлическими предметами (монетами, ключами и т. д.). Но вопросы, которые возникают при посещении данного места, пока так и остались без ответов, их решение за будущими поколениями.

Говорят, раньше служители храмов могли играть на «музыкальных» колоннах самые удивительные мелодии, но в наши дни этот секрет утрачен. Однако и сейчас в храме можно услышать льющуюся как бы с небес «музыку»: если легонько стукнуть по «поющей» колонне, особенно в ветреную погоду, в воздухе будут отчетливо слышны чистые мелодичные звуки, которым вторит песня ветра, свободолюбиво гуляющего по всем укромным уголкам Витхала. Так причудливо и спонтанно создается «партитура» уникальной сакральной «симфонии» в исполнении каменных инструментов. Слушая эту звуковую феерию, человек переносится в иную реальность, где властвует божественный дух храма и время будто бы застывает. О функциональном назначении «поющих» колонн вопрос остается открытым. Возможно, их изысканное звучание было призвано выполнять роль «аккомпанемента» храмовым танцам или молитвенным чтивам. По словам местных жителей, некоторые индийцы могут извлекать из этих колонн звуки, по тембру напоминающие 81 музыкальный инструмент, тем самым создавая уникальный божественный звуковой пейзаж.

В священном городе Хампи, где мифы и легенды витают в воздухе, много веков назад в храмах существовал уникальный средневековый «оркестр», в котором звуки «струнных» и «ударных» возникали и струились из каменной глыбы. Тайну их появления и гармоничного звучания еще предстоит разгадать ученым в обозримом будущем. В настоящее время храмовый комплекс Витхала Виджая – объект всемирного наследия ЮНЕСКО.

Список литературы

1. Карташова Т. Музыкальная культура Южной и Юго-Восточной Азии: параллели и пересечения: монография. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2024. – 204 с.
2. Карташова Т. Путешествие длиною в тысячи лет, или сюжет «Рамаяны» в индийском искусстве // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 67. – С. 105–121.
3. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – М.: Композитор, 2010. – 576 с.
4. Фурника В. От рождения до погребального костра. Тамильские этюды. – М.: Наука, 1985. – 200 с.

³⁰ Киматика – от греч. «волна»: наука о свойствах звуковых волн, об их воздействии на вещества разной породы. Под воздействием колебательных движений разной частоты формировался особый рисунок: чем выше частота, тем сложнее геометрический рисунок, полученный от воздействия звуковых волн.

5. Bhattacharya Malavika. India's spiritual city that "sings" [Elektronic resource] // The Frontier Post. – 2022. – December 19. – URL: <https://thefrontierpost.com/indias-spiritual-city-that-sings/> – Загл. с экрана.
6. Modak H. V. Musical curiosities in temples of South India. Vol. 14, issue 4. – Mumbai: National Centre for the Performing Arts, 2018. – S. 32–43.
7. Mohan Praveen. How do the Musical Pillars Work. Rock Melting Technology. Cymatics. [Elektronic resource]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wajQS0C19nw> (дата обращения: 31.07.2024).
8. Prasad M.G., Rajavel B. Musical Pillars and Singing Rocks // The Journal of Acoustical Society of India. – Vol. 40, no 1. – New Delhi, 2013. – S. 342–347.
9. Saxena S., Shrivastava A. Vijay Vittala Temple, an Architectural Masterpiece with Mysterious Musical Pillars // International Journal of Research Publication and Reviews. – Vol 3, no 2. – 2022. – February. – S. 491–496.
10. Vajpayee Ajeya. Pillars that Sing! Architectural Marvels of Indian Temples [Elektronic resource] // Visual and material artsbuilt spaces, 2020. – URL: <https://www.sahapedia.org/pillars-sing-architectural-marvels-indian-temples> – Загл. с экрана.

List of references

1. Kartashova T. Muzykal'naya kul'tura Yuzhnoj i Yugo-Vostochnoj Azii: paralleli i peresecheniya: monografiya. – Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L. V. Sobinova, 2024. – 204 s.
2. Kartashova T. Puteshestvie dlinoyu v tysyachi let, ili syuzhet «Ramayany» v indijskom iskusstve // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2024. – № 67. – S. 105–121.
3. Kartashova T. Up-shastriya kak obshchee zvukovoe prostranstvo muzykal'noj kul'tury Severnoj i Yuzhnoj Indii. – M.: Kompozitor, 2010. – 576 s.
4. Furnika V. Ot rozhdeniya do pogrebal'nogo kostra. Tamil'skie etyudy. – M.: Nauka, 1985. – 200 s.
5. Bhattacharya Malavika. India's spiritual city that "sings" [Elektronic resource] // The Frontier Post. – 2022. – December 19. – URL: <https://thefrontierpost.com/indias-spiritual-city-that-sings/> – Zagl. s ekrana.
6. Modak H. V. Musical curiosities in temples of South India. Vol. 14, issue 4. – Mumbai: National Centre for the Performing Arts, 2018. – S. 32–43.
7. Mohan Praveen. How do the Musical Pillars Work. Rock Melting Technology. Cymatics [Elektronic resource]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wajQS0C19nw> (data obrashcheniya: 31.07.2024).
8. Prasad M. G., Rajavel B. Musical Pillars and Singing Rocks // The Journal of Acoustical Society of India. – Vol. 40, no 1. – New Delhi, 2013. – S. 342–347.
9. Saxena S., Shrivastava A. Vijay Vittala Temple, an Architectural Masterpiece with Mysterious Musical Pillars // International Journal of Research Publication and Reviews. – Vol 3, no 2. – 2022. – February. – S. 491–496.
10. Vajpayee Ajeya. Pillars that Sing! Architectural Marvels of Indian Temples [Elektronic resource] // Visual and material artsbuilt spaces, 2020. – URL: <https://www.sahapedia.org/pillars-sing-architectural-marvels-indian-temples> – Zagl. s ekrana.

ПАРАЛЛЕЛИ ВОЙНЫ: «ИСТОРИЯ СОЛДАТА» ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ СПЕЦИАЛЬНЫХ ВОЕННЫХ ОПЕРАЦИЙ

А. С. Хордыков, Е. А. Зайцева

*Военный институт (военных дирижеров) Военного университета
Министерства обороны Российской Федерации
им. князя Александра Невского,
г. Москва*

В статье рассматривается соприкосновение двух сфер деятельности – музыкального искусства и военных операций. При изучении произведения и его сопоставлении с современными военными операциями использовался компаративистский метод. С помощью этого метода были выявлены основные аспекты, связывающие две радикально отличающиеся сферы.

Ключевые слова: «История солдата», Игорь Стравинский, специальные военные операции, современные военные конфликты.

WAR PARALLELS: “THE STORY OF A SOLDIER” BY IGOR STRAVINSKY IN THE CONTEXT OF MODERN SPECIAL MILITARY OPERATIONS

A. S. Khordykov, E. A. Zaytseva

*Military Institute (Military Conductors) of the Military University of the Ministry of Defense
of the Russian Federation named after Prince Alexander Nevsky, Moscow*

The article studies issues of the contact between music and military operations. The authors use the method of comparative analysis while analyzing the composition and its comparison with military operations. Also, the authors identify the main aspects connecting two radically different areas using this method.

Keywords: “The story of a soldier”, Igor Stravinsky, special military operations, modern military conflicts.

«История солдата» («Сказка о беглом солдате и черте, играемая, читаемая и танцуемая»; фр. L’Histoire du Soldat) – сочинение Игоря Стравинского в двух частях для чтеца, двух артистов, мимической роли, кларнета, фагота, корнета, тромбона, ударных, скрипки и контрабаса. Литературный источник основан на сюжетах русских народных сказок из собрания А. Н. Афанасьева, в переводе на французский язык Шарля Рамюза. Эта опера Игоря Стравинского остается актуальной в наши дни благодаря проблеме выбора, жертвы и природы человеческой судьбы. В условиях современного мира, где война и социальные изменения продолжают оказывать влияние на жизнь людей, произведение поднимает важные вопросы о морали, материальных ценностях и человеческих отношениях. Музыкальный язык и инновационная форма «Истории солдата» также вдохновляют современных композиторов и художников на создание одноименных комиксов и мультфильмов.

Кроме этого, актуальность «Истории солдата» объясняется тематической универсальностью: борьба между духовными ценностями и материальными желаниями, а также последствия выбора. В условиях кризиса идентичности и глобальных вызовов, таких как войны и миграция, произведение продолжает резонировать с современными слушателями. Его структура, сочетающая музыку, театр и танец, также вдохновляет на новые интерпретации и эксперименты в современных сценических художественных формах [2].

«История солдата» Стравинского может быть актуализирована в контексте современных конфликтов и специальной военной операции, поскольку в произведении исследуются темы войны, жертвы и морального выбора. Вот несколько аспектов, которые связывают эти два понятия:

1. Смысл войны и ее последствия: в «Истории солдата» показано, как война влияет на жизнь героя – солдата, который вынужден сделать сложный выбор, сталкиваясь впоследствии с моральными дилеммами. Современные специальные военные операции также часто связаны с этими темами, ведь военные действия могут изменить судьбу отдельных людей и целого общества.

2. Жертва и цена выбора: как и в произведении Стравинского, современные военные операции часто требуют от участников тяжелых, непростых решений, которые могут повлечь за собой серьезные личные жертвы. Этот аспект напоминает о том, как выбор, сделанный в условиях конфликта, может иметь долгосрочные последствия для жизни и солдата, и общества.

3. Социальные и человеческие аспекты войны: «История солдата» подчеркивает моральную и физическую неудовлетворенность главного героя жизнью. Солдат столкнулся с непониманием: как ему нужно себя вести и куда ему идти в его бессрочном отпуске. В реалиях современных специальных военных операций страна очень часто сталкивается с проблемой последующей реализации и восстановления граждан в мирной жизни. Осуществляется как моральная поддержка, так и денежная компенсация, но полностью люди восстановиться не в состоянии.

4. Духовная и психологическая борьба: как и в «Истории солдата», военные операции могут вызывать вопросы о морали, преданности и внутренней борьбе. Современные солдаты также сталкиваются с психологическими последствиями войны, ветераны часто испытывают трудности с адаптацией к мирной жизни, что перекликается с темами произведения Стравинского.

Затрагиваемые темы созвучны повседневной жизни курсантов военного института (военных дирижеров) Военного университета имени князя Александра Невского. Раз в год создаются условия, при которых им приходится сталкиваться с проблемными вопросами, приближенными к условиям специальной военной операции, в рамках проведения армейской тактической стрельбы.

Любопытно, как создавалась «История солдата». Стравинский рассказывает о ней в автобиографической книге «Хроника моей жизни»: «Вдали от дома оказался я в разгар кровавых событий на незнакомой земле ... Суровые испытания обрушились также на плечи моих сподвижников: Рамю, Ансерме и многих других. Вместе мы совещались под гнетом тревоги, пытаясь найти выход из этого безнадежного положения. В тот период нас осенило идеей – воплотить мобильный театр, способный перемещаться даже в самые отдаленные города. Однако реализация требовала начального капитала – а его у нас не было. Но судьбе было велено по-доброму с нами распорядиться: на пути встретился господин Вернер Рейнхарт из Винтертура, кто не только собрал необходимые средства, но и проникся духом нашего начинания искренним сочувствием.

Вдохновленные поддержкой, мы приступили к делу ... Для представления был выбран цикл вымышленных историй о солдате-дезертире и его необычном спутнике – черте, что с хитростью замыслил похитить душу героя.

В поисках идеального музыкального сопровождения я остановился на уникальном составе: от струнных (скрипка и контрабас) до деревянных (кларнет, фагот), включая медные инструменты – трубу и тромбон. Ударная секция с одним исполнителем завершала ансамбль

под управлением дирижера. Особое внимание привлекала возможность зрителю наблюдать за каждым музыкантом, исполняющим свою роль, что создавало живую связь между актерами и музыкой. Оркестр разместился на виду зрителей с одной стороны сцены; напротив – небольшая эстрада для чтеца. Это расположение символизировало три ключевых элемента спектакля: центральную сцену, окруженную музыкой и чтецом, что в единстве должны были воплотить магию истории. По нашему замыслу, эти три элемента выступали то поочередно, то вместе, в ансамбле.

Мы собирались кочевать с нашим передвижным театром по всей Швейцарии. Увы, мы не могли предвидеть, что вспыхнет эпидемия испанского гриппа, который свирепствовал тогда по всей Европе. Болезнь эта не пощадила и нас. Один за другим заболели “испанкой” мы сами, наши семьи и даже агенты по организации гастролей. Таким образом, наши светлые виды на будущее рассеялись, как дым.

С тех пор “История солдата” исполнялась во всевозможных вариантах: балет, сюита для камерного оркестра, переложение для трио. Оскар Блехман снял мультфильм по мотивам Сказки. Тем не менее, первоначальная “театральная” версия Стравинского – Рамю ставится довольно редко» [3, с. 51–52].

«История солдата» состоит из музыкальных эпизодов, созданных по образу сюит XVIII века, но с немаловажным отличием – использование современных для того времени жанров, таких как пасодобль и танго. Попевки из разных номеров обеспечивают цельность произведения, а в «эпизодах Черта» они сильно искажаются. Подобные примеры дьявольского начала использовались и зарождались в эпоху романтизма [5].

В первом разделе главный герой проходит непростой путь, после которого оказывается в королевском дворце. Он состоит из трех частей: «Марш солдата», «Раздумье», «Скрипка солдата».

Начинается второй раздел произведения с «Королевского марша», по мотивам напоминающего пасодобль. Появление Черта в образе скрипача передается посредством тембров деревянных духовых инструментов. Вершиной драматургии является «Маленький концерт». Солирующие инструменты поочередно исполняют мотивы предыдущих сцен, а также появляется новая сцена, ранее не встречавшаяся, – с чертами русского причитания, связанная с образом Принцессы. «Королевский марш» служит некой аркой, которая обрамляет второй раздел.

Третий раздел открывается переплетением двух мотивов – марша Солдата и Принцессы. Заключительная часть состоит из шуточного и как бы издевательского триумфального марша, мотивы которого уже знакомы из предыдущих частей, но все они изменены через призму сарказма [4].

Такой в теории удачный проект, как передвижной театр с «Историей солдата», так и не был осуществлен в полной мере, как то задумывал Стравинский, по причине эпидемии, но в сентябре 1918 года проект все-таки был поставлен в Лозанне, а позднее и в Париже [1].

Схожи по своему ключевому воздействию на зрителя через слово (чтеца) следующие произведения: Симфоническая сказка «Петя и волк» (С. С. Прокофьев); кантата «Уцелевший из Варшавы» (А. Шенберг); «Путеводитель по оркестру» (Б. Бриттен).

В заключение отметим, что «История солдата» Игоря Стравинского остается актуальным произведением, которое глубоко резонирует с современными реалиями и социальными последствиями специальных военных операций. Темы внутренней борьбы, морального выбора и человеческой жертвы, освещенные в этом произведении, находят отражение в судьбах современных солдат, вынужденных принимать сложные решения в условиях конфликтов.

Как и персонажи произведения Стравинского, они сталкиваются с последствиями своих действий, которые влияют не только на их собственные жизни, но и на судьбы окружающих.

Рассматривая «Историю солдата» в контексте современных конфликтов, мы понимаем, что война по-прежнему является многогранным и трагическим явлением, в котором переплетаются личные и общественные аспекты. Вопросы о цене выбора, моральных дилеммах и психологических последствиях продолжают оставаться актуальными, что делает произведение Стравинского важным инструментом для понимания современных военных реалий и человеческого опыта в условиях войны. Таким образом, «История солдата» не только служит художественным свидетельством своего времени, но и предоставляет ценную возможность для размышлений о природе войны, ее влиянии на человеческую психику и моральные ориентиры в условиях современности.

Список литературы

1. Баллаше И., Гаал Д. Путеводитель по операм. – Будапешт: Корвина, 1965. – Т. 2. – 407 с.
2. Богоявленский С., Дегтярева Н., Кенигсберг А. История зарубежной музыки: учебник для музыкальных вузов. – М.: Композитор, 2001. – Вып. 6. – С. 632.
3. Стравинский И. Хроника моей жизни. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 267 с.
4. Тимофеев Я. Весь Стравинский [Электронный ресурс]. – М., 2024. – Вып. № 6. – URL: https://www.youtube.com/live/T_2LBxeU1hs?si=V0B2MBWHV3dkTmF – Загл. с экрана.
5. Энтелис Л. Игорь Стравинский «История солдата» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.belcanto.ru/ballet_soldat.html – Загл. с экрана.

List of references

1. Ballashe I., Gaal D. Putevoditel' po operam. – Budapesht: Korvina, 1965. – Т. 2. – 407 s.
2. Bogoyavlenskij S., Degtyareva N., Kenigsberg A. Istoriya zarubezhnoj muzyki: uchebnik dlya muzykal'nyh vuzov. – M.: Kompozitor, 2001. – Vyp. 6. – S. 632.
3. Stravinskij I. Hronika moej zhizni. – M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1963. – 267 s.
4. Timofeev Ya. Ves' Stravinskij [Elektronnyj resurs]. – M., 2024. – Vyp. № 6. – URL: https://www.youtube.com/live/T_2LBxeU1hs?si=V0B2MBWHV3dkTmF – Zagl. s ekrana.
5. Entelis L. Igor' Stravinskij «Istoriya soldata» [Elektronnyj resurs]. – URL: https://www.belcanto.ru/ballet_soldat.html – Zagl. s ekrana.

ОБРАЗ ИСПАНИИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ИСААКА АЛЬБЕНИСА: НА ПРИМЕРЕ СЮИТЫ «ИСПАНИЯ»

Д. А. Ивачёва

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

Т. М. Федотова

*МБУДО ДШИ «Гармония»,
г. Новосибирск*

Статья посвящена изучению особенностей фортепианной музыки Исаака Альбениса в контексте претворения национальных особенностей жанров, форм и образов испанской на-

родной музыки в академическом искусстве. В качестве материала для исследования выступает его фортепианная сюита «Испания».

Ключевые слова: И. Альбенис, сюита «Испания», Ренасимьенто, испанская музыка, танго, фламенко, малагенья, каприччио, сортсико.

THE IMAGE OF SPAIN IN THE PIANO COMPOSITIONS OF ISAAC ALBÉNIZ: ON THE EXAMPLE OF PIANO SUITE “SPAIN”

D. A. Ivacheva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo;

T. M. Fedotova

Children’s art school “Garmoniya”, Novosibirsk

The authors consider the peculiarities of Isaac Albéniz’s piano music in the context of implementing national genres, forms and images of Spanish folk music in academic art. As an example the authors analyze his piano suite “Spain”.

Keywords: I. Albéniz, suite “Spain”, Renacimiento, Spanish music, tango, flamenco, malagenia, capriccio, sortsico.

Испания – страна с яркой историей: войны и междоусобицы длились десятилетиями и даже веками. Грандиозные исторические события Испании XIX века оказали большое влияние на становление народного уклада и культуры. Расцвет различных видов искусств в Испании происходит благодаря значимому историческому фону страны.

Большое значение имеет испанская литература XIX века, где формируются основные принципы академического искусства страны. Опираясь на постулаты романтизма, мыслители этого времени обращались к народному творчеству, национальной культуре, устойчивым традициям разных регионов. Это являлось неотъемлемой частью их творчества, основным источником вдохновения. Достаточно перечислить ряд имен, которые воспевали самобытную культуру Испании в различных литературных жанрах и направлениях, таких как лирическая драма, костюмбризм в жанре очерка, реалистический роман и т.д. Это Мануэль Хосе Кинтан, Антонио Алькал Галиано, Хосе де Эспронсед, Хосе Соррилья-и-Мораль, Рамон де Месонеро Романос, Антонио де Труэба, Фернан Кабальеро и другие.

Качественное обновление произошло и в музыкальной жизни Испании. Это связано с важнейшими историческими событиями: открытие двух консерваторий – Мадридской (1830) и Барселонской (1847), строительство оперных театров (в Барселоне и Мадриде), открытие концертных организаций, первых музыкальных учебных заведений в различных городах страны.

В это время большое значение имел музыкальный театр, где формировалась испанская романтическая опера. Композиторы того времени активно выступали против господства итальянской оперы и стремились возродить старинные музыкально-драматические жанры. Так, распространение получило музыкально-общественное движение «кастисисмо» (исп. «castisidad» – «чистота, правильность речи»), в рамках которого стали появляться произведения в жанре сарсуэлы – близкий к оперетте испанский театральный жанр, сочетающий вокальные и танцевальные номера, разговорные диалоги. Среди композиторов, оказавших большое влияние в этом направлении, можно выделить Франсиско Барбьери и Томаса Бретона.

Сделав значительный сдвиг в сторону возобновления традиций, культурная жизнь Испании конца XIX века объединилась в единое движение под названием Ренасимьенто

(исп. «renacimiento» – «возрождение»), выступающее за национальное возрождение в различных сферах культурной, политической, экономической жизни страны.

Музыкальное испанское Возрождение, прежде всего, связано с такими именами, как Фелипе Педрель и Федерико Ольмеда. В своей насыщенной композиторской, музыковедческой, общественной, публицистической деятельности они занимались написанием собственных произведений и восстановлением утраченных народных текстов, манифестацией основных постулатов музыкального Ренасимьенто, а также популяризацией испанской культуры за пределами страны.

Приверженцем идей Ренасимьенто безусловно был Исаак Альбенис (1860–1909) – выдающийся композитор и пианист рубежа XIX–XX веков. Своим творчеством он внес большой вклад в развитие музыкального искусства родной страны, внедряя и ассимилируя различные элементы национального фольклора. Особенную ценность представляет фортепианное наследие композитора. Исаак Альбенис был блестящим концертующим пианистом. Фелипе Педрель, «духовный отец» испанского Возрождения, сравнивал фигуру Альбениса с Рубинштейном. После чего вся испанская пресса стала называть его «испанским Рубинштейном».

В собственных фортепианных сочинениях Альбенис обращался к национальной культуре каждой области Испании. Музыкальный фольклор этой страны складывался в разных ее частях: Каталонии, Арагоне, Галисии, Андалусии и др. Каждый регион имеет свои особенные черты, музыкальный язык, ритмические рисунки, жанры и уникальные инструментальные ансамбли. Все это составляет красочный калейдоскоп традиционной национальной музыки Испании. Она примечательна причудливым ритмом и мелодическим разнообразием; отличается темпераментностью, своеобразием, необычностью мелодического рисунка, рельефностью образов. Все эти особенности составляют основу в народных напевах и инструментальных композициях. Мастерски «реконструируя» народные жанры испанской музыки, Исаак Альбенис сочетал их с современными формами, техниками и приемами композиторского письма. Его сочинения полны народно-речитативных интонаций, а в фортепианной фактуре слышны отзвуки народных инструментов – волынки, тамбурина и, особенно, гитары. Он часто обращается к национальным танцевальным жанрам Испании – малагенья, фламенко, болеро и др.

Фортепианное творчество Исаака Альбениса, охватывающее широкий диапазон жанров и форм, преимущественно программное. Всякое произведение, как правило, имеет свое название или подзаголовок, отсылающее к воспоминаниям о свершенных путешествиях композитора. Довольно внушительный список сочинений Альбениса посвящен испанской теме, где она вынесена непосредственно в название опуса. К таковым относятся: 2 воспоминания об Испании (1897), 2 испанских национальных мелодии (ок. 1889), 6 испанских танцев (1887), Испанская рапсодия для фортепиано с оркестром (1886–1887), Испанская серенада, сюиты для фортепиано «Испанские напевы» (1892), «Испанская сюита» (1886) и «Испания» (1890). Данные произведения пронизаны испанским колоритом, в них воспроизводятся впечатления, воспоминания автора о родной Испании через собственную трактовку национальных жанров различных регионов страны.

Фортепианная сюита «Испания» была написана в 1890 году. Это удивительное по своей красочности и колоритности произведение привлекает к себе интерес различных исполнителей. Известны исполнения сюиты следующих пианистов: Даниэль Баренбойм, Мигель Басельга, Белла Давидович, Рена Кириаку, Эстебан Санчес, Альдо Чикколини. Заметим, что все представленные исполнители – уроженцы южных стран. Из этого можно предположить, что музыка Альбениса требует для наиболее удачной интерпретации определенный склад характера, темперамента, ментальности, характерных для человека из латинских стран.

Более того, фортепианная сюита «Испания» (отдельные пьесы или все произведение полностью) привлекла внимание ряда музыкантов, создавших свои оригинальные аранжировки и транскрипции для инструментов-соло в сопровождении фортепиано или различных ансамблевых составов.

Так, известный пианист-виртуоз Леопольд Годовски создал концертную версию «Танго» с характерной ремаркой, в точности указывающей хронометраж исполнения: «Примерная продолжительность две минуты сорок секунд». Не менее известный скрипач австрийского происхождения Фриц Крейслер написал свои транскрипции «Малагенья» и «Танго» для скрипки в сопровождении фортепиано. Не осталась в стороне и «душа» испанской музыки – гитара. Композитор Маттео Фаллони воссоздал свою версию сюиты «Испания» для гитары и фортепиано.

Фортепианная сюита «Испания» состоит из шести пьес: «Прелюдия», «Танго», «Малагенья», «Серенада», «Каталонское каприччио», «Сортсико». В основе каждой пьесы лежит определенный жанр народной музыки Испании с характерным мелодическим, ритмическим рисунком, типом звукоизвлечения и звукоподражанием различным национальным инструментам. Композиции просты по фактуре. Композитор стремился вывести на первый план красоту самой мелодии.

Сюита открывается «Прелюдией». В этой небольшой импровизации Альбенис как бы воссоздает звучание духовых инструментов и гитары, чередуя их между собой. Композитор здесь дублирует мелодию на расстоянии двух октав, что напоминает звучание деревянных духовых инструментов. Такой прием он использовал во многих произведениях, например в «Астуриане» или «Севилья» из цикла «Испанская сюита». Фактура выдержана достаточно строго, а мелодический контур хрупок (Приложение, пример 1).

Второй номер – «Танго» – одно из знаменитых произведений Исаака Альбениса. По мнению И. Мартынова, «неслучайно оно включено в сюиту “Испания”: ведь история возникновения этого танца связана не только с Гаваной и Буэнос-Айросом, но и с Севильей» [2, с. 143]. В Андалуссии существовало такое понятие, как «цыганское» танго – сольный женский танец, который принадлежал к группе танцев фламенко. Андалусское танго – это шуточная, иногда даже сатирическая уличная песенка, популярная в 1850–80-х годах в Севилье. Оно имеет общую основу с кубинской хабанерой, распространенной в Испании. Мелодии андалусского танго представляют собой 16-тактовый период, который состоит из двух предложений, в двудольном размере и умеренно подвижном темпе. Отличительная черта андалусского танго – остиная фактура гитарного аккомпанемента с постоянным ритмическим рисунком в размере 2/4 (Приложение, пример 2) и неизменным гармоническим контуром с чередованием Т и D в мажоре.

Музыка «Танго» Исаака Альбениса написана в сочетании салонного стиля и фольклорных интонаций. Светлая мелодия окружена подголосками, которые охватывают довольно широкий диапазон звучания. Примечательно то, что аккордовая фактура здесь практически отсутствует. Эта пьеса отличается ярким мелодизмом и богатством ритма. Композитор свободно применяет элементы танго: характерную полиритмию, неизменный остиный аккомпанемент, в котором изредка встречаются мелодические вставки. Однако здесь Альбенис не использует типичное чередование Т и D, в этой композиции можно услышать гармонии III, VI ступеней, а также модуляцию в тональность II ступени (Приложение, пример 3).

Следующий танец – «Малагенья» – является одним из любимых жанров Альбениса. Для нее характерен трехдольный размер с остиным гитарным сопровождением, неожиданные интонационные повороты и каденции. Малагенья встречается в различных регионах Испании, но свою особенную популярность получила в Андалусии. Фольклор именно этой части Испании так любил и использовал в своей музыке Исаак Альбенис.

Малагенья имеет широкий смысловой диапазон: это и песня, и женщина – уроженка Малаги. Этот танец представляет собой любовную пантомиму. Танцовщица, закрываясь веером и мантильей, не дает партнеру увидеть свое лицо. Но под влиянием неожиданно вспыхнувшего чувства, захваченная едва слышимым под плащом танцора ритмом кастаньет, она бросает веер, освобождается от мантильи и отдается во власть танца.

Данный номер основан на исполнительских традициях танца малагенья. Как и в «Отзвуках Калеты» из цикла «Воспоминания о путешествиях», в средней части пьесы звучит напев с характерной вокальной фактурой. Он завершается каденцией, где «певец» демонстрирует свое мастерство (Приложение, пример 4).

Музыка «Малагенья» написана в двухголосном изложении. Мелодия звучит в основном в нижнем регистре, а в партии правой руки звучит аккомпанемент с завораживающим остинато. Четкий повторяющийся ритмический рисунок иногда оттеняется свободными речитативными фразами (Приложение, пример 5).

Следующая пьеса написана в жанре серенады. В буквальном переводе серенада означает пение под открытым небом в вечерний час. Она получила распространение в эпоху Ренессанса в творчестве провансальских поэтов-музыкантов – трубадуров. Действие напоминает театрализованное представление: молодой человек берет в руки гитару и поет для своей женщины. Серенада – это история двух людей, которая повествуется на языке музыки. Мелодия серенады наполнена чувствами и эмоциями: грусть, любовь, страсть, печаль. А музыкальный мотив отличается гибкостью: в нем есть вступление, смена интонаций и кульминация. Все это и создает завораживающий эффект музыки этого жанра.

Однако Альбенис с присущим ему творческим подходом к трактовке национальных жанров несколько отстает от установленных традиций. Здесь напевные фразы сочетаются с танцевальными ритмами, преобладает оживленное движение мелодии, местами оттененное хроматизмами, что придает музыке изысканный характер. В нотах этой пьесы несколько раз встречаются пометки композитора: *cantando* – указывает на напевные фразы, *leggiero* – танцевальные вставки. Гармонический план пьесы тоже несколько нетипичен для серенады: здесь можно услышать, например, уменьшенные трезвучия, что придает ощущение нестабильности. В средней части напев и танцевальный ритм звучат одновременно, тем самым создается эффект пения под гитару. Большое количество хроматических ходов придают пьесе народный колорит (Приложение, пример 6).

Следующая композиция отражает своеобразие родины композитора – Каталонии. «Каталонское каприччио» – очень светлое и ясное произведение. По всем традициям этого жанра каприччио написано в свободной форме импровизационного характера. Здесь Исаак Альбенис использует черты каталонского фольклора: размер 2/4, четко выраженный мажороминор, преобладание песенности, прозрачность фактуры (Приложение, пример 7). Как описывает М. Вайсборд: «В “Каталонском каприччио” угадывается звучание деревянных духовых и ударных инструментов Каталонии: народной флейты карамильо и маленького барабана тамбориля» [1, с. 37].

Завершает цикл пьеса «Сортсико» – танец, популярный среди жителей Басконии, с характерным метром $\frac{3}{8}$, идущий на фоне размеренного остинатного ритма, имитирующего звучание ударных. Этот жанр имеет характерный ритмический рисунок с постоянным пунктиром. «Пьеса Альбениса начинается небольшим вступлением, в котором воссоздается звучание баскского барабана» [1, с. 42]. Оно звучит в традиционной фольклорной ритмической формуле, которая далее переходит в мелодию (Приложение, пример 8).

Таким образом, фортепианная сюита «Испания» Исаака Альбениса – одно из выдающихся творений композитора, ярко раскрывающее самобытность испанской музыки. Как отмечает исследователь музыкального творчества Испании И. Мартынов, «сюита “Испания” –

одно из примечательных произведений Альбениса, свидетельствующее о росте мастерства: в нем повышается значение конструктивного начала, проявляется стремление к экономии средств выразительности, умение создавать рельефные и лаконичные образы (“Малагенья”)) [2, с. 145]. В ней чувствуется широта охвата фольклорного материала. Композитор в каждой пьесе воплощает красоту испанской музыки: слышны характерные ритмические фигуры, Альбенис блестяще изображает национальные испанские инструменты с помощью только лишь фортепиано, что говорит о его превосходном пианизме и владении этим инструментом. Сюита «Испания» Исаака Альбениса имеет большую художественную ценность. Мастерское сочетание элементов традиционных жанров и общепризнанных композиторских техник позволило фортепианной сюите «Испания» обрести свое достойное место в репертуаре пианистов всего мира.

Список литературы

1. Вайсборд М. А. Исаак Альбенис. Очерк жизни. Фортепианное творчество. – М.: Советский композитор, 1977. – 152 с.
2. Мартынов И. И. Музыка Испании: монография. – М.: Советский композитор, 1977. – 360 с.

List of references

1. Vajsbord M. A. Isaak Al’benis. Ocherk zhizni. Fortepiannoe tvorchestvo. – M.: Sovetskij kompozitor, 1977. – 152 s.
2. Martynov I. I. Muzyka Ispanii: monografiya. – M.: Sovetskij kompozitor, 1977. – 360 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2



Пример 3



Пример 4

Musical score for Example 4, featuring a Cadenza section. The score is in G major and 4/4 time. It includes markings for *ben. marc.* and *rall.*. The piece concludes with a series of trills numbered 4, 6, 7, and 10. The right hand has a fermata over the final note.

Пример 5

Musical score for Example 5. The score is in G major and 4/4 time. It includes a *ben ten.* marking. The right hand features a series of eighth-note chords with a fermata over the final measure. The left hand has a simple accompaniment.

Пример 6

Musical score for Example 6. The score is in B-flat major and 3/4 time. It includes markings for *rit.*, *cantando*, and *legg.*. The piece features a series of chords and melodic lines in both hands.

Пример 7

Musical score for Example 7, marked *Allegretto*. The score is in B-flat major and 3/4 time. It includes markings for *con Ped.*, *dolce*, and *legato*. The piece features a series of chords and melodic lines in both hands.

Пример 8

Musical score for Example 8, marked *Allegretto*. The score is in G major and 3/4 time. It includes markings for *ben marc.* and *dolce*. The piece features a series of chords and melodic lines in both hands.

КОНЦЕРТ-МОТЕТ «QUID EST VERITAS?» С. В. ПЛЕШАКА: СИНТЕЗ ЖАНРОВ КОНЦЕРТА И МОТЕТА

А. В. Лунева

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

В статье рассматривается синтез жанров концерта и мотета. Приводится исполнительский анализ сочинения «Quid est veritas?» Сергея Плешака.

Ключевые слова: мотет, духовный концерт, синтез жанров, хоровое исполнительство.

CONCERT-MOTET “QUID EST VERITAS?” BY S. V. PLESHAK: SYNTHESIS OF CONCERT AND MOTET GENRES

A. V. Luneva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the synthesis of concert and motet genres. Also, the author provides a performance analysis of the composition “Quid est veritas?” by Sergey Pleshak.

Keywords: motet, spiritual concert, synthesis of genres, choral performance.

В XII–XIII века в западноевропейской музыке формируется уникальный жанр мотета, в котором концентрируются основные нормы будущих канонов строгого стиля полифонического письма. Основоположниками жанра принято считать представителей Школы Нотр-Дам, которые под словом «мотет» (фр. motet, от «mot» – слово) подразумевали вокальное произведение на основе мелодии григорианского хорала (тенор) в контрапунктическом соединении с одной-двумя другими мелодическими линиями (дулум и трилум). Словесный канонический текст (обозначаемый словом «mot») стал переноситься в дулум (называемый «мотетусом»).

В начале XX века название жанра мотета часто подчеркивало связь с латинским глаголом «movere» (двигаться), хотя не исключался и вариант происхождения от французского «mot». В средневековой латыни жанр мотета имел название «motectum». Также использовалось итальянское слово «mottetto». В версии о латинском происхождении имеется в виду движение разных голосов друг против друга. Сегодня же отдается предпочтение французской этимологии, поскольку слово «мотет» во французском языке XIII века имело значение «маленькое слово». Клаузулы, бывшие предшественниками мотета, первоначально так и назывались: «motelli» (от фр. mot – «слово»).

Мотет в обобщенном понимании – это вокальный или вокально-инструментальный жанр «в нескольких частях со словами» [1, с. 114]. В процессе своей исторической эволюции мотет дополнялся специфическими чертами национальных композиторских школ, влияющих на выбор канонического или светского текста, особенностей мелодико-ритмической организации и других средств музыкальной выразительности. Поэтому мотет может быть духовного или светского содержания, с участием инструментов или а cappella, иметь в своей основе один или несколько текстов. В отличие от мессы, данный жанр давал композиторам большую свободу художественного воплощения, поэтому возрастала его популярность в композиторской практике периода процветания строгих канонов католической культуры.

Жанр духовного, иначе партесного, концерта возник в XVII веке, на заре развития профессиональной музыкальной культуры в России, и занимал первые позиции на протяжении полутора веков. Однако в XIX веке духовный концерт постепенно ушел из композитор-

ского творчества и был предан забвению. Только к рубежу XIX–XX веков, в период возрождения хорового исполнительского искусства в России, жанр вновь обрел актуальность, представ в творчестве многих отечественных авторов до печальных событий 1917 года. И следующее его возрождение напрямую связано, прежде всего, с изменением духовного состояния России, такой исторической вехой, как тысячелетие Крещения Руси.

Уникальность данного жанра проявляется в органичном сплаве западноевропейского опыта и национальных традиций русской хоровой практики. Ряд черт был перенят у барочного инструментального жанра *concerto grosso*: повышенный накал эмоционального повествования, декоративность вокальных средств, красочность и приемы полифонического развития, контрастные сопоставления сольных партий и хора. Перечисленные аспекты характерны не только для западноевропейских сочинений, но и для ментальности русской культуры. Поэтому духовный концерт стал первым образцом слияния религиозного и светского, как отражение духовности человека в период зарождающегося гуманизма в России. Духовный концерт сохранил традицию исполнения *a cappella*, идущую от богослужебной практики и народного пения. Подголосочная полифония, свойственная народной песне, повлияла на мелодическую вариантность голосов и богатую фактуру хоровых *tutti*.

Обратимся к жанровому разграничению духовного концерта и мотета в связи с последующим анализом «*Quid est veritas?*» С. В. Плешака, написанного в синтезе этих жанров. В статье, посвященной прояснению понятий «мотет» и «концерт» в русской духовной музыке эпохи классицизма, Е. Ю. Антоненко обращается к нескольким трудам немецких и отечественных теоретиков XVIII века и отмечает следующие черты. Для Иоганна Готфрида Вальтера (трактат «Музыкальный лексикон») ключевыми характеристиками мотета являются: использование контрапункта и источник текста (сакральная тематика). Полифоническая техника как нечто неотъемлемое для данного жанра утверждается в статьях того времени (в частности, в статье Иоганна Адольфа Шайбе в журнале «Музыкант-критик», 1737) и в других сочинениях («Трактат о фуге» Вильгельма Марпурга) [3].

Одну из принципиальных жанровых границ проводят Иоганн Маттезон в своем знаменитом трактате «Совершенный капельмейстер» (1739) и уже упомянутый Шайбе. А именно: функции инструментов (если они вводятся) строго ограничиваются дублированием вокальной партии, никаких самостоятельных мелодических линий им не может быть поручено. Если же данное ограничение не соблюдается, стиль письма не соответствует жанру и мотет превращается в концерт или мессу.

Еще одним существенным жанровым различием, по мысли немецких теоретиков, является приоритет в мотете контрапунктической разработки (в отличие от уже разделенной на мелодию и бас фактуры концерта, его изобретение приписывается Лодовико Виадано). Увеличение же количества голосов в мотетах вплоть до восьми или даже трех хоров только приветствуется.

Выбору текста тоже уделялось большое внимание – Шайбе обозначает «умелый выбор слов» одним из двух слагаемых «хорошего мотета» (см. [3]). Вторым слагаемым является «изобретательная, ясная и многоголосная отделка». При этом его характеристика подобной отделки фактически представляет собой краткий план формы мотета. В начале он рекомендует сохранять ясность и точность имитаций, но не доводить их до «полноценной фуги», не забывая при этом, что экспозиционный раздел должен быть достаточно «роскошным». Для середины избирается развернутая фуга, в которой все равно необходимо стараться сохранять ясность изложения, никаких пустот в виде отсутствующих противосложений быть не должно. Для заключительного раздела Шайбе рекомендует использовать имитации, хотя переход в фугу в заключении возможен, но она не должна быть громоздкой и тяжеловесной. Предлагаемая им форма фактически представляет собой трехчастную форму русского хорового концерта.

В Европе ситуация такова, что жанр мотета начинает терять свои позиции как самостоятельный. Церковный концерт постепенно вытесняет его, благодаря чему возникает некая «оппозиция». По определению Д. Шпеера, мотет является произведением, в котором «голоса не концертируют». Можно сказать, что жанр мотета эволюционирует таким образом, что становится очень близок форме концерта, однако не все принимают стирающуюся границу.

В контексте сказанного рассмотрим сочинение Сергея Викторовича Плешака «*Quid est veritas?*» для женского хора а capella в жанре концерта-мотета. Концерт-мотет «*Quid est veritas?*» написан специально для шведского женского вокального ансамбля из 5 человек «*Les Jolies*». Одно из его премьерных исполнений с успехом состоялось в 2002 году на Всемирных хоровых играх в Южной Корее. С. В. Плешак, создавая сочинение, хорошо представлял вокальные и технические возможности ансамбля. Самым простым, на его взгляд, было объединить в одну композицию небольшие тексты – так он вышел на изречения на латинском языке, чтобы можно было урегулировать время звучания и отсечь при необходимости лишнее. Прекрасный тембр и вокальные данные сопрано определили некоторые музыкальные находки – неслучайно сочинение начинается с очень высокой ноты, и мелодии до середины композиции написаны именно для конкретного сопрано. Более того, в партитуре во время работы над концертом даже были написаны не типовые обозначения тембров голосов, а имена исполнительниц.

В жанровом определении композитор изначально подразумевал концертное начало в рамках данного произведения: «Не могу сказать, что здесь ориентир на соревнование между голосами, но все же оно немного присутствует», – комментирует С. Плешак. Автор сознательно ориентировался на западную хоровую традицию, поэтому он подчеркнул, что это не русский духовный концерт, как это может показаться при жанровом определении. От русского, в понимании композитора, осталось только «желание некой плотности прикосновения к звуку», которой у шведского ансамбля ему и не хватило.

Концерт и мотет, по мнению Плешака, очень родственные жанры: не всегда понятно, где больше мотет, а где больше концерт. Мотетность «*Quid est veritas?*» выражается отчасти в подряд идущих разных текстах, в том числе на латинском языке, организующих структуру сочинения: «новый текст – новая музыка». В концерте-мотете композитор вступает в диалог с полифоническими традициями разных эпох. Данная жанровая характеристика неслучайна: иностранцы, переводя произведения Д. С. Бортнянского, часто называли концерты мотетами, ориентируясь на более привычные для европейского уха жанровые ассоциации (исторически именно так именовали вокальную музыку а capella с текстом). Основная композиционная техника – полифония. В манере полифонического письма Плешака соединяются черты вокальной полифонии эпохи Возрождения и современные техники письма. Ярко выражен синергизм слова и музыки.

Форма сочинения – строфическая. В качестве текста используются крылатые выражения на латинском языке. Название служит своеобразной смысловой преамбулой, этот же вопрос «что есть истина?» появляется в коротком (9 тактов) вступлении (Приложение, пример 1), закладывая интонационное, ритмическое и структурное зерно всего последующего материала. В нем сжато экспонируется один из основных драматургических приемов сочинения – контрастное сопоставление концентрированного напряжения поиска, вопрошания и мистически окрашенных (используется ремарка *misterioso*), приглушенных ответов. Здесь же закладывается принцип диалога-чередования и метрической неустойчивости за счет частых смен размеров, несимметричности, синкоп. Текст вопроса распределяется между сопрано и альтом, причем ради достижения предельного напряжения и контраста голоса разводятся на максимальное расстояние и образуют малую нону.

Первый такт на слух кажется более устойчивым благодаря более или менее четкому ритмическому началу, но разница между двумя длительностями в одну восьмую тут же эту

устойчивость размывает. Второй запускает равномерное триольное биение восьмых, но несимметричность такта опять-таки создает некое внутреннее «неудобство», вопрос как бы повисает в воздухе. Можно интерпретировать подобные ритмические решения автора как желание и вовсе выйти за пределы ритма, освободиться от какой бы то ни было регулярности. Условно можно поделить вступление на четыре реплики или две несимметричные фразы. Жанровый синтез в потенции в этих девяти тактах тоже уже присутствует. Фразы контрастны метрически (чередование $5/8$ и $7/8$ в первой и неизменные $3/4$ во второй) и по типу склада (пения): в первой более присущий мотету одноголосный диалог сопрано и альты, во второй – через послойно выстраиваемый кластер переход к четырехголосию, подобно партесного пения и гармонической вертикали.

В дальнейшем, по мере углубления синтеза, метрический контраст между «мотетным» и «концертным» материалом будет сокращаться: не всегда так четко можно будет разграничить сферу одного и другого, в целом возобладает четырехголосный склад – не даром жанр «концерта» стоит на первом месте в названии как доминирующий. Сочинение, с одной стороны, мозаично (во многом из-за строфической формы и калейдоскопичности цитат), с другой – обладает единым драматургическим стержнем, кульминационными зонами и диалогом между фрагментами (ближе к концу несколько раз используется текст уже фигурировавших ранее цитат). Возможно, отчасти данная структура навеяна обстоятельствами работы над произведением – в одном из интервью композитор признается: «Сочинение музыки в транспорте для меня обычная вещь. Многие темы концерта-мотета “Quid est veritas?” пришли в метро...».

Однако фрагментарность обусловлена и чисто исторически: изначально каждая строфа в мотете имела свой текст. Так, например, одна строфа на *cantus firmus* посвящалась Богу, вторая могла быть связана с любовной песенкой, третья – отличаться комическим содержанием и петься на немецком языке. Конечно, это не могло не вызывать недовольства духовенства.

Структурно сочинение делится на три раздела. Первый (тт. 1–73) завершается кульминацией и генеральной паузой в один такт. В начале второго (тт. 73–103) происходит смена темпа, характера (ремарка *andante amoroso*) и метрических условий. Третий раздел вновь возвращает к первоначальной пульсации, однако она становится более устойчивой (размер $6/8$ реже прерывается переменными). Перед кодой (т. 166), возвращающей нас к вопросу вступления – «что есть истина?», возникает небольшая реминисценция из второго раздела в соответствующем темпе и характере (тт. 155–158). Подобное деление весьма условно, однако 3-частная структура вполне соответствует строению концертного цикла, в чем также проявляется жанровый синтез.

Первый фрагмент «Суета сует» (тт. 10–17) (Приложение, пример 2) состоит из более широкой по дыханию темы у первого сопрано (размер меняется на $5/4$) и хорового «комментария». В дальнейшем своеобразный диалог между тематическим элементом и хоровым фоном строится по-разному: фрагмент с новой цитатой может начинаться одноголосно тематическим элементом, многоголосно хоровым фоном или и то, и другое звучит сразу.

Интервалы (или их обращения), вписанные в мелодику вступления, присутствуют и в тематических элементах, и в хоровых «ответах». Структура первого фрагмента зеркальна – спустя четыре такта голоса меняются ролями. Метрический сдвиг темы на одну восьмую в 11 такте прекрасно иллюстрирует смысл изречения (фигуры повторности, кружения на одном месте).

Необычайно выразителен с точки зрения упомянутой выше синергии слова и музыки второй фрагмент (т. 18 и далее) (Приложение, пример 3). Нетематический хоровой элемент, выписанный восьмыми на одной и той же высоте создает ощущение падающей в одну точку капли. Композитор обращается с ритмом очень свободно – с одной стороны, мотив капель чрезвычайно монотонный, с другой – в нем содержится чередование дуолей и триолей, правда, длительности чередуются с одинаковой периодичностью.

Амбитус тематического элемента достаточно узкий (подобно траектории капли), однако постепенно он расширяется, прибавляя с каждым тактом буквально по 0,5–1 тону. Интересным представляется сочетание устремленности небольших восходящих мотивов внутри темы к длинным нотам и одновременно ниспадающие интонации (ум. 5), выстраивающиеся постепенно в умVII. Подобные явно гармонического вида фигурации создают ощущение гармонизации пульсирующего органного пункта. Для композитора очень важен интервал септимы, причем в зависимости от контекста остальных голосов он может приобретать то напряженно-тревожное, то светлое значение. Например, в среднем разделе в т. 78 (Приложение, пример 4) большая септима иллюстрирует большие труды, делающие плод сладким.

Концерт-мотет «*Quid est veritas?*», с одной стороны, занимает в творчестве С. В. Плещака место особое, с другой – органично укладывается в призму кросс-жанровости, свойственную композитору во всем его творчестве. Отчасти жанровый синтез является лишь следствием определенных авторских решений, принимаемых еще на этапе выбора и компоновки текста, ориентира на конкретный состав исполнителей, определенные внемузыкальные задачи (как в случае с данным сочинением).

Расширение поля композиторских возможностей позволяет руководствоваться в первую очередь решением выразительных задач, служащих единственной цели – максимально точно раскрыть в музыке содержание текста. Эту точность можно наблюдать буквально с первых тактов «*Quid est veritas?*», уже во вступлении, содержащем интонационное, ритмическое и драматургическое зерно сочинения и ювелирно следующем не только строфической структуре, но и синтаксису используемого вербального материала.

Список литературы

1. Bent M. *The Late-Medieval Motet in Companion to Medieval & Renaissance Music*, edited by Tess Knighton and David Fallows, Berkeley. – California: University of California Press, 1992. – 428 p.
2. Антоненко Е. Ю. Венецианский мотет XVIII века: поэтика забытого жанра // *Научный вестник Московской консерватории*. – М., 2011. – № 3. – С. 40–55.
3. Антоненко Е. Ю. Концерт и мотет в русской духовной музыке эпохи классицизма: различные жанры или исторические термины? [Электронный ресурс] // *Музыкальная академия*. – М., 2023. – № 2. – URL: <https://mus.academy/articles/concerto-and-motet-in-russian-sacred-music-of-the-second-half-of-the-18th-century> – Загл. с экрана.
4. Паисов Ю. И. Духовный концерт в современной музыке России // *Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. статей и исследований*. – М., 2004. – Вып. 2. – С. 231–262.
5. Рыцарева М. Г. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. – СПб.: Композитор, 2006. – 244 с.

List of reference

1. Bent M. *The Late-Medieval Motet in Companion to Medieval & Renaissance Music*, edited by Tess Knighton and David Fallows, Berkeley. – California: University of California Press, 1992. – 428 p.
2. Antonenko E. Yu. *Venecijskij motet XVIII veka: poetika zabytogo zhanra* // *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii*. – M., 2011. – № 3. – С. 40–55.
3. Antonenko E. Yu. *Koncert i motet v russkoj duhovnoj muzyke epohi klassicizma: razlichnye zhanry ili istoricheskie terminy?* [Elektronnyj resurs] // *Muzykal'naya akademiya*. – M., 2023. – № 2. – URL: <https://mus.academy/articles/concerto-and-motet-in-russian-sacred-music-of-the-second-half-of-the-18th-century> – Zagl. s ekrana.

4. Paisov Yu. I. Duhovnyj koncert v sovremennoj muzyke Rossii // Tradicionnye zhanry russkoj duhovnoj muzyki i sovremennost': sb. statej i issledovanij. – M., 2004. – Vyp. 2. – S. 231–262.
5. Rycareva M. G. Duhovnyj koncert v Rossii vtoroj poloviny XVIII veka. – SPb.: Kompozitor, 2006. – 244 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Example 1 is a musical score for four voices: Soprano I, Soprano II, Alto I, and Alto II. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system starts with a tempo marking of *f* **Risoluto**. Soprano I has the lyrics "Quid est" three times. Alto I and Alto II have the lyrics "ve-ri-tas?". The second system is marked *agitato* and features triplets. Soprano I and Alto I have the lyrics "ve-ri-tas?" and "Ve-ri-tas, ve-ri-tas?". Alto II has the lyrics "ve-ri-tas?". Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*.

Пример 2

Example 2 is a musical score for four voices: Soprano I, Soprano II, Alto I, and Alto II. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system starts with a tempo marking of *f* **molto espressivo**. Soprano I has the lyrics "Va-ni-tas va-ni-ta-tem et om-ni-a va-ni-tas. Om-ni-a va-ni-tas, om-ni-a va-ni-tas." Alto I and Alto II have the lyrics "Om-ni-a va-ni-tas, om-ni-a va-ni-tas." The second system continues with similar lyrics and dynamics, including *mp*, *p*, and *pp*.

Пример 3

18 *p*

S I Gut-ta ca-vat la-pi-dem, gut-ta ca-vat la-pi-dem...

S II Gut-ta ca-vat la-pi-dem, gut-ta ca-vat la-pi-dem...

A I *mp*

A II *mp* Gut-ta ca - vat, gut-ta ca - vat la-pi-dem, gut-ta

23

S I

S II

A I ca - vat la-pi-dem non vi, sed sae - pe, non vi, sed sae - pe ca - den-do, ca - den-do.

A II

Пример 4

77

S I fruc - tus post mul - ta pe - ri - cu - la duc - tus, post mul - ta pe - ri - cu - la,

S II du, du, post

A I

A II

**ПЕРВАЯ СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО F-MOLL OP. 6
А. Н. СКРЯБИНА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИГОРЯ ЖУКОВА**

Е. О. Саранцева, Е. В. Клочкова

*Институт «Академия имени Маймонида» ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»,
г. Москва*

В данной статье рассматриваются некоторые особенности ранних фортепианных сонат А. Н. Скрябина и исполнительская интерпретация Первой сонаты для фортепиано выдающегося советского и российского пианиста Игоря Жукова. Анализируется воплощение образно-художественного содержания сонаты в трактовке исполнителя.

Ключевые слова: А. Скрябин, И. Жуков, фортепианная соната, исполнительская интерпретация.

**THE FIRST PIANO SONATA IN F-MOLL OP. 6 BY A. N. SCRYABIN
AS INTERPRETED BY IGOR ZHUKOV**

E. O. Sarantseva, E. V. Klochkova

*Institute “Maimonides Academy” of the Federal State Budgetary Educational Institution of
Higher Education
“A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)”,
Moscow*

This article examines some of the features of A.N. Scriabin’s early piano sonatas and the performing interpretation of the First Piano Sonata by the outstanding Soviet and Russian pianist Igor Zhukov. The author analyzes the embodiment of the figurative and artistic content of the sonata in the interpretation of the performer.

Keywords: A. Scriabin, I. Zhukov, piano sonata, performer’s interpretation.

Александр Николаевич Скрябин – гениальный русский композитор, творчество которого пришлось на эпоху Серебряного века. Несмотря на то, что стилистика его сочинений раннего периода в чём-то близка романтизму и импрессионизму, в них всегда прослеживаются поиски новых форм, звучаний, техник, особенно это заметно в позднем творчестве. Н. Я. Мясковский, осмысляя творчество композитора, писал: «Скрябин прежде всего не завершитель, а гениальный искатель новых путей <...> при помощи совершенно нового, необычного языка он открывает перед нами такие необычайные, еще не могущие даже быть осознанными, эмоциональные перспективы, такие высоты духовного просветления, что вырастает в наших глазах до явления всемирной значительности» (цит. по [4, с. 11–12]). Скрябин всю жизнь посвятил поиску нового, Леонид Сабанеев отмечал: «Это – новый мир звуков, новый музыкальный язык, в котором нет даже обычных музыкальных “слов” – трезвучий, столь привычных для русского слушателя <...> этот совершенно новый музыкальный язык остается для многих <...> совершенно непонятным» (цит. по [2, с. 176]).

Сочинения композитора невозможно отнести к какому-либо направлению. Как говорил Скрябин в своем интервью: «Я стою совершенно в стороне от музыкальных влияний.

В молодости на меня влияли Шопен и Вагнер. Последний не столько своей музыкой, сколько всей своей личностью» [6]. Однако нет сомнения, что при постоянном поиске нового композитор наполнял каждое произведение самыми разными эмоциями и состояниями: ликованием, пафосом, сомнениями, нервностью, мятежностью, полётностью, экзотичностью. Скрябин был убежден, что музыка создана не для развлечения, а для достижения высшей радости, удовольствия, к которому должно стремиться всё человечество.

Особое место в творчестве Скрябина занимает жанр сонаты. Им было написано десять фортепианных сонат. Скрябин одним из первых русских композиторов начал постоянно обращаться к этому жанру, выводя его на уровень, достойный симфонии и даже оперы. Трактовку жанра сонаты определили у Скрябина философские идеи и особый тип программности. Уже в первых трех фортепианных сонатах программность наполняется новым символическим смыслом, напряженностью психологических состояний, переживанием сложных эмоций. Именно благодаря данным открытиям жанр русской сонаты обогатил традицию и открыл путь новой реализации в творчестве Н. Метнера, С. Прокофьева, Д. Шостаковича.

На сегодняшний день существует достаточно большой корпус музыковедческой литературы, посвященный сонатному жанру в творчестве Скрябина. Например, исследования В. Ю. Дельсона «Фортепианные сонаты Скрябина» [1], Э. П. Месхишвили «Фортепианные сонаты Скрябина» [3] и С. Э. Павчинского «Сонатная форма произведений Скрябина» [5]. В данных исследованиях выявляются основные черты сонатной формы и драматургии, подчеркивается характерность широких художественных обобщений, а также применение огромного арсенала средств музыкальной выразительности, включая интонацию, ритм, динамику, артикуляцию и многочисленные приемы разнообразной пианистической техники. Десять фортепианных сонат Скрябина – крупные вехи, по которым можно проследить развитие и эволюцию фортепианного творчества композитора. Скрябин был превосходным пианистом, и многие особенности его исполнительской манеры, такие как тончайшая нюансировка, частое и трепетное *rubato*, эмоциональная напряженность, чуткая педализация в сочетании с особым темпом, нашли отражение в его композиторском творчестве.

Три первые сонаты были написаны в 1890-е годы – годы формирования и творческого становления. В музыке Скрябина этот период отмечен ярко выраженными романтическими тенденциями и известной близостью к традиции Шопена, отчасти Шумана и Листа.

К исполнению фортепианных сонат Скрябина обращались многие известные музыканты – Генрих Нейгауз, Станислав Нейгауз, Владимир Софроницкий, Владимир Ашкенази, Михаил Воскресенский, Марк-Андре Амлен и многие другие российские и зарубежные пианисты.

Советский и российский пианист и дирижер Игорь Жуков (1936–2018) с первых своих концертных выступлений постоянно обращался к творчеству Александра Скрябина. Концертный репертуар Игоря Жукова был огромным и включал более ста фортепианных опусов и сорока – для фортепиано с оркестром. В 1972 году он первым в СССР осуществил запись всех фортепианных сонат Скрябина. Эта запись привлекла значительное международное внимание. В 2000 году немецкой фирмой «TELOS» была сделана новая цифровая запись с исходной.

Первая соната Скрябина фа минор, соч. 6, была создана в 1893 году. Она является завершающим произведением юношеского периода и переходом к зрелому. Это произведение трагическое по замыслу. Напомним, что в нем отразились переживания Скрябина, связанные с постигшем его несчастьем – болезнью руки, развившейся в двадцать лет. Композитор писал в своей черновой тетради, что это было самое важное событие в его жизни, что судьба

посылает ему непреодолимое препятствие, которое рождает ропот на судьбу и Бога. Это событие повлекло за собой сочинение Первой сонаты с похоронным маршем.

Несмотря на явное шопеновское влияние в данном произведении – использование приемов варьирования мелодии при повторах, лирический склад и тонкость, соната отличается большой остротой гармонии, нервностью, порывистостью, в ней преобладает идея борьбы и волевого сопротивления.

Четыре части сонаты раскрывают различные оттенки эмоциональных состояний, постепенно сгущаясь к концу. Игорь Жуков в своей интерпретации очень ярко воплощает сгущение трагического к концу сочинения, выстраивая всю форму сонаты по принципу нарастания этого состояния.

В первой части – *Allegro con fuoco* пианист особенно тонко чувствует и воплощает светлые образы, которые, однако, в дальнейшем драматическом развитии не приводят к победе позитивных сил. Обращает на себя внимание мастерское владение *pianissimo* в конце части, когда звучат интонации будущего траурного марша. Они проникают и в медленную вторую часть сонаты. В этой части Игорь Жуков находит очень точное мягкое туше, особенно передающее сосредоточенность музыки *Andante*, будто сдерживаемой печали и тяжелого раздумья. Третья часть – стремительное, порывистое и мрачное *Presto* «проносится» в исполнении Жукова словно на едином дыхании, подобно вихревому видению. Очень значительно и трагически звучит финал сонаты – *Funebre*. Жуков уделяет особое внимание глубине басов, напоминающих гулкое раскачивание колокола, мастерски воссоздавая размеренность поступи траурного марша и выразительность мелодии верхнего голоса, которая в его исполнении приобретает «говорящий» характер, проникновенный скорбный монолог.

Можно сказать, что Игорь Жуков создает в исполнении этого сочинения могучий эмоционально-психологический подтекст, который неотделим от скрябинской поэтики драматизма. Пианист нигде не демонстрирует внешней виртуозности, наоборот, он практически отказывается от всего внешнего, но проникает в заповедный мир скрябинского трагического мироощущения, воссозданного в этой сонате. Он очень умело «управляет» формой, высветивая разные грани содержания, создает особую трепетность ритмики, выливающуюся в свободную импровизационность.

Многие исследователи подчеркивали импровизационный характер скрябинского пианизма. Так, Б. Асафьев писал, что скрябинское исполнение всегда было объективнейшей творческой импровизацией. Большинство исследователей указывают на сочетание импровизационного характера исполнения Скрябина, устремленной романтической порывистости со строгой способностью точно выстраивать форму, логику мышления, внимание к каждой детали, что свидетельствует о тесной связи композиторского и исполнительского начал в творчестве Скрябина.

Представляется, что Игорь Жуков в своем исполнении Первой сонаты Скрябина очень точно почувствовал и передал импровизационность как особенность исполнительского стиля композитора через агогику, динамику, точное следование авторскому тексту и одновременно глубокое, мудрое личное отношение к образно-поэтическому миру данного сочинения.

Список литературы

1. Дельсон В. Ю. Фортепианные сонаты Скрябина. – М.: Музгиз, 1961. – 174 с.
2. Дундукова Н. К. Трансформация образа Александра Скрябина в русской прессе 1910–1917 годов // Музыкальная академия. – 2024. – Вып. № 1 (785). – С. 176–191.

3. Месхишвили Э. П. Фортепианные сонаты Скрябина. – М.: Советский композитор, 1981. – 273 с.
4. Мильдон В. И. Серебряный век или русский ренессанс? // Вестник культурологии. – 2013. – № 1 (64). – С. 5–31.
5. Павчинский С. Э. Сонатная форма произведений Скрябина. – М.: Музыка, 1979. – 236 с.
6. «Природу в звуки претворил». А. Н. Скрябин глазами современников [Электронный ресурс]. – М.; СПб.: Нестор-история, 2022. – 519 с. – URL: <https://gorky.media/fragments/esli-hotite-nazovite-ee-muzykoj-chetvertogo-izmereniya/> (дата обращения: 10.09.2024).

List of references

1. Del'son V. YU. Fortepiannye sonaty Skryabina. – М.: Muzgiz, 1961. – 174 s.
2. Dundukova N. K. Transformaciya obraza Aleksandra Skryabina v russkoj presse 1910–1917 godov // Muzykal'naya akademiya. – 2024. – Вып. № 1 (785). – С. 176–191.
3. Meskhishvili E. P. Fortepiannye sonaty Skryabina. – М.: Sovetskij kompozitor, 1981. – 273 s.
4. Mil'don V. I. Serebryanyj vek ili russkij renessans? // Vestnik kul'turologii. – 2013. – № 1 (64). – С. 5–31.
5. Pavchinskij S. E. Sonatnaya forma proizvedenij Skryabina. – М.: Muzyka, 1979. – 236 s.
6. «Prirodu v zvuki pretvoril». A. N. Skryabin glazami sovremennikov [Elektronnyj resurs]. – М.; SPb.: Nestor-istoriya, 2022. – 519 s. – URL: <https://gorky.media/fragments/esli-hotite-nazovite-ee-muzykoj-chetvertogo-izmereniya/> (data obrashcheniya: 10.09.2024).

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРВОГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА С. ПРОКОФЬЕВА. ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕШЕНИЯ

Н. А. Ковалёв

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

В статье рассматриваются основные стилистические особенности пианизма Прокофьева. Внимание уделено приемам, существенным для пианизма Прокофьева, а также актуальным в процессе работы над исполнительской интерпретацией Первого концерта для фортепиано с оркестром № 1 ре-бемоль мажор, оп. 10.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, пианизм С. Прокофьева, исполнительские приемы, композиторский стиль.

STYLISTIC FEATURES OF THE FIRST PIANO CONCERT BY S. PROKOFIEV. PROBLEMS OF INTERPRETATION AND PERFORMANCE SOLUTIONS

N. A. Kovalev

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

The article examines the main stylistic features of Prokofiev's pianism. Attention is paid to techniques essential to Prokofiev's pianism, as well as relevant in the process of working on the performing interpretation of the First Piano Concerto No. 1 in D flat Major, Op. 10.

Keywords: performing interpretation, S. Prokofiev's pianism, performing techniques, compositional style.

Роль исполнительской интерпретации в жизни музыкального произведения, несомненно, велика. Ведь ни одно произведение музыкального искусства не ограничивает свое бытование лишь формой изложенного нотного текста. Для полноценного осознания и оценки того или иного художественного произведения важным оказывается, каким образом исполнитель попытается донести до слушателя художественный замысел и идею композитора и каким образом будет построено его личное, полное индивидуальных особенностей произведение исполнительского искусства.

Существующий с 1960-х годов широкий пласт литературы о творчестве Прокофьева во многом касается вопросов эстетических и стилевых особенностей его письма. В то же время специфика исполнительских подходов затронута лишь несколькими авторами. Рассмотренные стилистические особенности пианизма Прокофьева формируют довольно противоречивую ситуацию в исполнительских решениях Первого концерта для фортепиано, связанную с ярким, новаторским и самобытным языком композитора. Таким образом, актуальными становятся поиск и подбор наиболее эффективных исполнительских приемов, методов и решений, направленных на раскрытие основных художественных задач в интерпретации Концерта для фортепиано с оркестром № 1 С. Прокофьева.

Первый фортепианный концерт С. Прокофьева привнес в пианистическое искусство начала XX века свежесть музыкального языка, привлёк внимание своей неукротимой энергией. Музыкальные критики, композиторы, музыковеды – и современники, и музыкальные деятели последующих десятилетий – восторженно отзывались об этом детище композитора. И сегодня концерт привлекает юношеской страстью и задором, блестящей праздничностью и ощущением радости, искрометным юмором.

Прокофьев сочинял для фортепиано всю жизнь, и Первый концерт для фортепиано, явившись одним из первых достаточно зрелых сочинений композитора, стал важной вехой в процессе формирования индивидуального стиля мастера. В Первом концерте Прокофьева публика впервые встретила с новой, доселе не раскрытой в полной мере стороной звучания рояля, а именно с трактовкой инструмента как ударного. Именно в Первом концерте проявились такие особенности языка композитора, как «конденсированный лаконизм» фортепианного стиля, отказ от всякой «пассажной воды», от виртуозных рамплиссажей, украшательской орнаментики» [1, с. 18]. Первый концерт стал «глотком свежего воздуха» в фортепианном искусстве и с точки зрения фактуры, гармонических и ладовых преобразований.

«...Первый фортепианный концерт – сочинение двадцатилетнего композитора – вызвал такую критическую бурю, каких давно не знала русская музыкальная жизнь, – писал Д. Кабалевский. – Восторженные голоса смешались в этой буре с голосами, решительно отвергавшими и само сочинение и его юного автора. Концерт оказался слишком необычным, и не столько по форме, языку и пианистическим приемам (хотя здесь было немало нового!), сколько по взрывчатой силе своего жизненного содержания, остро контрастировавшего с анемичной музыкой декадентских салонов того времени» (цит. по [1, с. 110]).

Пианистическая сторона произведений Прокофьева, в частности Первого концерта, также не осталась незамеченной. В литературе по фортепианному исполнительству стали появляться работы, посвященные особенностям фортепианного стиля композитора. Среди авторов, изучающих стилистические и композиционные проблемы первого концерта Про-

кофьева, стоит отметить таких крупных исследователей, как В. Блок, В. Дельсон, Э. Денисов, Л. Гаккель, Н. Мясковский, Л. Раабен, С. Слонимский, И. Филькенштейн, А. Шнитке и др.

Понимание особенностей фортепианного стиля Прокофьева является первостепенным шагом в работе пианиста над собственной исполнительской интерпретацией, ведь если стремления композитора остаются непонятными, то о реализации и воплощении их в живом исполнении не может быть и речи. Некоторые из авторов отмечают прочную взаимосвязь закономерностей пианистического стиля композитора с его эстетическими установками: «Особенности Прокофьева-пианиста настолько обусловлены особенностями Прокофьева-композитора, что почти невозможно говорить о них вне связи с его фортепьянным творчеством. <...> Он был единственным и неповторимым исполнителем своих произведений <...>. Игру его характеризуют мужественность, уверенность, несокрушимая воля, железный ритм, огромная сила звука (иногда даже трудно переносимая в небольшом помещении), особенная “эпичность”, тщательно избегающая всего слишком утонченного или интимного (чего тоже нет и в его музыке), но при этом удивительное умение полностью донести до слушателя лирику, “поэтичность”, грусть, раздумье, какую-то особенную человеческую теплоту, чувство природы – всё то, чем так богаты его произведения наряду с совершенно другими проявлениями человеческого духа...» [2, с. 443].

Действительно, в Первом концерте с удивительной естественностью соединяются новейшие, свежие веяния новой переломной эпохи и стиль самого композитора с чертами строгой классичности, придающей рациональность и композиционное совершенство произведению. Так, некоторые из исследователей отмечают в концерте сочетание различных стилистических черт. Л. Раабен говорит о выведении Прокофьевым жанра концерта из сферы субъективно-лирической и романтической образности и наделении его «объективным» содержанием, «грубой» динамичностью, «горячим жизнелюбием и неумной силой» [5, с. 24–25]. О «жестком», прямолинейном характере концерта как своеобразном вызове индивидуалистическому психологизму говорит и Н. Мясковский (цит. по [5, с. 25]). О решительной смене вкусов и связи с тенденциями антиимпрессионизма пишет И. Нестьев: «Эта решительная смена вкусов и художественных увлечений, несомненно, была вызвана атмосферой переломной эпохи, когда гедоническое любование красивой символикой и изысканностями колорита уже не соответствовало больше тревожным и нервным настроениям предвоенной жизни» [3, с. 19].

Динамизм и прямолинейность в концерте сочетаются со многими чертами классицизма. На это указывают множество авторов, которые находят классические черты не только на уровне образного содержания и эстетической направленности концерта. Эти черты проявляются и в гармоническом, устойчивом мировосприятии, в склонности к четким скульптурным формам, уравнивающим друг друга стройным периодам, на что указывает в своей монографии об инструментальном концерте Л. Раабен [5, с. 25]. О соединении классических и романтических черт пишет В. Дельсон, который отмечает стремление композитора отразить форму классического четырехчастного цикла в рамках крупной одночастной поэмной формы: «Композитор сумел в рамках этой поэмной одночастности дать хотя и скрытую, но легко обнаруживаемую четырехчастную последовательность: первая часть – в виде экспозиции; медленная вторая – в виде начинающего разработку эпизода *Andante assai*; третья, типа скерцо, – в виде завершения разработки и финальная, четвертая, в виде репризы» [1, с. 111]. Автор статьи «Раздумья о Первом фортепианном концерте Сергея Прокофьева» Нью-Нин приводит схему поэмной формы концерта в сочетании с «ложной» четырехчастной циклической формой, которая позволяет сделать вывод всё же о первичности поэмной одночастной формы концерта [4]. Предлагаем ознакомиться с этой схемой.

**Схема строения
Первого фортепианного концерта С. Прокофьева**

Вступление	Экспозиция	Эпизод	Разработка	Реприза и кода
45 т. + 52 т.	65 т. + 111 т.	43 т.	35 т.	149 т.
		8 т. + 6 т. + 22 т. + 4 т.	5+30	2 т. + 20 т. + 42 т. + 8 т. + 8 т. + 19 т. + 18 т. + 26 т.
ВП + кад.	ГП, СП, ПП, ЗП, ВП			
Des + C	Des + e	gis-moll	As	E + Des
	Первая часть	Адажио	Скерцо	Финал

Обращаясь к особенностям пианистического стиля концерта С. Прокофьева, следует в первую очередь отметить то новое, что привнёс композитор в пианизм с этим произведением. Как уже отмечалось выше, самым нетрадиционным в жанре концерта оказалась иная трактовка самого инструмента, а именно то, что *фортепиано впервые выступало как ударный инструмент*. Исследователями отмечались следующие пианистические приемы С. Прокофьева:

- острое полустаккато, создающее стеклянную звучность (особенно в верхних регистрах), приемы прокофьевской виртуозности – игра *martellato*, параллельные линии голосов, токкатность, нервно возбужденная фортепианная партия с острыми скачками, акцентами, с глиссандо и выстукиваниями (В. Дельсон);

- наибольшая активность и энергичная упругость ритмической составляющей создается с помощью звукоизвлечения *non legato*, позволяющего резко высветить ритм, употребление ударных технических приемов: *martellato*, репетиции; использование акцентов в тексте, обозначающих ритмоинтонационное ударение, не совпадающее с ударением метрическим (Л. Гаккель);

- приёмы, напоминающие игру на щипковых народных инструментах, например, аккомпанемент отрывистыми созвучиями (В. Дельсон);

- в медленных эпизодах – стремление композитора к созданию необычайно нежных образов (ремарка *dolcissimo*), что достигается при помощи тонкого ощущения тембрового колорита звучания фортепиано, педального «дыхания», приёма засурдиненных звучаний струнных, вязкой и терпкой гармонии;

- в целом многими исследователями отмечается типичная прокофьевская простота и ясность фактуры. С одной стороны, стремление избавиться от гаммообразных и фигурационных форм движения, с другой – стремление к полифоничности, текучести и линейности фактуры, однако при чётком соблюдении ясного гомофонно-гармонического склада (В. Дельсон).

Таким образом, Первый фортепианный концерт Прокофьева, несомненно, является одним из интереснейших и необычных произведений начала XX столетия. Яркий, самобытный музыкальный язык композитора не только с точки зрения исполнительских приемов и находок, но и с точки зрения стилистического, композиционного и ладово-гармонического мышления определяет актуальность и непреходящий интерес к вопросам исполнительского подхода, к поискам новых и эстетически ценных художественных решений в интерпретациях данного произведения.

Несомненно, исполнительские традиции произведений Прокофьева, в частности и Первого концерта, отличаются многообразием и составляют целую панораму художест-

венных решений. Однако сама стилистика музыки Прокофьева, его смелые новаторские находки, состоящие в непрерывном диалоге с классическими традициями, рожают множество споров и исполнительских дискуссий. «Вопросы интерпретации прокофьевских произведений упираются, прежде всего, во взаимосвязь исполнительских традиций и исполнительского новаторства. Ведь принципы исполнения произведений Прокофьева определяются пониманием самой музыки его, а единство традиций и новаторства – важнейшее качество лучших творений композитора. Отразить это единство – первейшая задача пианиста» [1, с. 269].

Пианизм Прокофьева отличается ярким и индивидуальным музыкальным языком. Композиторский стиль наполнен, с одной стороны, множеством новаторских исполнительских приемов, которые, в первую очередь, обусловлены иным взглядом на фортепиано как музыкальный инструмент. С другой стороны, стилистика и принципы композиционного и ладово-гармонического мышления во многом опираются на сочетание классических и новаторских черт. Именно понимание стилистических закономерностей Первого фортепианного концерта позволяет пианисту найти наиболее правильные ключи к исполнительской интерпретации и полноценно раскрыть художественный замысел композитора. Большое значение имеет правильное представление исполнителя о взаимоотношении оркестра и партии солиста в концертном письме Прокофьева. Переосмысление соотношения функций оркестра и солиста приводит к ансамблево-игровому принципу музицирования, в котором партии находятся в состязательных отношениях, формирующих равноправный «диалог-игру».

Возникающая в связи с этим проблема «созвучности» с дирижером должна быть умело решена как солистом отдельно, так и при совместной темповой работе с дирижером. Необходимо достичь наиболее полной согласованности с дирижером во время множественных темповых переходов, которые в концерте диктуются как солистом, так и дирижером.

Необычайное образное богатство является одним из важнейших драматургических приемов, использованных композитором. Принцип чередования контрастирующих тематических фрагментов, смена настроений должны тщательно проследиваться в исполнительской трактовке, так как образная «калейдоскопичность» является неотъемлемой частью художественного замысла композитора. Следовательно, одна из главнейших задач исполнителя – особое внимание к цельности формы произведения, стройной организации контрастирующих элементов и выстраиванию единой драматургической линии развития. Подобное внимание обусловлено стремлением не допустить, чтобы сочинение превратилось из крупной одночастной формы в россыпь ярких эпизодов и фрагментов.

В заключение стоит отметить те приемы, которые требуют особого внимания в работе над исполнительской интерпретацией Первого концерта в целях передачи стилистики пианизма Прокофьева. Индивидуальный прокофьевский штрих острого отрывистого *staccato* требует тщательного исполнения «крепкими» пальцами, при этом следует избегать зажима руки. Большая звучность в моменты кульминации может достигаться игрой всем весом руки, формируя насыщенный и плотный, но не «стучащий» звук. Особое внимание следует уделить четким волевым темпам Прокофьева, многочисленным нюансам и штрихам, являющимся неотъемлемой частью художественного целого. В лирических эпизодах необходимо показать всю красоту и богатство звучания рояля, подчеркивая при этом линейность и певучесть голосоведения.

Конечно, полностью познать глубинные, сокровенные мысли композитора и воссоздать произведение в первоначальном виде, как его мыслил и представлял автор, не представляется возможным. Однако тщательный и грамотный подход к исполнительской интерпре-

тации, к многообразному и индивидуальному пианистическому языку Прокофьева способен подарить произведению еще одну яркую жизнь.

Список литературы

1. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – М.: СК, 1973. – 285 с.
2. Нейгауз Г. Композитор-исполнитель (из впечатлений о творчестве и пианизме Сергея Прокофьева) // Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. – М.: Музыка, 1961. – С. 438–447.
3. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / ред. И. Прудникова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: СК, 1973. – 663 с.
4. Нью Н. Раздумья о Первом фортепианном концерте Сергея Прокофьева // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по мат-лам XXII Междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2013.
5. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. – Л.: Музыка, 1967. – 80 с.

List of references

1. Del'son V. Yu. Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokof'eva. – M.: SK, 1973. – 285 s.
2. Nejgauz G. Kompozitor-ispolnitel' (iz vpechatlenij o tvorchestve i pianizme Sergeya Prokof'eva) // Prokof'ev S. S. Materialy. Dokumenty. Vospominaniya. – M.: Muzyka, 1961. – S. 438–447.
3. Nest'ev I. V. Zhizn' Sergeya Prokof'eva / red. I. Prudnikova. – 2-e izd., pererab. i dop. – M.: SK, 1973. – 663 s.
4. Nyu N. Razdum'ya o Pervom fortepiannom koncerte Sergeya Prokof'eva // V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii: sb. st. po mat-lam XXII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – Novosibirsk: SibAK, 2013.
5. Raaben L. N. Sovetskij instrumental'nyj koncert. – L.: Muzyka, 1967 – 80 s.

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Т. С. Стенюшкина, Т. З. Дёмина

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

В статье освещены теоретические вопросы, касающиеся истории становления профессионального народно-певческого образования. Особое внимание уделено вопросам разработки методических основ и принципов преподавания теоретических и практических курсов по народному песенному творчеству. Проанализирован вклад выдающихся исследователей-фольклористов, педагогов-практиков, ученых-этномузыкологов, повлиявший на становление народно-певческого исполнительства и образования.

Ключевые слова: народно-певческое образование, народно-певческое исполнительство, народно-песенное искусство, фольклор, исследования, фольклористика, музыковедение, методика.

THEORETICAL REALISING OF THE HISTORY FOR FORMING FOLK SINGING EDUCATION

T. S. Stenyushkina, T. Z. Demina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article highlights theoretical issues related to the history of the formation of professional folk singing education. Particular attention is paid to the development of methodological foundations and principles of teaching theoretical and practical courses on folk songs. The contribution of outstanding researchers-folklorists, teachers-practitioners, scientists-ethnomusicologists, which influenced the formation of folk singing performance and education, is analyzed.

Keywords: folk singing education, folk singing performance, folk song art, folklore, research, folkloristics, musicology, methodology.

На современном этапе профессиональное народно-певческое образование выступает составной частью всей системы образования и является одним из самых востребованных в сфере творческих профессий в музыкальном образовании в России. В основе народно-певческого образования лежат традиции русского фольклора, народной педагогики, заложенные в мировоззрении и национальном характере, оно включает в себя как традиционные основы, так и актуальные для сегодняшнего дня требования. Хормейстерам с современным мировоззрением для постижения основ народно-певческого исполнительства необходимо владеть всем комплексом определенных специальных знаний, связанных с общими музыкальными вопросами, основами хорового искусства, песенным фольклором, освоение которых происходит через изучение особенностей традиционного исполнения, основ управления певческим коллективом и методик работы с ним.

В статье сделана попытка обобщить исторический опыт и теоретические исследования, которые касаются вопросов музыкального образования по народно-певческому искусству, в соответствии с современными требованиями по подготовке грамотных и компетентных кадров в рассматриваемом направлении. Этому способствует глубокое понимание теоретических и практических вопросов профессиональных дисциплин в учебных заведениях среднего и высшего образования, формирование общей музыкальной культуры хормейстера, так как «смысл комплексного образования заключается в формировании личности студента: его мировоззрения, отношения к окружающему миру, идейно-художественной направленности, обоснованными и компетентными оценочными критериями, принципиальной нравственной, творческой и жизненной позицией, которой он будет руководствоваться в своей деятельности и проверять результаты своего воздействия на других людей» [7, с. 45].

История развития профессионального народно-певческого исполнительства началась с середины XIX века, с организации первого народного хора, состоявшего из мужских голосов и мальчиков, который исполнял традиционные русские песни в «подголосочной полифонии». Его организатором и руководителем был выдающийся певец-самородок, хоровой дирижер и музыкальный педагог, собиратель и исполнитель народных песен И. Е. Молчанов (1809(17)–1881), который имел свое понимание крестьянской традиции.

Популяризация русской народной песни и творчества славянских народов в России и за рубежом была главной целью жизни хорового дирижера, певца, собирателя, мецената Д. А. Агренева-Славянского (1834(36)–1908). В 1868 году им был организован хор «Славянская капелла», который исполнял песни славянских народов в обработках и гармонизации руководителя, произведения русских композиторов. Его вклад в историю народно-певческого исполнительства состоял, в том числе, в издании сборников народных песен, со-

бранных у южных и западных славян и входящих в репертуар капеллы, описании крестьянского свадебного обряда. В тот же период певец и собиратель народных песен П. И. Богатырев (1849–1908) организовал хор, соответствующий его представлениям о крестьянском песенном творчестве.

В 1919 году П. Г. Ярков (1875–1945) собрал хор из крестьян Бронницкого уезда Московской губернии, основанный на сохранении лучших образцов крестьянского песенного фольклора и стиля исполнения Подмосковья. В дальнейшем он становится профессиональным Московским хором и многие десятилетия – носителем и пропагандистом подмосковного пения. Особенностью исполнительского стиля хора была импровизационность, вследствие которой рождался новый вариант многоголосия.

Огромное влияние на историю народно-хорового исполнительства оказал хор, созданный М. Е. Пятницким (1864–1927) из крестьян Воронежской, Смоленской и Рязанской губерний и получивший впоследствии его имя. На протяжении многих лет М. Е. Пятницкий вел активную научно-этнографическую работу, записывал песни и инструментальные наигрыши от крестьян, группировал их в жанровые разделы, относящиеся к определенной песенной традиции. Его дело продолжил П. М. Казьмин (1892–1964) – исследователь-фольклорист, поэт, ставший руководителем хора и его директором. А в 1931 году музыкальным руководителем хора начал работать композитор и хоровой дирижер В. Г. Захаров (1901–1956), в результате чего появились авторские песни и обработки, ставшие «золотым фондом» хора им. М. Е. Пятницкого и классикой жанра. Таким образом, если ранние формы народного музицирования «почти не требовали особого обучения и вполне воспринимались в процессе самостоятельного научения», то народно-певческое искусство потребовало «организацию специальной разносторонней подготовки исполнителей», а также хормейстеров, руководителей народно-певческих коллективов, профессиональных кадров в системе музыкального образования [11, с. 131]. С целью сохранности народно-певческих традиций и их развития проводились исследования в сфере музыкальной фольклористики и этномузыкологии. Научные работы в этой области на протяжении всего времени были связаны с именами известных филологов, музыкантов, композиторов, музыковедов, фольклористов, хормейстеров-практиков.

Особый вклад в исследование и собирание народных песен внесла Е. Э. Линева (1853(54)–1919), хоровой дирижер, фольклорист. В 1897 году первой из русских фольклористов-исследователей она использовала фонограф для записи образцов песенного фольклора и точной фиксации многоголосия в фольклорных экспедициях по российским губерниям, Украине и Кавказу. В своих наиболее известных работах Линева описывала особенности гармонии великорусских песен, анализировала опыт их записей. В своем исследовании она писала: «Народная музыка легла в основу русской музыкальной школы, внесла в нее свою чудную мелодию, свой оригинальный склад, повеяла поэзией седой старины, свежим воздухом полей и лесов, непосредственного наивного, искреннего чувства. Отражение коллективной жизни народа, участие масс в индивидуальном творчестве составляет главную силу русской современной музыки. На собирателе лежит обязанность спасти произведения народного гения от неумолимой руки времени, сохранить песню от гибели или от искажения» [4, с. 3].

Изучение донских казачьих песен стало особенностью и заслугой собирательской деятельности А. М. Листопадова (1873–1949), фольклориста, хорового дирижера, педагога. Результатом экспедиций стали изданные труды Листопадова о былинно-песенном творчестве народов Дона, о старинной казачьей свадьбе, сборники песен донских и кубанских казаков, песни о Степане Разине. Листопадов записал более 1200 донских казачьих песен, которые вошли в пять томов «Песен донских казаков», изданных с 1949 по 1954 год. Педагогическая деятельность А. М. Листопадова была связана с преподаванием в Ростовском педагогическом институте и Новочеркасском музыкальном училище.

Б. В. Асафьев (1884–1949) – музыковед, музыкальный критик, педагог, публицист, ставший в советское время основоположником музыкознания, заложил фундамент школы русского этномузыкознания, которая впоследствии стала называться музыкальной фольклористикой и музыкальной этнографией. Сформулированные Асафьевым закономерности и предложенные смысловые толкования («мелодика, мыслимая вне гармонии», «интонация, как музыка интонируемого смысла», «система распевности» и др.) и поныне являются действенными и актуальными. Видение Асафьевым фольклора выразилось в понимании его философской мудрости, синкретизма творчества – исполнительства-восприятия в условиях устного бытования, специфики фольклорной импровизации, роли диалектов и попевочного словаря, различных типов мелоса в вокальном и инструментальном музицировании. Он подчеркивал это в своих исследованиях, касающихся фольклора: «На все события исторической жизни народа откликается его музыка, всегда чутко следуя за действительностью и быстро находя соответственные ритмические и мелодические навыки, постепенно образующие стиль эпохи» [1, с. 17]. Подчеркивая важность исследовательской работы, Б. В. Асафьев писал, что фольклор должен стать наукой «о народно-национальном музыкальном творчестве» [1, с. 25]. С периодом становления научной дисциплины «Этномузыкознание» связаны годы деятельности музыковеда и этнографа Е. В. Гиппиуса (1903–1985), заложившего фундамент основных направлений исследований в музыкальной фольклористике, объектом изучения которой должна быть народная музыкальная культура как система.

Музыковед, педагог, фольклорист и пропагандист русского музыкального фольклора, организатор и первый руководитель Государственного уральского русского народного хора, состоявшего из народных певцов-носителей традиции, Л. Л. Христиансен (1910–1985) исследовал такие вопросы музыкознания и фольклористики, как общетеоретические проблемы музыкальной науки, взаимосвязь слова и мелодии в русском песенном фольклоре, специфика уральской песни и особенности современного бытования устного народного творчества. Результатом его научных изысканий явилось исследование «Ладовая интонационность русской народной песни» (1976), которое базируется на понимании основ народно-певческого искусства, так как «в языке народной музыки диалектически сочетается общечеловечное с национальными формами проявления» [10, с. 22]. В основе методологии Л. Л. Христиансена лежало понимание глубокого смысла «интонации» как основного смыслообразующего элемента мелодии, влияющего на ее ладовое строение. Его утверждение построено на принципе интонационно-смыслового анализа музыкально-поэтических произведений песенного фольклора и опиралось на научные взгляды Б. В. Асафьева.

В середине 1970-х годов определились основные направления деятельности А. М. Мехнецова (1936–2008), этномузыколога, педагога, ученого-практика, продолжателя традиций фольклористической школы Ленинградской консерватории, как исследователя и хранителя русской народной музыкальной культуры. Его полевые исследования, работа по созданию архива, издание собранных им аутентичных фольклорных материалов, созданные на их основе образовательные программы были включены в учебный процесс. Многочисленные труды А. М. Мехнецова по результатам полевых исследований посвящены традиционной культуре разных областей России. Его огромный научный вклад выражается в том, что «в своих трудах А. М. Мехнецов выделяет основополагающие для этномузыкологии категории “фольклорный текст” и “фольклорно-этнографический текст”, исследует категории “традиция”, “стиль”, “типическое”» [5].

Значимой личностью, внесшей неоценимый вклад в развитие отечественной науки о музыкальном фольклоре, является В. М. Щуров (1937–2020), музыковед, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории, хоровой дирижер, собиратель музыкаль-

ного фольклора, исполнитель народных песен, музыкальный критик. Большая часть жизни Щурова связана с музыкально-этнографическими экспедициями в разные регионы России, чему он посвятил научные труды и мемуары. Использование В. М. Щуровым в 1967 году многоканальной звукозаписи в полевых исследованиях позволило более точно записать, услышать и нотировать каждый голос в отдельности в звучании народного многоголосия [8]. Это было впервые в истории российской фольклористики и, конечно, внесло значительный вклад в изучение ансамблевого исполнительства, послужило основой для публикации собранных материалов. Основное внимание Щурова в его исследованиях обращено к теории жанров русского музыкального фольклора, певческой и региональной стилистике, истории фольклора [13]. «Учитывая синкретизм народного творчества, можно в то же время изолированно рассматривать отдельные его проявления с точки зрения разных наук. Фольклористы-филологи изучают фольклор как искусство слова. Фольклористы-хореографы стремятся охарактеризовать особенности народных танцев. Искусствоведов интересует народная архитектура, художественные ремесла. Музыковеды-фольклористы направляют свое внимание на осознание законов народного музицирования», – писал В. М. Щуров, подчеркивая важность исследовательской деятельности [14, с. 7].

Кроме вышеуказанных исследователей, большое значение имеют и научные труды В. Я. Проппа, И. И. Земцовского, Н. К. Пархоменко, Н. М. Владыкиной-Бачинской, А. С. Кабанова, Ф. А. Рубцова, М. Н. Мельникова, А. Ф. Некрыловой, Н. В. Леоновой, а также педагогов-практиков В. В. Бакке, В. А. Церегородцева, Н. А. Шульпекова, Е. Я. Аркина и др. Важно отметить, что исследования ученых, фольклористов, собирателей в области музыкальной фольклористики, их деятельность по собиранию, изучению, систематизации и сохранению образцов музыкального народного творчества внесли существенный вклад в становление системы музыкального, в том числе народно-певческого образования.

Начиная с 60-х годов XX века в профессиональном музыкальном искусстве народно-певческое образование начинает свое становление как самостоятельное направление в профильных учебных заведениях. Важным событием стало создание в 1966 году отделения по подготовке дирижеров русских народных хоров в ГМПИ им. Гнесиных (с 1992 года – РАМ им. Гнесиных), благодаря которому обучение по направлению народного песенного искусства стало профессиональным.

Еще с середины 1930-х годов серьезно изучать музыкальный фольклор и преподавать в Московской консерватории начала А. В. Руднева (1903–1983). Она явилась автором методики преподавания курса русского народного музыкального творчества, нотной расшифровки звукозаписей и их тактирования, принципов изучения строфики музыкально-поэтической формы. Высоко оценила вклад А. В. Рудневой в изучение традиционной музыкальной культуры музыковед-фольклорист Н. Н. Гилярова, особо отметив ее работы, посвященные вопросам стихосложения, музыкальной и музыкально-поэтической ритмике, формообразованию, ладовым особенностям русской народной песни [2].

Совместно с А. А. Юрловым, В. И. Харьковым, Н. В. Калугиной, В. М. Щуровым и Н. К. Мешко А. В. Руднева участвовала в разработке проекта отделения руководителей народных хоров в РАМ им. Гнесиных, была одним из первых его педагогов. В 1990 году усилиями учеников и последователей А. В. Рудневой был издан сборник «Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора», в котором освещались актуальные проблемы теории русского музыкального фольклора, его характерные стилевые особенности. Наряду с теоретическими сведениями, в книге содержатся очерки, связанные с аналитической и исполнительской практикой [9].

Одним из основателей отделения по подготовке руководителей народного хора в РАМ им. Гнесиных, где впервые народная песенная культура стала изучаться как учебная дисциплина, была профессор, кандидат искусствоведения Н. В. Калугина (1925–2012). Она была разработчиком курса по вопросам истории народно-певческого исполнительства, его жанровых и стилистических особенностей, вокально-хоровой структуры коллективов. Н. В. Калугина стала одним из самых влиятельных специалистов в области народно-хоровой методики и автором научных изданий. Ею было написано первое учебное пособие для студентов-хормейстеров «Основы работы с русским народным хором» (1969), где, в том числе, был определен терминологический аппарат хормейстера. В 1977 году учебное пособие было дополнено и переиздано [3].

В числе первых педагогов отделения руководителей народного хора в РАМ им. Гнесиных и автором методики обучения народному пению стала Н. К. Мешко (1917–2008). Методика была создана на основе изучения лучших образцов природной постановки голоса, традиционного народного и классического пения, педагогического опыта, опыта хормейстерской работы, что позволило ей стать универсальной, сочетающей совокупность специальных знаний, умений, навыков и творческое развитие. «Преподавание народного пения обязывает педагога к всесторонней компетентности: пониманию специфики народного творчества и исполнительства, общих законов вокального искусства, музыки, психологии, педагогики и пр.», – подчеркивала в своей работе Н. К. Мешко [6, с. 17]. Описывая принципы и подходы к обучению народной манере пения, автор отмечает важность всестороннего развития: «Методика обучения – это не только закрепление профессиональных навыков, но и средство преобразования узкого – бытового, обыденного мировоззрения студента в объективное и плодотворное творческое мышление. Такое мышление постепенно открывает перспективы творческого и личностного развития. В этом положительном процессе постепенно формируются вкусы, идейно-художественные убеждения, гуманные и нравственные начала» [7, с. 49]. Творческая деятельность Н. К. Мешко была связана с Государственным академическим Северным русским народным хором. Приняв руководство от основателя хора и собственного учителя А. Я. Колотиловой (1890–1962), она сохраняла исполнительский стиль коллектива, нацеленный на дальнейшее развитие традиций Русского Севера.

Продолжателем дела Н. К. Мешко и единомышленником стала ее ученица, педагог, хоровой дирижер, профессор кафедры хорового и сольного народного пения РАМ им. Гнесиных доктор педагогических наук Л. В. Шамина (1936–2012). Ее педагогическая деятельность связана с подготовкой кадров для сольного и хорового народно-певческого исполнительства. Имя Л. В. Шаминой стоит в ряду известных исследователей и авторов учебных и методических пособий, научных статей, репертуарных сборников, предназначенных для обучения искусству народного пения. Основные положения теории и практики обучения и воспитания хормейстера, его компетенции в вопросах методики и исполнительства освещены в ее работах «Школа русского народного пения» [12], «Основы народно-певческой педагогики» (2010, впоследствии неоднократно переизданное) [11]. Как отметила Л. В. Шамина, «содержание *народно-певческого образования* в определенном смысле зависит от структуры музыкальной жизни общества, в известной степени является ее “зеркальным” отражением. Структура профессионального образования развивается как бы вслед за распространяющимися в обществе формами народно-певческого исполнительства...» [11, с. 130].

В заключение нужно отметить, что народно-певческое образование, как и народно-певческое искусство, является продуктом творческой, практической и просветительской деятельности целой плеяды любителей и ценителей народного творчества, фольклористов, педагогов, музыковедов, ученых-исследователей. Народно-певческое искусство много столе-

тий вбирало в себя духовные и нравственные ценности, основные принципы народной педагогики, которая является совокупностью накопленных эмпирических знаний, умений и навыков. В становление народно-певческого образования значительный вклад внесли в свое время руководители первых профессиональных хоров, ученые, музыковеды, собиратели, исследователи русского музыкального фольклора, педагоги, хормейстеры, которые своими исследованиями, методическими разработками, творческой деятельностью заложили основу профессионального музыкального образования.

Нужно отметить, что народно-хоровое образование включает базу знаний многочисленной и разноплановой научной, методической, аналитической и учебной литературы. История народно-певческого исполнительства, исследования в области музыкальной фольклористики и педагогика соединяются в единую концепцию и способствуют развитию в современных условиях музыкального образования по народно-певческим направлениям, расстановке приоритетов. Главная цель современного народно-певческого образования – воспитание самобытной личности, владеющей профессией, последовательное развитие ее музыкальных способностей и образного мышления, раскрытие сущности профессии, охватывающей знания и навыки хормейстера, педагога и фольклориста.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. О народной музыке / сост.: И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
2. Гилярова Н. Н. Руднева Анна Васильевна // Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия: в 2 т. – М., 2016. – С. 586–587.
3. Калугина Н. В. Методика работы с русским народным хором. – М.: Музыка, 1977. – 255 с.
4. Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации / Записаны Е. Линевой; текст под ред. Ф. Е. Корша. – СПб.: Изд. Императорской академии наук, 1904. – Вып. 1. – 90 с.
5. Мехнецов Анатолий Михайлович // Большая Российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <https://bigenc.ru/c/mekhnetsov-anatolii-mikhailovich-5420ae> – Загл. с экрана.
6. Мешко Н. К. Искусство народного пения: практическое руководство и методика обучения искусству народного пения: в 2 ч. – М.: НОУ «ЛИУЧ», 1996. – Ч. 1. – 43 с.
7. Мешко Н. К. Искусство народного пения: практическое руководство и методика обучения искусству народного пения: в 2 ч. – М.: НОУ «ЛИУЧ», 2000. – Ч. 2. – 80 с.
8. Руднева А. В., Щуров В. М., Пушкина С. И. Русские народные песни в многомикронной записи. – М.: Советский композитор, 1979. – 342 с.
9. Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора. – М.: Советский композитор, 1990. – 224 с.
10. Христиансен Л. Л. Ладовая интонационность русской народной песни. Исследование. – М.: Советский композитор, 1976. – 390 с.
11. Шамина Л. В. Основы народно-певческой педагогики: учеб. пособие. – Изд. 5-е, стер. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2020. – 200 с.
12. Шамина Л. В. Школа русского народного пения. – М.: Московский государственный фольклорный центр «Русская песня», 1997. – 86 с.
13. Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора: учеб. пособие для музыкальных вузов и колледжей. – М.: Музыка, 2018. – Ч. 1. – 400 с.
14. Щуров В. М. Стилевые основы русской народной музыки. – М.: Современная музыка, 2013. – 466 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. Rudneva Anna Vasil'evna // Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016. Enciklopediya: v 2 t. – M., 2016. – S. 586–587.
3. Kalugina N. V. Metodika raboty s russkim narodnym horom. – M.: Muzyka, 1977. – 255 s.
4. Lineva E. E. Velikorusskie pesni v narodnoj garmonizacii / Zapisany E. Linevoj: tekst pod red. F. E. Korsha. – SPb.: Izd. Imperatorskoj akademii nauk, 1904. – Vyp. 1. – 90 s.
5. Mekhnecov Anatolij Mihajlovich // Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://bigenc.ru/c/mekhnetsov-anatolii-mikhailovich-5420ae>. – Zagl. s ekrana.
6. Meshko N. K. Iskusstvo narodnogo peniya: prakticheskoe rukovodstvo i metodika obucheniya iskusstvu narodnogo peniya: v 2 ch. – M.: NOU «LUCh», 1996. – Ch. 1. – 43 s.
7. Meshko N. K. Iskusstvo narodnogo peniya: prakticheskoe rukovodstvo i metodika obucheniya iskusstvu narodnogo peniya: v 2 ch. – M.: NOU «LUCh», 2000. – Ch. 2. – 80 s.
8. Rudneva A. V., Shchurov V. M., Pushkina S. I. Russkie narodnye pesni v mnogomikrofonnoj zapisi. – M.: Sovetskij kompozitor, 1979. – 342 s.
9. Rudneva A. V. Russkoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: ocherki po teorii fol'klora. – M.: Sovetskij kompozitor, 1990. – 224 s.
10. Hristiansen L. L. Ladovaya intonacionnost' russkoj narodnoj pesni. Issledovanie. – M.: Sovetskij kompozitor, 1976. – 390 s.
11. Shamina L. V. Osnovy narodno-pevcheskoj pedagogiki: ucheb. posobie. – Izd. 5-e, ster. – SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2020. – 200 s.
12. Shamina L. V. Shkola russkogo narodnogo peniya. – M.: Moskovskij gosudarstvennyj fol'klornyj centr «Russkaya pesnya», 1997. – 86 s.
13. Shchurov V. M. Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora: ucheb. posobie dlya muzykal'nyh vuzov i kolledzhej. – M.: Muzyka, 2018. – Ch. 1. – 400 s.
14. Shchurov V. M. Stilevye osnovy russkoj narodnoj muzyki. – M.: Sovremennaya muzyka, 2013. – 466 s.

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ БЕЛГОРОДСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ В КОНТЕКСТЕ ЮЖНОРУССКОЙ ТРАДИЦИИ

Т. А. Котлярова, М. И. Буянова

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

В статье рассматриваются вопросы формирования и изучения музыкально-стилевых особенностей Белгородской области. Изучение узколокальных традиций является актуальным для современной этнографической науки и исполнительской практики творческих коллективов. Изучаемый регион представляется уникальным в связи с обнаружением в нем трех узколокальных типов. В статье представлены общие, типичные стилевые признаки традиции. Описание узколокальных особенностей – дело будущего.

Ключевые слова: традиционная культура, фольклор, традиция, локальный музыкальный стиль, песенная культура, южнорусская песенная традиция.

FEATURES OF THE FORMATION OF THE BELGOROD MUSICAL STYLE IN THE CONTEXT OF THE SOUTH RUSSIAN TRADITION

T. A. Kotlyarova, M. I. Buynova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article discusses the issues of formation and study of musical and stylistic features of the Belgorod region. The study of narrow-minded traditions is relevant for modern ethnographic science and the performing practice of creative collectives. The region under study is unique due to the discovery of three narrow-locality types in it. The article presents common, typical stylistic features of the tradition. The description of narrow-focus features is a matter of the future.

Keywords: traditional culture, folklore, tradition, local musical style, song culture, South Russian song tradition.

Изучение региональной традиционной культуры в настоящее время является весьма актуальной задачей не только для этнографов, но и для всех любителей народного творчества. Современное геополитическое положение требует от российской системы образования уделять большое внимание патриотическому и духовному воспитанию подрастающего поколения. Особое значение в этом вопросе отводится региональным традициям, характеризующим наследие малой Родины.

Публикаций, посвященных изучению фольклора и Белгородской области достаточно много, однако необходимо отметить что исследований, охватывающих все аспекты региональной культуры, практически нет. Эти исследования можно разбить на несколько групп: краеведческие, исторические, статистические и искусствоведческие. Для нас интерес представляют последние. Исследования бытования лирических песен с точки зрения музыкально-стилевого своеобразия представляют работы А. Новикова, В. Сидельникова, Н. Колпакова, С. Лазутина. Описание специфики песенного фольклора Белгородчины, его возникновения и развития находим в трудах Н. Богданович, И. Веретенникова, А. Хижняк, В. Загоровского, С. Ярмолевич. Источниковедческой базой нашего исследования выступают работы современных ученых-фольклористов В. Щурова, Г. Сысоевой и И. Веретенникова.

Говоря об истории собирания фольклора, отметим, что она начинается с конца 40-х годов XIX века. Первые сведения можно найти в отчетах Русского географического общества. Однако они содержат фрагментарный материал по традиционной культуре (две-три строки произведения). Более полные записи можно найти в фольклорном собрании П. Киреевского. В его работах содержится материал по исследуемой территории. Большой интерес представляет работа М. Халанского «Народные говоры Курской губернии», в которой описаны особенности диалекта Белгородско-Курского пограничья. Большую роль в сохранении и актуализации произведений Белгородской области сыграли этнографические концерты мастеров, знатоков традиции. До сих пор эталонным примером звучания изучаемого стиля является ансамбль под руководством Е. Сапелкина, представляющий узколокальную традицию села Афанасьевка Алексеевского района. Большое значение для изучения музыкально-стилевых особенностей имеют этнографические записи и труды А. Рудневой [1]. Дальнейшие записи вели ученые и фольклористы Белгородской области, такие как Н. Мелехина, Н. Ряполова, М. Маматова, Г. Улановская, Н. Элиаш. По инициативе местных исследователей начинается активный сбор эмпирического материала по нематериальному культурному наследию родного края, проводятся полевые исследования, научные конференции. Для актуализации фольклорных традиций организуются концерты и фестивали с участием народ-

ных исполнителей. Особое внимание собиранию и изучению традиционной культуры Белгородчины уделял профессор Московской консерватории, доктор искусствоведения Владимир Михайлович Щуров. Среди наиболее значимых работ необходимо отметить вышедшую в 1969 году монографию «Ефим Сапелкин и его ансамбль», в 1979 году выходит в свет книга «Русские народные песни в многомикрофонной записи», в 1987 году опубликована книга «Южнорусская песенная традиция», в 1996 году – «Песни Усердской стороны» и другие публикации и статьи. В этих работах содержится большой источниковедческий материал по музыкально-стилевому и поэтическому языку белгородских песен.

Основной целью нашей статьи является описание и изучение формирования белгородского музыкального стиля. В связи с этим считаем целесообразным остановиться на описании географического расположения изучаемого региона. Белгородская область расположена на южных и юго-западных склонах Среднерусской возвышенности в центре европейской части России. Крайние точки области находятся: северная – в Старооскольском районе, южная и восточная – в Ровеньском, западная – в Борисовском районе. Область граничит на севере с Курской, на востоке с Воронежской областями, на юге – с Луганской, Харьковской, на западе – с Сумской областями [2]. Как отмечают исследователи, музыкальная культура этого региона скорее всего формировалась в два этапа. Первый период – становление Киевской Руси. В этот период территория преимущественно населена северянами. Второй период относят к эпохе создания единого Российского государства и строительства защитных рубежей на южных окраинах (строительство засечной черты). Благодаря этому территория изучаемого региона пополнялась служилыми, ратными людьми, ставшими создателями южнорусской традиции. Кроме этого регион пополняется крестьянами из Украины и Белоруссии, Рязанской, Тульской и Орловской областей. Население начало пополняться с юго-запада, со стороны Украины и Белоруссии. Восточные районы заселялись выходцами из Рязанского края. Такой состав населения привел к формированию впоследствии узколокальных типов Белгородской традиции.

Специфику южнорусской традиции описал Е. В. Гиппиус. «Он считал, что централизирующим компонентом жанровой системы на юге России являются хороводные песни, в которых “определяющее значение приобретает синхронная форма связи музыкального ритма с ритмом пляски”, а свадебные песни типологически родственны хороводным. В качестве характерной особенности совместного пения в южнорусском регионе он выделил такой признак, как “осознание узкообъемных большетерцовых (в меньшей степени – малотерцовых) созвучий и типизация региональных видов их последовательностей, по преимуществу в интервальных соотношениях малой и большой секунды”» [3]. В своих работах В. М. Щуров выделяет специфические признаки южнорусского стиля, состоящие в подвижном темпе хороводных и свадебных песен [3]. Именно В.М. Щурову принадлежит идея изучения локальных особенностей южнорусского стиля. В книге «Южнорусская песенная традиция» он выделяет следующие общие признаки: бытование хороводных и свадебных песен в скором темпе, организуемые типовыми ритмоформулами, тесное расположение голосов в многоголосной фактуре, зычная, прямая подача звука, «использование эффектов полиладовости, политональности и гармонической полифункциональности, полимитрии, полиритмии, полиструктурности [4, с. 161].

Рассмотрев историю заселения края, можно выделить три основные стилиевые зоны:

- оскольская, сёла, находящиеся по течению реки Оскол,
- белгородско-воронежское пограничье,
- белгородско-курское пограничье.

Каждая стилевая зона имеет свои специфические музыкально-стилевые особенности.

Оскольская традиция охватывает часть Новооскольского района, Губкинский, Прохоровский, Чернянский, Валуйский, Волоконовский, Корочанский, частично Шебекинский, Яковлевский и Белгородский районы. В музыкально-стилевом отношении песни представлены в основном в двухголосном изложении с основным, ведущим альтовым голосом. Двухголосный остов протяжных песен раскрашивается вариационными, развивающими подголосками от основных голосов. Еще одна отличительная черта стиля – это двуххорие, состоящая в наложении одного напева на другой.

Белгородско-воронежская традиция включает территориально русские села Красногвардейского, Алексеевского, Красненского районов и частично Осторожского, Репьевского, Каменского. Ядром локального стиля является север Алексеевского района (территория бывшего сторожевого города Усёрд) [5]. Данный локальный стиль отличается обилием воинских песен и достаточно хорошей сохранностью календарного пласта фольклора. Красногвардейский район считается основным, центральным районом субареального локального стиля воронежско-белгородского пограничья (усёрдские песни).

Белгородско-курский стиль охватывает западные районы – это Ивнянский, Ракитянский, Краснояружский, Борисовский, Грайворонский и частично Яковлевский районы. В музыкально-стилевом отношении данный стиль сохраняет традиции Курской земли с основой на гетерофонию. Ведущий голос – нижний на основе двухголосия. Верхний голос чаще всего исполняется одним-двумя певцами. Как отмечают сами исполнители, верхний голос как бы «подголашивает песню», «тянет на голоса». Такое строение партитуры позволяет сформировать множественные варианты произведения.

К общим, типичным признакам белгородского стиля, в первую очередь, отнесем ладо-тональные особенности. Главной особенностью здесь выступают узкообъемные звукоряды, чаще ангеметонные. Для ранних записей свойственно использование целотонных звукорядов. Для поздних записей лирических песен свойственно использование диатонических ладов всех видов. Наиболее характерно использование дорийского минора (Приложение, пример 1).

Партитура – подголосочная с сольным запевом. Далее вступает втора, затем наслоение голосов-подголосков. При исполнении песни замечаем мелодическое расширение и ритмическое варьирование запева и строфы в целом. В приведенных образцах видим параллельное движение голосов в сочетании с элементами контрастной полифонии. Из трех голосов партия альтов первых опирается на квартовые и терцово-секундовые интонации, а партия сопрано на квинтовые по отношению к основному тону. Окончание строфы чаще всего на опорных тонах лада в унисон. Большая часть лирических песен по фактуре трехголосие на основе реализации узкообъемных звукорядов в пределах чистой квинты и малой-большой сексты (Приложение, пример 2).

Партия альта второго представляет собой ответвление от основного голоса (A1) и имеет тенденцию к расширению диапазона партии на секунду вниз.

К особенностям метrorитмики можно отнести музыкально-ритмическое разделение на песенные синтагмы – музыкально-текстовые структурные единицы, логически относительно завершенные. Используются такие ритмические приемы, как дробление (огласовка согласных, введение дополнительных внутрислоговых гласных) или усечение силлабической основы стиха, создающие многовариантность ритмического построения песни. Рассмотрим некоторые варианты ритмической организации в запевах белгородских лирических песен.

Так, в запевах песен «Ай, да как шёл молодец из неволюшки», «Ой, да у нас да по зорюшке», записанных в с. Нижняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области, прослеживается разнообразие дробных ритмических групп, чередующихся со слоговыми распевами. Одной из характерных особенностей построения запевной части является их декламационный, разговорный характер. С точки зрения ритмической организации отметим наличие триольности и пунктирного ритма, что составляет сложность исполнения. Кроме этого для лирических песен характерна ладовая альтерация (Приложение, пример 3).

С точки зрения поэтического построения песни отметим наиболее часто встречающуюся форму монолога или диалога.

Форма монолога.

1. Ты, заз(ы)ноба, ты заз(ы)ноба,
Та зазнобушка моя.
2. Про нас(ы) с тобой, заз(ы)нобуш(и)ка,
Люди бають, говорят.

Форма диалога.

1. Ох, да уж ты, Доня,
Ох, да уж ты, Доня,
Уж ты, Доня, ты брось волю,
Уж ты, Доня, ты брось волю.
2. Ох, я не брошу,
Ох, я не брошу,
Я не брошу, пойду в рошшу,
Я не брошу, пойду в рошшу.

Таким образом, рассмотрев историю формирования белгородской традиции, отметим ее уникальность в музыкально-стилевом отношении. Как отмечалось выше, выделяются как минимум три узколокальные традиции. В данной статье мы попытались в общих чертах выделить общие стилиевые признаки белгородского стиля. Изучаемая традиция представляет интерес и с точки зрения исполнения песен. Выявление узколокальных особенностей позволит с большей точностью исполнять и изучать произведения с участниками фольклорных ансамблей.

Список литературы

1. Руднева А., Щуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многомикрофонной записи // Русские народные песни в многомикрофонной записи. – М.: Сов. композитор, 1979. – 215 с.
2. Драчук Е. В. Традиционная русская народная семейная песня Белгородского края в современном бытовании [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.dissercat.com/content/traditsionnaya-russkaya-narodnaya-semeinaya-pesnya-belgorodskogo-kрая-v-sovremen-nom-bytovan>
3. Сысоева Г. Я. Песенный стиль воронежско-белгородского пограничья [Электронный ресурс]. – URL: <https://cheloveknauka.com/pesennyu-stil-voronezhsko-belgorodskogo-pogranichya>
4. Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция. – М.: Советский композитор, 1987. – 304 с.
5. Сысоева Г. Я. Локальный песенный стиль воронежско-белгородского пограничья в контексте традиционной культуры [Электронный ресурс] // Вестник Российского научного

гуманитарного фонда. – 2005. – № 4 (41). – С. 115–130. – URL: https://vk.com/doc6752525_626269951?hash=Z98hnKZOrYySRu3tsnz2YEHlmNPeAu7zYb1GGwzlgk&dl=UswmK6AmCEd8H9Ln5tbim6TN7COs67O3ALX9G8Duko&api=1&no_preview=1

List of references

1. Rudneva A., Shchurov V., Pushkina S. Russkie narodnye pesni v mnogomikrofonnoj zapisi // Russkie narodnye pesni v mnogomikrofonnoj zapisi. – M.: Sov. kompozitor, 1979. – 215 s.
2. Drachuk E. V. Tradicionnaya russkaya narodnaya semejnaya pesnya Belgorodskogo kraja v sovremennom bytovanii [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.dissercat.com/content/traditsionnaya-russkaya-narodnaya-semeinaya-pesnya-belgorodskogo-kraja-v-sovremennom-bytovan>
3. Sysoeva G. Ya. Pesennyj stil' voronezhsko-belgorodskogo pogranich'ya [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://cheloveknauka.com/pesennyj-stil-voronezhsko-belgorodskogo-pogranichya>
4. Shchurov V. M. Yuzhnorusskaya pesennaya tradiciya. – M.: Sovetskij kompozitor, 1987. – 304 s.
5. Sysoeva G. Ya. Lokal'nyj pesennyj stil' voronezhsko-belgorodskogo pogranich'ya v kontekste tradicionnoj kul'tury [Elektronnyj resurs] // Vestnik Rossijskogo nauchnogo gumanitarnogo fonda. – 2005. – № 4 (41). – С. 115–130. – URL: https://vk.com/doc6752525_626269951?hash=Z98hnKZOrYySRu3tsnz2YEHlmNPeAu7zYb1GGwzlgk&dl=UswmK6AmCEd8H9Ln5tbim6TN7COs67O3ALX9G8Duko&api=1&no_preview=1

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

♩ = 66

о, е, ю

Да ю на-с(ы)бы- ло о-но за ре - ко ю

Пример 2

♩ = 48

о, е, о, о, ю.

о, е, я, е, о-й, да за бы- стро- (е) ю, да ши

♩ = 66, ♩ = 33

о - х(ы), са- м(ы) на со - лн(ы)- ца, э, я

♩ = 72, ♩ = 36

Ай, да ка - к(ы) шё - л(ы), ка - к(ы) шёл

ой, да у на - с(ы) да по зо - рю ш(и) - ке

♩ = 72, ♩ = 36

МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОДНЫХ ПЕСЕН СТАРОЖИЛОВ ТОМСКОГО ПРИОБЬЯ

Т. А. Котлярова, В. А. Котлярова

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

Задачей данной статьи является рассмотрение и выявление специфических и типовых особенностей строения зимних вечерочных песен старожилов Томского Приобья. Вопросы функционирования региональных типов традиционной культуры являются актуальными для современной науки и практики. Изучение старожильской традиции с точки зрения выявления музыкально-стилевых особенностей представляется актуальной для современной этнографической науки.

Ключевые слова: традиционная культура, фольклор, традиция, жанр, песенная культура, старожильская песенная традиция, хороводные песни.

MUSICAL AND STYLISTIC FEATURES OF THE ROUND DANCE SONGS OF THE OLD-TIMERS OF THE TOMSK REGION

T. A. Kotlyarova, V. A. Kotlyarova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The purpose of this article is to consider and identify the specific and typical features of the structure of winter evening songs of the old-timers of the Tomsk region main. The issues of functioning of regional types of traditional culture are relevant for modern science and practice. The study of the old-timers' tradition in terms of identifying musical and stylistic features is relevant for modern ethnographic science.

Keywords: traditional culture, folklore, tradition, genre, song culture, old-fashioned song tradition, round dance songs.

Изучение традиционного фольклора является актуальной задачей в современной этнографической науке с точки зрения выявления жанровых и стилиевых особенностей, а также

особенностей формирования песенного комплекса. Исследований песенных традиций старожилов Сибири не так много. Большое внимание переселенческой культуре на рубеже XX–XXI веков отводят в институте археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук. Среди ученых, занимающихся данным вопросом, отметим следующих: Т. Н. Золотова, Г. В. Любимова, А. Ю. Майничева, Е. Ф. Фурсова и других. Среди наиболее известных, содержащих богатый источниковедческий и этнографический материал, выделим работы А. М. Мехнецова, В. М. Щурова, В. П. Зиновьева, Н. К. Порхоменко. Вопросам выявления региональных особенностей традиционной культуры посвящены исследования Н. А. Кострова, П. Голубева, И. Малиновского, А. В. Адрианова. Источниковедческой базой данного исследования послужили работы по истории заселения и изучения музыкально-стилевых особенностей русско-сибирской традиции старожилов Томского Приобья А. М. Мехнецова и В. М. Щурова, Д. Н. Беликова.

Основной целью данной статьи является изучение и выявление музыкально-стилевых особенностей песенного фольклора старожилов Томского Приобья, поэтому необходимо дать определение понятию «старожилы». В научной литературе, в частности в Большой российской энциклопедии, находим следующее определение: «Старожилы – это сибиряки, старосёлы, досельные, местнорусские и т. п., группы русских Севера и Востока России, потомки русских поселенцев XI–XVIII вв.». К первым переселенцам относят поморов, с конца XVI века, в период освоения Сибири, население пополняется казаками и крестьянами с Русского Севера и Поволжья [1]. В настоящее время к старожилам можно отнести жителей сельских территорий, родители которых поселились в Сибири до XIX века, примерно до середины 1880–1890-х годов, а к новоселам – тех, которые поселились здесь позже [2, с. 15]. По мнению А. М. Мехнецова, формирование населения Сибири можно разделить на два основных периода:

- XVII – начало XVIII века – формирование населения с северно-русским комплексом традиций материальной и духовной культуры (старожилы);
- конец XIX – начало XX века – массовые переселения носителей средне- и южно-русского традиционных комплексов, начало процесса интенсивной интеграции старожильской и позднее переселенческой культур (новоселы) [7, с. 28].

Для уточнения территориального ареала исследования необходимо описать границы изучаемого района. Так, по мнению исследователей, к Томскому Приобью относится исторически сформировавшаяся территория, охватывающая современные Томскую, Кемеровскую, Новосибирскую области по течению рек Обь и Томь. Изучаемая традиция наиболее ярко представлена этнографическими записями, произведенными в Томской (Асиновский, Зырянский, Кожевниковский, Первомайский, Томский, Чаинский, Шегарский районы) и Кемеровской (Ижморский, Мариинский, Юргинский районы) областях.

Следующая дефиниция, требующая пояснения, – это жанр и стиль в народно-песенном творчестве. К определению понятия «жанр» обращались многие ученые, однако, на наш взгляд, наиболее значимое находим у В. Я. Проппа в статье «Принципы классификации фольклорных жанров». Так, он пишет, что отнесение того или иного произведения к определенному жанру происходит не по формальным особенностям произведения, так как границы жанра не всегда устойчивы и могут нарушаться. Для определения жанра, по его мнению, необходимо изучить композицию, с которой тесно связан сюжет. Так, разные сюжеты могут подчиняться одной композиции и быть положены в основу жанровой классификации. Также в основу классификации могут быть положены и музыкальные факторы, такие как ритмическая организация, композиционное построение (см. [4, с. 5]). Продолжая идею

В. Я. Проппа, Владимир Михайлович Щуров дает более четкое определение понятию «жанр» применительно к произведениям народного творчества. Жанр – это «род, вид, разновидность произведений музыкального фольклора, имеющих общие черты музыкально-стиховой структуры и музыкально-поэтической образности, а также сходные общественные и художественные функции» [5, с. 5].

Стиль – «(лат. *stylos*, от греч. *στύλος* – палочка для письма на вощёных дощечках) в литературе и искусстве, устойчивая совокупность средств и приёмов художественной выразительности. Стиль является неотъемлемым свойством художественной формы, обнаруживая себя во всех её проявлениях и обеспечивая ощутимую целостность произведения, его тона и колорита» [6]. Таким образом, для выявления особенностей старожильской песенной традиции мы будем рассматривать ее с точки зрения жанрового и музыкально-стилевого разнообразия путем привлечения к анализу этнографических записей. Так, старожильская традиция отличается стабильным, однородным набором жанров и общностью стилевых признаков. «Эта черта проявляется в характеристике различных сторон старожильского фольклора – в значении отдельных песенных жанров и в их сюжетике, в формах бытования и исполнительских приёмах, а также в особенностях ладо-интонационного строения, приёмах формообразования и характере многоголосия...» [7, с. 123].

Для решения задач, поставленных в данной статье, проанализируем музыкально-стилевые особенности старожильских хороводных песен, иллюстрирующих наиболее типичные признаки данной традиции. В результате анализа этнографических материалов нами было установлено, что в селах со старожильским населением наиболее сохранным жанром является именно жанр хороводных песен. Они представлены наибольшим количеством образцов – две трети всех записей. Большая часть записей – это устойчивые варианты, то есть песни, сохранившие свои стилевые особенности от первых записей, сделанных в XIX веке, до настоящего времени («Сидит олень под кустиком», «Венчик ты мой», «Чёрна ягодка смородинка» и другие).

Как известно, наиболее сохранившимися из календарного цикла являются фрагменты вечеров, как праздничных, так и будничных, составлявших важную часть повседневной деревенской жизни. Святочные собрания, игрища, весенние игры и хороводы сохранились до наших дней в достаточно полном объеме. Что немаловажно в современных условиях, они активно реконструируются в городской и сельской среде. Отличительной особенностью старожильской традиции, по мнению А. М. Мехнецова, является полное отсутствие цикла календарно-земледельческих песен при строгой приуроченности хороводных песен к различным периодам крестьянского календаря [7, с. 124].

В исследуемом регионе достаточно полно представлены зимние вечерочные и весенне-летние хороводные песни. Такое внутрижанровое деление обосновано различиями в построении музыкально-поэтической строфы, поэтическом содержании и характере напева. С. И. Гуляев по поводу приуроченности сибирских хороводных песен отмечал: «Лету и зиме присвоены особенные круговые песни... Некоторые из этих песен поются преимущественно зимою, то есть с Рождества до Масленицы, и большею частью на святках, почему и называются святочными; иные весною и летом на улицах» [8, с. 57].

Проанализируем музыкально-стилевые особенности зимних вечерочных песен. Построение сюжета хороводных вечерочных песен имеет игровой, динамический характер, направленный на припевания молодца к девушке с финальным поцелуем, так называемые поцелуйные песни.

*У нас молодцы хорошенькие, да
Сертуки у них коротенькие,
Они бьются, колотятся, да
У ворот убиваются:
«Кто бы, кто бы нам воротушки открыл, да
Кто бы, кто бы ночевать пригласил».
Одна девушка удобрилася, да
Для сироточки промолвилася.
Пригласила сиротинку ночевать, да
Приказала красных девок целовать.*

Характерной особенностью построения напева данных песен является вид мелодического движения «вопрос – ответ». Отличительной чертой музыкальной композиции является также построение в виде напева-формулы.

Характеризуя соотношение музыкальных и поэтических компонентов формы хороводных песен старожильческой традиции, следует выделить следующее построение музыкально-поэтической строфы, ярко представленное в образце «Бежал, бежал конь по бережку», записанном в Кемеровской области, Яшкинском районе, с. Корчуганово [9, № 38] (Приложение, Пример 1).

К основным, типологическим принципам ладового, ритмического построения напевов следует отнести устойчивые формы мелодических оборотов. Наиболее типичные черты ладового построения можно проследить на примере песни «Ты шкатулочка, шкатулочка моя», записанной в Кемеровской области, Яшкинском районе, с. Усть-Сосновка (Приложение, пример 2).

В представленном образце рисунок мелодического движения в начальном разделе характеризуется поступенным нисходящим движением на чистую квинту (1–3 и 4–6 такт), что является типичным для старожильческой традиции. Необходимо подчеркнуть, что, определяя рисунок мелодического движения, рассматриваем нижний голос, так как он является основным, ведущим голосом в данной традиции. В ладовом отношении – миксолидийский C-dur с опорой на тон «до», так как именно к нему направлена мелодия песни. Анализируя второй раздел песни, находим следующий типовой признак ладоинтонационного строения (такты 7–10) – общее нисходящее движение мелодии от центрального тона «до» к нижнему устою, тону «соль». Мелодическое движение представленного выше образца хороводной песни схематично выглядит так (Приложение, пример 3).

Таким образом, присутствует типичный признак построения мелодии старожильческих хороводных песен – кварто-секундовая переменность. В первом разделе смена опорных тонов до – фа или до – ре, во втором разделе соль – до или соль – ля. Еще один признак старожильческой традиции – это строго закрепленное окончание строфы. Выделяются два типа окончания:

- на основном тоне второго раздела (тон соль),
- на основном тоне первого раздела (тон до) (Приложение, пример 4).

Определение особенностей отношения конечного тона к опорным тонам основных разделов помогает установить общие приёмы подготовки конечного тона и организации целуры, что позволяет выделить и две разновидности мелодической формы заключительного каданса:

- завершающие
- промежуточные.

Резюмируя сказанное, отметим, что музыкально-стилевые особенности старожильческой песенной культуры сходны с традициями европейской части России. Это подтверждает тезис о том, что переселенцы сохранили основные черты материнской культуры. При этом в условиях Сибири процесс формирования песенной культуры характеризуется, с одной стороны, трансформацией, с другой – сохранностью материнской культуры, что выделяет ее в стилевом отношении и позволяет нам говорить о существовании старожильческой традиции в Сибири. Выявленные типовые музыкально-стилевые признаки это подтверждают.

Список литературы

1. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <https://old.bigenc.ru/ethnology/text/4163437>. – Загл. с экрана.
2. Музыкальная культура Сибири: учебник для учебных заведений среднего специального профессионального (музыкального) образования / Н. М. Кондратьева, Л. П. Робустова, С. С. Гончаренко; под ред. Б. А. Шиндина, Л. П. Робустовой. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2006. – 424 с.
3. Мехнецов А. М. Лирические песни Томского Приобья. – Л.: Сов. композитор, 1986. – С. 136.
4. Котлярова Т. А. Народное музыкальное творчество: календарные праздники и обряды Кемеровской области: учебное пособие. – Кемерово: КемГИК, 2017. – 87 с.
5. Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора [Электронный ресурс]: учеб. пособие. – М.: Музыка, 2007. – 400 с. – URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Kostina>. – Загл. с экрана.
6. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/4166566>. – Загл. с экрана.
7. Мехнецов А. М. Народная традиционная культура: Статьи и материалы. К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории / сост.: Е. А. Валевская, К. А. Мехнецова; вст. ст. Г. В. Лобковой. – СПб.: Нестор-История, 2014. – 440 с.
8. Гуляев С. И. О сибирских круговых песнях // Отечественные записки. – СПб., 1839. – Т. 3. – С. 57.
9. Хороводные песни, записанные в Томской области: (Песни Томского Приобья): Для хора разных составов без сопровожд. / запись, нотация, сост., предисл. и прим. А. Мехнецова. – Л. – М.: Сов. композитор, 1973. – 78 с.

List of references

1. Bol'shaya rossijskaya enciklopediya [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://old.bigenc.ru/ethnology/text/4163437>. – Zagl. s ekrana.
2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri: uchebnik dlya uchebnyh zavedenij srednego special'nogo professional'nogo (muzykal'nogo) obrazovaniya / N. M. Kondrat'eva, L. P. Robustova, S. S. Goncharenko; pod red. B. A. Shindina, L. P. Robustovoj. – Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M. I. Glinki, 2006. – 424 s.
3. Mekhnecov A. M. Liricheskie pesni Tomskogo Priob'ya. – L.: Sov. kompozitor, 1986. – S. 136.
4. Kotlyarova T. A. Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: kalendarnye prazdniki i obryady Kemerovskoj oblasti: uchebnoe posobie. – Kemerovo: KemGIK, 2017. – 87 s.
5. Shchurov V. M. Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora [Elektronnyj resurs]: ucheb. posobie. – M.: Muzyka, 2007. – 400 s. – URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Kostina>. – Zagl. s ekrana.

6. Bol'shaya rossijskaya enciklopediya [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/4166566>. – Zagl. s ekrana.
7. Mekhnecov A. M. Narodnaya tradicionnaya kul'tura: Stat'i i materialy. K 150-letiyu Sankt-Peterburgskoj konservatorii / sost.: E. A. Valevskaya, K. A. Mekhnecova; vst. st. G. V. Lobkovej. – SPb.: Nestor-Istoriya, 2014. – 440 s.
8. Gulyaev S. I. O sibirskih krugovyh pesnyah // Otechestvennye zapiski. – SPb., 1839. – T. 3. – S. 57.
9. Horovodnye pesni, zapisannye v Tomskoj oblasti: (Pesni Tomskogo Priob'ya): Dlya hora raznyh sostavov bez soprovozhd. / zapis', notaciya, sost., predisl. i prim. A. Mekhnecova. – L.-M.: Sov. kompozitor, 1973. – 78 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

напев a b + a b + a b

текст a b b c c d

♩=86

1. Бе - жал, бе - жал конь по
2. Си - не - гри - вый конь по
3. Со - вер - нул - ся у нас

бе - - - реж - ку, да
кру - - - тень - ко - му, да
па - рень со ко - ня, да

си - не - гри - вый конь по
со - вер - нул - ся у нас
пря - мо в де - ви - цы ши -

кру - (у) - тень - ко - му.
па - рень со ко - ня.
ро - ко - го дво - ра.

Пример 2

♩=70

Ты шка - ту - лыч - ка, шка - ту - лыч -

ка мо - я, да шка - ту - лыч - ка
но - во - бро - н(ы) - зы - ва - я.

Пример 3

1 раздел 2 раздел

Пример 4

...ско - лы - бой на - зва - ла.
зо - ло - то, ви - то.

ОСОБЕННОСТИ ЦИКЛИЧЕСКОЙ ФОРМЫ В «ЭСКИЗАХ» ИВАНА СОКОЛОВА

М. Г. Лаврентьева

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

Циклические формы привлекали композиторов во все времена. Явление цикличности всегда трактовалось авторами по-разному. В эпоху романтизма ведущими жанрами становятся инструментальный и вокально-инструментальный цикл. Отличительные черты данных форм – это наличие связей, объединяющих простые формы в отдельных пьесах крупной конструкции. В статье впервые анализируется фортепианный цикл «Эскизы» российского композитора, пианиста, музыковеда и общественного деятеля Ивана Глебовича Соколова, написанный в 2018 году. В своем произведении автор воплотил простые и понятные слушателю образы. Хотя музыка изначально задумывалась для детей, в произведении нашли отражение такие темы, как раскаяние, судьба, покой, воскресение и другие.

Ключевые слова: цикл, циклические формы, инструментальный цикл, «простой стиль», Иван Соколов, музыкальная форма, пьеса, инструментальная миниатюра.

THE FEATURES OF CYCLIC FORM IN IVAN SOKOLOV'S "SKETCHES"

M. G. Lavrentyeva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

Cyclic forms have attracted composers at all times. The phenomenon of cyclicity has always been interpreted by authors differently. In the era of romanticism, the instrumental and vocal-instrumental cycles became the leading genres. The distinctive features of these forms are the presence of connections that unite simple forms in individual pieces of a large structure. The article for the first time analyzes the piano cycle "Sketches" written in 2018 by Ivan Glebovich Sokolov, the Russian composer, pianist, musicologist and public figure. In his composition, I. G. Sokolov presented simple and understandable images for the listener. Though the music was originally intended for children, the work reflected themes such as repentance, fate, peace, resurrection and others.

Keywords: cycle, cyclic forms, instrumental cycle, "simple style", Ivan Sokolov, musical form, play, instrumental miniature.

Циклические формы привлекали композиторов всех эпох. Однако в разное время циклические формы придавали разные варианты трактовки и по-разному воспринимали взаимоотношение частей внутри целого произведения. В творчестве романтиков циклическая форма становится одной из главных особенностей музыкальных форм, а структура инструментального или вокально-инструментального цикла – одной из часто используемых. В многочастных формах романтиков наряду с циклическостью часто преломляется программный принцип, также оказывая влияние на особенности музыкальных композиций.

Основные отличия циклических форм – это наличие различных связей, объединяющих написанные в простых формах многочисленные пьесы в крупную цельную конструкцию. К ним относятся тонально-гармонические связи между частями при обязательном наличии контрастного материала. Несколько номеров внутри цикла могут быть объединены жанровой, образной, сюжетной основой, тем самым выделяя так называемые микроциклы.

В следующих столетиях XX и начала XXI века интерес композиторов к циклическим формам не ослабевает, более того: каждый автор старается привнести свое индивидуальное видение в реализацию испытанной временем формы. В их числе Иван Глебович Соколов – российский композитор, пианист, музыковед и общественный деятель. Его исполнительский репертуар охватывает музыку от эпохи барокко до настоящего времени. Соколов часто становится первым среди музыкантов, исполняющих современные произведения.

Авторское творчество Ивана Соколова насчитывает большое количество произведений. Это оперы, сценические произведения, оркестровые произведения, камерные и камерно-вокальные ансамбли, музыка для хора, произведения для солирующих инструментов, квартеты, ансамбли для ударных и т. д. Отдельную нишу его творчества занимают произведения для фортепиано, в которых ярко отражаются не только особенности композиторского стиля, но и мастерское владение инструментом.

Н. П. Ручкина в автореферате диссертации «Композиторское творчество И. Г. Соколова: становление "простого" стиля» отмечает: «...творчество Соколова в целом развивалось через три последовательных и связанных друг с другом этапа – концептуализм, его деконструкция, "простой" стиль» [4, с. 4].

Напомним историю появления самобытного сочинения. Так, за несколько лет до написания «Эскизов» Соколову предложили написать цикл для детей. Композитор вспоминает:

«Я долго думал. Я довольно долго думаю, когда мне предлагают что-то сделать. Чаще я сочиняю музыку по внутреннему побуждению. Что такое пьесы для детей? Очень трудно разделить возраст: детский и взрослый. В искусстве. Меня это смущало, когда я пытался написать пьесы как бы для детей. Меня отпугивало это. Но в какой-то момент все-таки я преодолел это и стал вспоминать свои собственные пьесы, которые писал в 8, 9, 10 лет. Но со временем мне стало понятно, что нельзя ориентироваться на детей, надо ориентироваться просто на себя самого, который является то взрослым, то ребенком, а то и тем и другим одновременно. Когда я думал об адресате, то стал ориентироваться на “Детские пьесы” Грига, “Детский альбом” Чайковского, потом его “Времена года”. А поэтому пьесы технически усложнялись, это уже стиль конца XIX века, некоторые напоминают стиль Бартока» [1].

В результате фортепианный цикл «Эскизы» был написан Иваном Глебовичем в 2018 году, в Москве. Он включает 26 пьес и, как отмечает автор, охватывает все 24 тональности. Здесь нет определенного порядка, подобно прелюдиям Шопена или томам ХТК Баха. В C-dur написаны три пьесы: «Заяц на велосипеде», «На крыльях» и «Роса на траве». В f-moll две пьесы: «Перед дождем» и «Судьба». Каждая тональность, как отмечал композитор, возникает спонтанно, по тому, как он это чувствовал.

Вообще в сборнике 27 пьес, потому что пьеса «Заяц на велосипеде» пронумерована первым номером, но стоит особняком по отношению ко всему циклу. Здесь можно увидеть аналогию с фортепианной сюитой Модеста Мусоргского «Картинки с выставки», в частности с его «Прогулкой». Возможно, под персонажем пьесы, зайцем Соколов имел в виду главного героя, который будет переживать разные эмоциональные ситуации на протяжении всего цикла, а, может, самого себя. Пьеса отличается незатейливой простой трехчастной формой. Тональность C-dur, быстрый темп и почти непрекращающаяся пульсация восьмыми создают образ веселого и беззаботного персонажа (Приложение, пример 1). Сам автор вспоминает: «16 января 2016 года я написал пьесу “Заяц на велосипеде”. Она потом в этот цикл “Эскизы” не вошла, но она должна была в него входить. И я в этой пьесе пытался представить себя в девять или десять лет, и что я сочиняю» [1]. Также композитор создал вторую версию этой пьесы с элементами «инструментального театра», так как сначала пьесу следует исполнять только с помощью поочередного нажатия левой и правой педалей инструмента в пульсации восьмыми, подобно педалям на велосипеде, затем исполнить пьесу, а ближе к концу губами изобразить гудок клаксона.

Далее композитор весь цикл делит на девять подциклов: «Четыре душевных состояния», «Три пейзажа», «Три пьесы о дожде», «Еще три пейзажа», «Два этюда», «Две кульминационные пьесы», «Четыре печальных и светлых размышления», «Две заключительные пьесы» и «Три постлюдии». В каждый подцикл входит по две, три или четыре пьесы, которые также имеют названия. Можно сказать, что каждый подцикл оказывается своеобразным микроциклом по отношению ко всему сочинению «Эскизы» в целом.

Первый микроцикл включает в себя четыре пьесы: «На крыльях», «Раскаяние», «Утешение» и «Молитва». Первая пьеса напоминает краски импрессионистов. Разряженная фактура, триольное движение, исполнительский прием «передачи» из рук в руки, использование преимущественно среднего и высокого регистра фортепианного диапазона создают ощущение легкости и воздушности. Можно сравнить эту пьесу с прелюдией, которая открывает как весь цикл, так и первый блок. «Раскаяние» написано в тональности c-moll, что сразу создает контраст по отношению к первой пьесе. Мелодия, которая движется сначала по диатоническому звукоряду, а затем усложняется хроматическим движением, поддерживается выдержанными параллельными интервалами. Наличие диссонансов, от которых «становится не-

удобно», подчеркивает немного наивное детское раскаяние от нанесенной обиды. «Утешение» – отсылка к шести «Утешениям» венгерского композитора Ф. Листа. Пьеса написана в G-dur, выбран редко используемый размер 12/8. Словно элемент спокойствия и стабильности, весь номер пронизывает аккордовая пульсация. С гармонической точки зрения можно заметить использование гармонической субдоминанты, появление одноименной тоники, а в конце – постоянное повышение IV ступени, что придает окраску лидийского лада. «Молитва» – это духовное состояние человека. Отчасти можно уловить связь с композицией «В церкви» Чайковского. После небольшого вступления из четырех тактов начинается основная часть, сосредоточенное движение левой руки погружает в атмосферу сдержанности. Форма пьесы свободная и не содержит повторы, но с учетом вступления и кодового раздела можно говорить о некой трехчастности. Заключительный эпизод, как и у Чайковского, полностью построен на органном пункте тоники d-moll.

Во второй микроцикл входят три пьесы: «У реки», «Ночью в лесу» и «В горах». Первая пьеса представляет собой пасторальную зарисовку импрессионистического характера. Вторая пьеса написана под впечатлением пьесы «Звуки ночи» Белы Бартока из его цикла «На вольном воздухе». Миниатюра написана в простой двухчастной форме, первая часть рисует образ страшных, пугающих звуков ночного леса, а вторая является отражением гармонии и спокойствия, наступившего после. Пьеса «В горах» продиктована давним исполнением автора одноименной пьесы Э. Грига. Для Соколова горы – символ возвышенного, прекрасного, приближенного к Богу. Можно сказать, что весь второй микроцикл – это миниатюры в духе эпохи романтизма.

В третьем микроцикле три пьесы: «Перед дождем», «Дождь» и «После дождя». Они образуют музыкальный триптих, так как объединены одной темой. Автор даже предлагает исполнять их без перерыва, как три части одного произведения. Две последние ноты пьесы «Перед дождем» идентичны первым двум нотам пьесы «Дождь». Вторая пьеса во втором разделе двухчастной формы энгармонически переключается композитором с диэзной сферы на бемольную и завершается на вводном тоне по отношению к последующей, третьей пьесе «После дождя». Эти нюансы подчеркивают особую взаимосвязь миниатюр внутри микроцикла на мелодическом, гармоническом, формообразующем и тональном уровнях.

Четвертый микроцикл также содержит три пьесы: «Яблони цветут», «Над вечным покоем» и «Роса на траве». Первая пьеса – это тема весны. Вторая пьеса носит название знаменитой одноименной картины И. Левитана. Композитор вспоминает: «Я долго не мог назвать эту пьесу. Бывает, рождается идея, а потом музыка, а тут было наоборот. Думал, как назвать, и в памяти возник образ этой гениальной картины, показалось, что музыка ей созвучна» [1]. А третья пьеса – это цитата из повести А. Чехова «Дама с собачкой».

В пятый микроцикл входит два этюда: «Бег времени» и «Ветер во ржи». Первый этюд написан в форме периода, в h-moll, рисует образ неумолимо бегущего времени, а в интонациях секунды будто слышна мольба остановиться. Второй этюд написан в простой трехчастной форме, в g-moll. Также содержит «плачущие» интонации. В целом обе миниатюры дополняют друг друга.

Также две пьесы включает в себя шестой микроцикл: «Судьба» и «Колыбельная». Это кульминационная точка цикла, которая совпадает с точкой золотого сечения. Первая пьеса была написана в связи с обращением пианистки из Бонна, Сюзанны Кесарь к двумстам пятидесяти композиторам с просьбой написать пьесу, посвященную Л. ван Бетховену, к его 250-летнему юбилею в 2020 году. Здесь использован лейтмотив из симфонии немецкого композитора, но не в мелодическом, а ритмическом изложении. Также эта пьеса отличается техни-

ческой сложностью, композитор использует октавы и даже дециму, а завершается пьеса ощущением торжественного преклонения перед грозной судьбой. «Колокольная» составляет яркий контраст по отношению к «Судьбе». В отличие от последней, эта пьеса максимально тихая по динамике. Миниатюра имеет рондообразное строение.

В седьмой микроцикл входят четыре пьесы: «Скорбное раздумье», «Осенний закат», «Светлая минута» и «Тишина в душе». Первая пьеса начинается с изображения колокольного звона в тональности *cis-moll*, что роднит ее с пьесой «Колокольный звон» из девятого блока, а затем музыка начинает напоминать печальное шествие. Вторая пьеса навеяна стихами Б. Пастернака. Третья пьеса, как упоминает сам автор, отдаленно напоминает Й. Брамса, а четвертая является своеобразным посвящением Ф. Шуберту. Здесь автор отразил ритм знаменитой фортепианной фантазии «Скиталец»: четверть, две восьмые.

Восьмой микроцикл включает две пьесы: «О кресте» и «Пасхальное утро». Про первую пьесу композитор рассказывает: «Клавиши фортепиано – это как Вселенная для Творца музыки – композитора. И середина, откуда Бог начинает творить Мир, творить с центра, и расходится по краям. ХТК Баха начинается с Прелюдии и фуги *C-dur*, с “до” первой октавы, которая в то время была центром клавиатуры. А сейчас 88 клавиш и 44 – это “ми”, а 45 – это “фа”. Как раз центр находится в середине между “ми” и “фа”. В этой щели находится эта центральная невидимая точка. И м.2 из этих нот звучит трагически дисгармонично. Мир, как считает епископ Родзянский, создан специально, чтобы поместить туда человека, согрешившего Адама. Но это все предыстория. А в центре того прекрасного, Божьего мира стоит Крест, который виден отовсюду. Я начинаю в этой пьесе все из этой величественной середины» [1]. Вторая пьеса – непосредственное продолжение. Ведь без Креста не было бы Воскресения и радости. Ремарки композитора непосредственно указывают на характер пьесы: «легко, подвижно, радостно, светло».

В заключительный девятый микроцикл входят три пьесы: «Шумят верхи древесные», «Колокольный звон» и «Ноктюрн». Первая пьеса – это первая строчка из стихотворения Ф. Тютчева «Так, в жизни есть мгновения» 1855 года. Стихотворение завершается строчкой «О время, погоди!», что показывает завершенность, которая транслируется в первой постлюдии. «Колокольный звон» в *Des-dur* одноименной тональности по отношению к пьесе «Скорбное раздумье». Здесь колокольный звон предстает как торжественный благовест, напоминая характерную триольную «колокольность» С. В. Рахманинова. Композитор трактует это как «призыв к Богу». Завершает весь цикл «Ноктюрн», как еще одно послесловие, в светлой тональности *Es-dur*, немного напоминающий по стилю чувственные ноктюрны Дж. Фильда.

Таким образом, обращения композиторов к циклическим формам в настоящее время не утратили своей актуальности. Это подтверждает цикл Соколова «Эскизы», в котором автор воплотил простые и понятные слушателю образы. Хотя музыка изначально задумывалась для детей, в произведении нашли отражение такие темы, как раскаяние, судьба, покой, воскресение и другие. Композитор разделил пьесы на девять микроциклов, в которых миниатюры связаны между собой, но и микроциклы создают между собой жанрово-образные арки. Например, можно сопоставить второй и четвертый микроциклы, где ярко показана пасторальность и медитативность, отрешенность от повседневности художника. А третий и пятый микроциклы схожи в своей виртуозности, несмотря на отличную программность. Шестой микроцикл становится кульминацией всего цикла и переломным моментом, где эффектно сопоставляются образы судьбы и спокойствия. Первый и седьмой микроциклы можно объединить схожими душевными состояниями героя, в которых есть раскаяние, утешение,

скорбь, раздумье и приобретение долгожданного покоя. Следует заметить, что это самые большие микроциклы, объединяющие четыре пьесы. Также своеобразным финалом воспринимаются восьмой и девятый микроциклы, где пьесы, с одной стороны, контрастно сопоставляются, а с другой – образно дополняют друг друга. Так, после непростого содержания в пьесе «О кресте» наступает некое успокоение в пьесе «Шумят верхи древесные», а «Пасхальное утро» дополняет торжественный «Колокольный звон». Таким образом, можно представить схему всего суперцикла: $1+26 = (4+3+3+3+2+2+4+2+3)$ (Приложение, пример 2).

Благодаря циклической форме произведение получилось насыщенным контрастами и совершенно различными отсылками к произведениям живописи, литературы, поэзии, Священному Писанию, знаменитым персоналиям музыкального мира, которые не исключают друг друга по смыслу. Разные сюжеты и настроения дополняются как с точки зрения всего суперцикла, так и с точки зрения образовавшихся внутри микроциклов. Это не просто пьесы для детей, а высокоинтеллектуальная музыка, которую нельзя рассматривать вне связи с другими видами искусств. В «Эскизах» наглядно видно, как в творческом воображении музыканта происходят необыкновенные метаморфозы тех источников творческой информации, которые увлекают человека на протяжении всей его жизни, а затем преобразуются в собственном авторском творчестве.

Список литературы

1. Иван Соколов «Эскизы» – 26 пьес фортепиано для взрослых и детей [Электронный ресурс] // YouTube. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=yQHvBXE4NJs&ysclid=m7ek08gt4112794620>
2. Лосева О. В. Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского // Журнал Общества теории музыки. – М., 2016. – № 2 (14). – С. 8–13.
3. Морозова О. П. История музыки России (вторая половина XX века). – Могилев: МГУ имени А. А. Кулешова, 2013. – 84 с.: ил.
4. Ручкина Н. П. Композиторское творчество И. Г. Соколова: становление «простого» стиля: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2017. – 26 с.
5. Умнова И. Г. Сибирь в музыке современных композиторов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – 2024. – № 66. – С. 155–166.

List of references

1. Ivan Sokolov «Eskizy» – 26 p'es fortepiano dlya vzroslyh i detej [Elektronnyj resurs] // YouTube. – URL: <http://www.youtube.com/watch?v=yQHvBXE4NJs&ysclid=m7ek08gt4112794620>
2. Loseva O. V. Teoriya ciklicheskih form v nasledii E. V. Nazajkinskogo // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki. – M., 2016. – № 2 (14). – S. 8–13.
3. Morozova O. P. Istoriya muzyki Rossii (vtoraya polovina XX veka). – Mogilev: MGU imeni A. A. Kuleshova, 2013. – 84 s.: il.
4. Ruchkina N. P. Kompozitorskoe tvorchestvo I. G. Sokolova: stanovlenie «prostogo» stilya: avtoref. dis. .. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – M., 2017. – 26 s.
5. Umnova I. G. Sibir' v muzyke sovremennyh kompozitorov // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv: zhurnal teoreticheskikh i prikladnyh issledovaniy. – Kemerovo: Kemerov. gos. un-t kul'tury i iskusstv. – 2024. – № 66. – S. 155–166.

ПРИЛОЖЕНИЕ

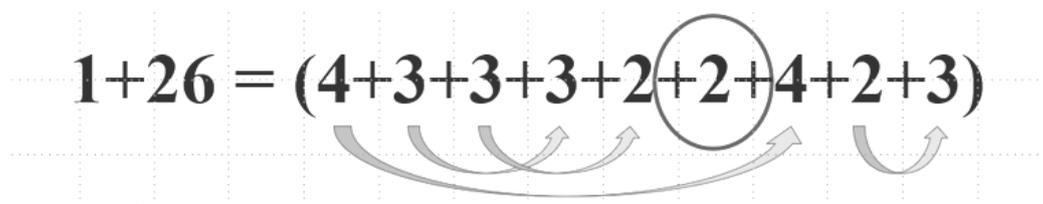
Пример 1

Фортепианный цикл «Эскизы», № 1 «Заяц»

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with the tempo marking 'Быстро' (Allegro) and a piano staff with the dynamic marking 'mf'. The second system continues the piece. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Пример 2

Схема фортепианного цикла «Эскизы»



КИТАЙ И ЕВРОПА: К ПРОБЛЕМЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

И. М. Некрасова

ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория»,

г. Астрахань

Статья посвящена рассмотрению проблемы диалога Запада и Востока сквозь призму взаимовлияний европейского и китайского искусства. Автор намечает некоторые методологические аспекты изучения китайской музыкальной культуры в отечественной учебной практике.

Ключевые слова: китайская музыка, диалог Запада и Востока, музыкальные культуры мира.

CHINA AND EUROPE: TOWARDS THE PROBLEM OF CULTURAL DIALOGUE

I. M. Nekrasova

Astrakhan State Conservatory, Astrakhan

The article is devoted to the problem of dialogue between the West and the East through the prism of mutual influences of European and Chinese art. The author outlines some methodological aspects of studying Chinese musical culture in Russian educational practice. Keywords: Chinese music, dialogue between the West and the East, musical cultures of the world.

Keywords: Chinese music, dialogue between the West and the East, musical cultures of the world.

На современном историческом этапе актуализировалась проблема многоаспектного культурного взаимодействия Европы и Азии. Расширение контактов между странами Востока и Запада, развитие глобальной информационной Сети обусловили необходимость более обстоятельного изучения разных культурных парадигм и, как следствие, введения в образовательную практику новых учебных дисциплин. Благодаря деятельности выдающегося отечественного музыканта, исследователя Д. К. Михайлова, начиная с 70-х годов прошлого века в Московской консерватории, а позже и во многих других музыкальных вузах страны, был введен учебный курс «Музыкальные культуры мира», цель которого состоит не только в расширении представлений о бесконечно разнообразном звучащем мире, но и в выявлении взаимосвязей между культурами разных народов, в воспитании толерантности по отношению к «чужим» традициям.

Одна из важнейших задач этого курса – знакомство с основами музыкальной культуры Китая в контексте философско-эстетических, религиозных, мифопоэтических представлений, во взаимосвязи музыки с другими видами традиционного и современного китайского искусства. Наметим несколько возможных методологических подходов к освоению этой широкой и многоаспектной темы, способствующей развитию диалога культур Китая и Европы.

На начальном этапе важно сформировать у студентов представление о традиционных основах китайской культуры в целом и музыкальной в частности. Здесь уместно затронуть проблему конфуцианского подхода к музыке как средству достижения гармонии, элементу системы воспитания человека и улучшения нравов в обществе (книга «Луньюй»). Музыка в Древнем Китае являлась частью единого комплекса изящных искусств *юэ* и была связана с понятием *лэ* – наслаждение, радость, счастье. Следует отметить особое отношение китайцев к отдельному звуку как микрокосму. Эта восточная традиция вслушивания в звук много позже окажет влияние на западную музыку XX века. Формирование представлений о звуковом эталоне китайской музыки связано с ее бытованием в разных социокультурных слоях, с функциями звука в религиозных обрядах буддизма и даосизма, с традиционной классификацией музыкальных инструментов – *Ба инь*.

Как отмечалось выше, музыка в традиционной китайской культуре всегда выступала в союзе с другими видами искусства, а также была неотъемлемой частью представлений о природе и человеке. Этот принцип коррелятивности сохранил свое значение и в современном китайском искусстве. В качестве примера можно, в частности, упомянуть творчество одного из крупнейших современных хореографов Лин Хвай Мина. Созданный им театр танца «Небесные врата» соединяет приемы современного балета с основами традиционных искусств

Китая. Неповторимый стиль хозяина «Небесных врат», как часто называют Лин Хвай Мина, объединяет философию буддизма с пластикой боевых искусств, движениями гимнастики тайчи и изяществом китайской каллиграфии. Примечательно, что традиционные образы его балетов – «Каллиграфия», «Белая вода», «Шепот цветов», «Формоза» – вполне естественно сочетаются с музыкой европейских композиторов – Баха, Сати, Равеля, Шостаковича, Пярта.

Следующим важным аспектом на пути формирования общекультурных и профессиональных компетенций студентов является осмысление этапов исторического взаимодействия западной и восточной цивилизаций, осознание эволюционных изменений в восприятии европейцами Китая. Здесь, безусловно, следует упомянуть двойственность и ограниченность восприятия «чужой» культуры как европейцами, так и китайцами. Представления европейцев о Китае, весьма далёкие от понимания подлинной сущности китайского искусства, отразились, в частности, в увлечении шинуазри (*chinoiserie*), одним из проявлений ориентализма. Примеров шинуазри в разных областях западноевропейской и русской культуры великое множество: от архитектурных сооружений, костюмов, посуды, украшений в китайском стиле до оперных сюжетов и живописи.

В свою очередь, Китай вплоть до XIX века воспринимал европейцев как «невежественных варваров» и с большой настороженностью относился к попыткам наладить отношения с западными державами. Жители Поднебесной, Страны четырех морей, как они себя именовали, считали Китай центром мира, оплотом цивилизации, противопоставляя концепции европоцентризма китаецентризм. Переломным моментом в диалоге Китая и Европы можно считать последнюю треть XIX века, когда взаимный интерес перешёл к более глубокому осмыслению и взаимодействию столь разных культур. В Китае под влиянием европейских художественных тенденций сложилась Шанхайская школа живописи, китайские художники (Линь Фэнмянь, Сюй Бэйхун, Гуань Чжун и др.) проходят обучение в европейских странах. В то же время крупнейшие европейские мастера осваивают художественные приёмы китайского изобразительного искусства (Ван Гог, Моне, Климт, Матисс, Кандинский).

Активный диалог развивается и в области музыкального искусства. Общеизвестно влияние восточной, в частности, китайской культуры на творчество таких композиторов, как Дебюсси, Малер, Пуччини, Барток, Кейдж. Вместе с тем многие китайские композиторы XX века (Хуан Цзы, Чжэн Чжишэн, Сяо Юмэй и др.) получают музыкальное образование в Европе, осваивают западные техники композиции, объединяя европейские приемы с традициями собственной самобытной культуры. Развитие этой идеи синтеза Запада и Востока в музыкальной композиции не прерывается в наши дни. В качестве примера можно указать на творчество самого, пожалуй, известного в мире китайского композитора – Тан Дуна. Как отмечают исследователи, «композитор осуществляет важную миссию открытия китайской музыки мировому культурному пространству и в различных формах своей деятельности стремится к сближению профессиональной музыки Запада с традиционной музыкой Востока» [1].

Взаимовлияние китайской и европейской культур проявилось в области театрального искусства. Так, под воздействием европейской сценической традиции в Китае в начале XX века появился «разговорный театр», стали развиваться музыкальная драма, пьесы экспериментальных жанров. В свою очередь, европейские режиссеры, например В. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, К. Станиславский, находились под глубоким впечатлением от гастролей Пекинской оперы в России и, в частности, от актерского мастерства наследника традиций «Грушевого сада» Мэй Ланьфана.

В заключение отметим, что в наши дни диалог Китая и Европы в области культурного обмена достиг небывалого уровня интенсивности. В частности, в российских музыкальных

вузах, как известно, получают образование сотни студентов из Китая; российские преподаватели работают в китайских учебных заведениях. При сохранении собственной идентичности подобные живые контакты способствуют укреплению связей между народами, сближению и взаимодействию культур и, в конечном итоге, направлены на достижение баланса в мире.

Список литературы

1. Синельникова О. В. Восток и Запад в мультимедийных проектах Тан Дуна [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vostok-i-zapad-v-multimediynyh-proektah-tan-duna>. – Загл. с экрана.
2. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учеб. пособие. – СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ; Лань, 2011. – 544 с.

List of references

1. Sinel'nikova O. V. Vostok i Zapad v mul'timedijnyh proektah Tan Duna [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vostok-i-zapad-v-multimediynyh-proektah-tan-duna>. – Zagl. s ekrana
2. U Gen-Ir. Istoriya muzyki Vostochnoj Azii (Kitaj, Koreya, Yaponiya): ucheb. posobie. – SPb.: PLANETA MUZYKI; Lan', 2011. – 544 s.

РОЛЬ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В ОБУЧЕНИИ ПИАНИСТА

Чжан Миньсы, В. С. Захарченко

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

В статье представлен анализ исторических аспектов формирования профессиональной фортепианной школы Китая; рассматривается ее роль в воспитании пианиста с точки зрения самобытности национальных истоков, связей с западноевропейской культурой, самооценности и художественной значимости в современной мировой культуре.

Ключевые слова: династии Мин, Цин; пентатоника, мажоро-минорная ладовая система, тембр, обертон, фольклор, позитивное восприятие мира, пантеизм, конфуцианство, даосизм.

THE ROLE OF CHINESE COMPOSERS' PIANO MUSIC IN PIANIST TRAINING

Zhang Minsky, V. S. Zakharchenko

*Khabarovsk State Institute of Culture,
Khabarovsk*

The article analyses the historical aspects of establishing professional piano school in China. Also, the authors consider its role in a pianist training taking into account national origins, connections with Western European culture, self-value and artistic significance in modern world culture.

Keywords: Ming, Qing dynasties; pentatonic scale, major-minor modal system, timbre, overtone, folklore, positive perception of the world, pantheism, Confucianism, Taoism.

Фортепианное образование Китая имеет достаточно длительную историю. В процессе развития национальной культуры были сформированы профессиональные школы, которые отличались глубокими международными связями с другими странами. В конце династии Мин (середина XVII века) в Китай приезжают западные музыканты, которые знакомят публику с клавишными инструментами. Первый клавикорд, появившийся в Китае, был подарен Мин Шэньцзуну как дань уважения итальянским миссионером Маттео Риччи. В исследовании Чжао Фаньжун есть сведения о том, что император Канси из династии Цин (1654–1722) был одним из первых людей в Китае, научившимся играть на западноевропейских клавишных инструментах [3, с. 36]. Современное фортепиано появилось в Китае в XIX веке в прибрежных городах Шанхай и Гуанчжоу. Развитие христианской культуры также сопровождалось внедрением клавишных инструментов в церковное служение. Довольно часто фортепиано в уже современном виде сопровождало чтение Библии.

Систематическое обучение игре на фортепиано в Китае началось после «Стодневной реформы» в 1898 году. Китайский философ и общественный деятель Кан Ювэй подготовил программу политических, экономических и социальных преобразований, которые коснулись и музыкального образования. На рубеже XIX–XX веков появляются фортепианные композиторские школы, учебные и нотные пособия. Фортепиано становится важным инструментом обучения на уроках музыки и пения.

В 1949 году была основана Китайская Народная Республика. В это время пианисты из Советского Союза и стран Восточной Европы стали часто приезжать в Китай для чтения лекций и выступлений. Растут связи китайских и зарубежных пианистов, происходит культурный обмен методиками преподавания, особенностями организации концертной деятельности. Следует отметить концертную и культурно-просветительскую деятельность выдающихся китайских пианистов XX века: Ни Хунцзина, Фу Цун, Ли Минфэна, Дин Фэнчэня, Ли Цифана, Ши Дачжэна, Лю Шикуня и др. В середине прошлого века в Китае была образована профессиональная фортепианная школа, отличающаяся как национальными традициями, так и обращением к интернациональным связям с западноевропейской культурой. Следует отметить два учебных заведения – Пекинскую и Шанхайскую консерватории, в которых воспитывались китайские пианисты международного уровня: Ланг Лан, Ли Юнди, Чэнь Са и др. Композиторское творчество XX века представлено многочисленными фортепианными произведениями. Отметим наиболее значительные из них:

1. Хэ Лютин. «Малая флейта пастушка»; «Колыбельная песня»; «Вечеринка» (1933–1937).
2. Ма Сиконг. Соната для скрипки и фортепиано B-dur (1939).
3. Цзянь Венье. Стихи сезона родной деревни (1950) – сюита для фортепиано из 8 пьес, каждой из которых предпосланы стихотворные строки древних китайских поэтов.
4. Чу Ванхуа. Цикл фортепианных пьес «Счастливые времена» (1964) – своеобразный детский альбом – картинки из жизни ребенка с его радостями, огорчениями, играми и маленькими победами.

Среди крупных форм следует отметить Концерт для фортепиано с оркестром, солистами и хором «Желтая река» (1970), авторы Инь Чэньцзун, Чу Ванхуа, Ши Ликонг, Лю Чжуа. В основе хоровой и сольной партий лежат китайские песни об одной из самых больших рек Поднебесной Хуанхэ, имеющей образное толкование как «мать-река». Одним из значительных произведений современности является фортепианный цикл «Южное впечатление» Чжу Цзянь-эр (2020), в котором представлены оригинальные аранжировки народных песен южных областей Китая.

Важнейшей задачей музыкальной культуры Китая является распространение фортепианной педагогики в широкие массы общества. Искусству игры на фортепиано обучаются как дети и подростки, так и взрослое население страны. Появляются многочисленные учебные пособия, рассчитанные как на начальный, так и более сложный курсы. Шэнь Сингун и Ли Шутун создают фортепианный репертуар для детей и подростков, построенный по принципам дидактики. Например, учебное пособие Шэнь Сингун «Звуки и краски» используется в современной педагогике и имеет несколько изданий [4]. Отличительной особенностью пособия является постоянное обращение к национальным истокам китайской музыки. Все необходимые задачи обучения пианиста: формирование навыков *non legato*, *legato*, *staccato*, организация игрового аппарата, формирование и развитие интонационно-слуховых навыков, развитие художественного мышления – находятся в прямой связи с пониманием духовной сущности искусства различных стран, в том числе Китая. Фактически вся фортепианная музыка китайских композиторов построена на синтезе национальных вариантов пентатоники и мажоро-минорной западноевропейской ладовой системы. Во многих фортепианных произведениях ощутимы связи с национальными китайскими инструментами. В настоящей статье представлен краткий анализ двух фортепианных пьес китайских композиторов: Лю Мэньхань «Радость жизни»; Е Широнг «Лодочка».

Пьеса Лю Мэньхань «Радость жизни» построена на варьировании темы танцевального склада. Упругие басы в левой руке можно воспринимать как тембр *янцин* – китайского ударного молоточкового инструмента, обладающего упругим, достаточно звонким, но негромким тембром. Пассажи шестнадцатых следует исполнять активными кончиками пальцев: чередование *staccato* и *legato* постоянно переключает внимание пианиста на легкие, воздушные и более плавные движения – на передачу радости жизни, веселья, праздника (Приложение, пример 1).

Варьирование основной темы также характерно и для пьесы Е Широнг «Лодочка» (Приложение, пример 2). Пентатоника пьесы «Лодочка» создает впечатление мягкого покачивания, спокойного течения воды. Передача пассажей из одной руки в другую требует от пианиста максимальной ровности звука. Возможно представить тембр китайского струнного инструмента, например, древнего *цин*. Ло Да пишет: «В Древнем Китае его почитали как “отца национальной музыки”, “инструмента святых”. Древний цинь обладает широким спектром и глубоким тоном. Первоначально цинь был 5-струнным, сочетающим в себе пять стихий: золото, дерево, воду, огонь и землю; и пять тонов: дворец, Шан, рог, Чжэн и перо; но со времен династии Хань его переделали на 7 струн» [1, с. 7]. Фортепиано предоставляет исполнителю-интерпретатору китайской музыки огромные тембровые возможности для фантазии. Именно акустический, не электронный вид инструмента с натуральным «живым» звуком богат обертонами. Высокий регистр пьесы Е Широнга «Лодочка» подобен кристально чистому течению воды. Одним из вариантов тембрового исполнения может стать прослушивание и впоследствии – имитация на фортепиано национального китайского инструмента *фурина*, завезенного из Японии более 2000 лет назад. Фурин (яп. 風鈴, *фу* – ветер, *рин* – колокольчик) – это колокольчик округлой формы с палочками, выполненный из керамики или бамбука, иногда изготовленный в виде птиц или животных. Традиционно колокольчики подвешивают на окнах или под карнизом для обеспечения ощущения прохлады летом, по вере китайцев, за счет воздействия определенных звуковых частот на организм. В пьесе «Лодочка» есть особая тембровая краска с негромкими звенящими обертонами, что позволяет пианисту имитировать именно звуки фурина.

Особое выразительное значение в представленных фортепианных пьесах имеет пентатоника. Существует немало толкований смыслового значения 5-ступенного ангемитонного

лада. Наиболее интересным является взгляд китайцев на музыку как на дар Неба, непосредственно связанный с природой и ее целительным воздействием на человека. Отсюда сложная символика, связывающая каждую ступень звукоряда с религиозно-философскими представлениями, с определенным месяцем года, часом суток, положением солнца и луны, с различными животными и птицами, со стихиями, господствующими в мире, мужским (ян) и женским (инь) началами и т. д.

Воспитательное значение фортепианных произведений китайских композиторов раскрывается в следующих аспектах:

1. Понимание национального сознания китайцев, основанного на позитивном восприятии мира, пантеизме, единении с природой, сформированного в философии конфуцианства, даосизма и актуального в современном сложном мире – не только для жителей Поднебесной, но и людей любой национальности.

2. Духовная ценность народной культуры Китая, – отметим своеобразный синтез музыки, театра, ритуальных жанров, инструментального и песенного фольклора. Любую из представленных в статье фортепианных пьес можно представить в виде небольшой театральной сценки, тембровых вариантов исполнения; возможен подбор стихов китайских поэтов и т. д.

3. «Творческое преломление китайского фольклора» [2, с. 61]. В любом фортепианном произведении китайских композиторов ощутима глубокая связь с народными истоками, следовательно, в аранжировке песен и танцев велика роль вариационных методов тематического развития.

Фортепианную музыку китайских композиторов, имеющую непреходящую духовную ценность, необходимо вводить в репертуар пианистов любого уровня подготовки в каждой стране, в том числе России.

Список литературы

1. Ло Да. Национальные аспекты скрипичного искусства и педагогики Китая. Выпускная квалификационная работа. Направление подготовки: 44.04.01 «Педагогическое образование»; профиль подготовки: «Педагогика академического музыкального искусства (уровень магистратуры)». – Хабаровск: ФГБОУ ВО ХГИК, 2024. – 38 с.
2. Чжан Сюй. Национальные особенности произведений китайской фортепианной музыки // Культура и цивилизация: сб. ст. – Н. Новгород, 2021. – С. 59–64.
3. Чжао Фаньжун. Внедрение музыкального образования в Китайской Республике // Science Heard, 2017. – № 8. – С. 34–45.
4. Шэнь Сингун. Звуки и краски: учеб. пособие. – Изд. 4-е. – Пекин, 2008. – 223 с.

List of references

1. Lo Da. Nacional'nye aspekty skripichnogo iskusstva i pedagogiki Kitaya. Vypusknaya kvalifikacionnaya rabota. Napravlenie podgotovki: 44.04.01 «Pedagogicheskoe obrazovanie»; profil' podgotovki: «Pedagogika akademicheskogo muzykal'nogo iskusstva (uroven' magistratury)». – Habarovsk: FGBOU VO HGIK, 2024. – 38 s.
2. Chzhan Syuj. Nacional'nye osobennosti proizvedenij kitajskoj fortepiannoju muzyki // Kul'tura i civilizaciya: sb. st. – N. Novgorod, 2021. – S. 59–64.
3. Chzhao Fan'zhun. Vnedrenie muzykal'nogo obrazovaniya v Kitajskoj Respublike // Science Heard, 2017. – № 8. – S. 34–45.
4. Shen' Singun. Zvuki i kraski: ucheb. posobie. – Izd. 4-e. – Pekin, 2008. – 223 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Лю Мэньхань «Радость жизни»

58 第 6 级

4. 太阳雨*

选自《八幅水彩画的回忆》组曲

Allegro vivace 谭 盾

The musical score is written for piano and violin. It begins with a piano introduction marked *fff* and *Allegro vivace*. The piano part features a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The violin part enters with a melodic line, marked *f*, and includes a triplet of eighth notes. The score includes several dynamic markings: *f*, *p*, *mf*, and *fff*. Tempo markings include *rit.*, *poco a poco*, *accel. poco a poco*, and *a tempo*. The score is divided into measures with measure numbers 7, 13, 19, and 25. Fingerings and bowings are indicated throughout the piece.

Е Широнг «Лодочка»

Everyone Piano
www.EveryonePiano.com

牧童短笛
Buffalo Boy's Flute

EveryonePiano

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is marked 'Piano' and includes various dynamic markings: *mp*, *mf*, *f*, *p*, *pp*, and *mp*. The score includes measure numbers 7, 10, and 13. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The overall mood is light and melodic.

**«СЛОБОДСКАЯ ЛИРИКА» Г. В. СВИРИДОВА
И «ПРЕКРАСНАЯ МЕЛЬНИЧИХА» Ф. ШУБЕРТА
(ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА)**

А. Д. Ефремова

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

В статье предпринят сравнительный анализ вокальных циклов Г. В. Свиридова и Ф. Шуберта в контексте книги «Музыка как судьба». Обнаружение параллелей позволяет уточнить, какие свойства в жанрах камерно-вокальной музыки Г. В. Свиридов определял для своих работ в качестве наиболее значимых.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество, вокальный цикл, «Слободская лирика», «Прекрасная мельничиха», «Музыка как судьба».

**“SLOBODA LYRICS” BY G. V. SVIRIDOV
AND «THE BEAUTIFUL MILLER’S WIFE» BY F. SCHUBERT
(COMPARATIVE ANALYSIS EXPERIENCE)**

A. D. Efremova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article presents a comparative analysis of the vocal cycles of G. V. Sviridov and F. Schubert in the context of the book “Music as Destiny”. The discovery of parallels makes it possible to clarify which properties in the genres of chamber vocal music G. V. Sviridov identified as the most significant for his works.

Keywords: chamber vocal creativity, vocal cycle, “Slobodskaya Lyrics”, “The Beautiful Miller’s Wife”, “Music as Destiny”.

Георгий Васильевич Свиридов – самобытный отечественный композитор, уделявший в своем творчестве особое внимание камерно-вокальным и хоровым произведениям. Характерными чертами его музыки являются демократичность и простота языка. Причиной тому был и факт его рождения в маленьком городке с поэтичным названием Фатеж в семье выходцев из крестьянской среды, однако образованных и культурных. Как известно, отец служил директором почты, мать была учительницей, и именно по ее горячему желанию сын начал учиться музыке [1, с. 151]. Композитор всегда стремился к простоте в общении с самым широким кругом слушателей. В то же время доступность его музыкального стиля органично сочеталась с новейшими мелодическими интонациями, ясностью мысли и прозрачностью звучания.

Об отношении Г. В. Свиридова к творчеству и личности Ф. Шуберта можно узнать из книги «Музыка как судьба», подготовленной племянником композитора – Александром Сергеевичем Белоненко. Первоначально их связывали только родственные отношения, а затем профессиональные интересы привели к сотрудничеству. Богатый опыт личных наблюдений, присутствие на репетициях, опыт прослушивания музыки в авторском исполнении и, конечно, беседы с композитором определили главную тему научной деятельности и творчества А. С. Белоненко. Наиболее значительным вкладом стали публикация «Разных записей» Г. В. Свиридова в книге «Музыка как судьба», где представлено литературное наследие композитора. Напомним тот факт, что в 2002 году «Музыка как судьба» была названа «книгой года».

В ней объединены разные жанры литературного творчества композитора. У Георгия Васильевича была привычка делиться своими мыслями с бумагой. Первые маленькие записные книжки относятся примерно к 1960-м годам. Изначально Свиридов записывал впечатления от первых поездок за границу, потому что в его семье не было фотоаппарата, а желание оставить в памяти впечатления было крайне сильным (поэтому сохранились рисунки соборов, памятников). Постепенно появились тетради, в которых композитор делился своими мыслями, рассуждениями по разным поводам. Иногда он просил записывать его мысли под диктовку [3].

Г. В. Свиридов считал, что музыка его времени – оторвавшийся от мелодии аккомпанемент, разросшийся до чрезвычайной степени, разнообразный и изобретательно варьируемый. Ей не хватает мелодии, души музыки, того, что составляло всегда суть музыкального искусства. Современное музыкальное творчество, почти исключившее мелодический элемент, сделалось чуждым огромной массе слушателей. Это сухой, механический, конструктивный стиль или, наоборот, преувеличенная выразительность. Георгий Васильевич писал о том, что появилось очень много измышленного искусства. Для воплощения такого искусства было придумано много новых музыкальных инструментов, стали применяться сложнейшие средства музыкальной выразительности. Такое искусство без особого уважения относится к простому, потому что измыслить простое несложно. Простое искусство творили Шуберт, Гурилев, Варламов, Глинка [3, с. 117]. Любимыми композиторами Свиридова были те, кто обладал мелодическим даром: Моцарт, Шопен, Чайковский, Шуберт, Россини, Верди, Бетховен, Бородин, Мусоргский, Рахманинов, Пуччини и многие другие (порядок следования композиторов определен самим Свиридовым) [3, с. 144].

В зафиксированных записях композитора есть и философская тематика. Так, Свиридов рассуждал, чем отличается гений от таланта: гений – это не превосходная степень таланта, а совсем другое понятие. «Талант – это пластические способности, умение, мастерство, рациональное. Гений – дух творчества, наитие, озарение, откровение, способность общения с высшей силой, возможность получать от нее первотолчок, а не придумывать его. Талант – организация. Гений – стихия» [3]. В творческой личности, по убеждению композитора, существуют одновременно талант и гений. И, когда они находятся в пропорции, возникают грандиозные миры. Одним из таких миров для Свиридова было творчество Ф. Шуберта.

Представляется, что опосредованное влияние творчества Шуберта на российского композитора можно обнаружить при сопоставлении вокальных циклов «Слободская лирика» и «Прекрасная мельничиха». Франц Шуберт в числе первых сделал главным героем своих музыкальных произведений скромного «маленького человека», обладающего богатейшим миром чувств. Именно показ многообразного мира человеческих эмоций, переживаний, мимолетных настроений послужил процессу утверждения музыкального романтизма.

Г. В. Свиридов в «Слободской лирике» также показывает лирические чувства своего персонажа, которого противопоставляет устоявшемуся в многочисленных ура-патриотических музыкальных произведениях типу «советского героя», порой лишённого подлинных человеческих качеств. Проанализируем вокальный цикл песен Свиридова подробно.

Напомним прежде, что на протяжении всего жизненного пути Г. В. Свиридов обращался к русским народным традициям, поскольку крестьянская песня была тем неистощимым родником, который всегда питал творчество русских композиторов. Но с течением времени крестьянская песня не оставалась неизменной – она менялась вместе с деревней, в нее проникали городские влияния. Мир русской деревни XX века предстает в вокальном цикле Г. В. Свиридова «Песни на стихи Александра Прокофьева», созданном в 1938 году. Примечательно, что композитор назвал это сочинение именно «песнями», а не романсами, хотя сюжетная основа цикла вполне типична для лирического романса – перед слушателем разво-

рачивается история любви: переживание зарождающегося чувства, разлука с любимой, чувства обманутого и покинутого влюбленного. Но важен не только сам сюжет, но и то, где и с кем происходят события.

Персонажи стихотворений поэта А. А. Прокофьева – это жители деревни или слободы (пригорода), поэтическая речь напоминает крестьянский говор. В то же время в стихах встречаются такие слова, как «форсить», «фартовый», «братан», «фуражечка», «любимка» – это деревня, тронутая влиянием города. Воплотить подобные образы в духе лирического романа, в духе академической музыки было бы невозможно – и композитор обращается к жанру песни с ее относительно простым складом и куплетным строением. При этом объединяются черты крестьянской песни как таковой и городского бытового романа [2].

Цикл полностью сложился в 1948 году, когда была добавлена песня № 2 «Услышь меня» на стихи М. Исаковского, а также переработаны песни на стихи А. Прокофьева. И в таком виде вокальный цикл получил название «Слободская лирика». Всего в вокальном цикле 7 песен на стихи А. Прокофьева и М. Исаковского:

1. «Свежий день» (C-dur; a-moll; 4/4; с движением; медленнее). Драматургическая функция вступления. Сюжет: лирический герой поет о безответной любви.

2. «Услышь меня» (As-dur; 6/8; 3/8; 9/8; довольно подвижно; чуть шире; первый темп; чуть скорее). Драматургическая функция экспозиции. Сюжет: герой признается в своих чувствах возлюбленной, надеется на взаимность.

3. «Русская девчонка» (f-moll; 4/4; очень быстро и задорно; в ритме пляски). Драматургическая функция экспозиции. Сюжет: герой рисует образ его возлюбленной, озорной и смелой русской девчонки.

4. «Гармоника играет» (e-moll; 4/4; 1/4; 3/4; быстро, ритмично; медленно; первый темп). Драматургическая функция разработки. Сюжет: герой поет о разрушенной из-за соперничества за сердце девушки мужской дружбе.

5. «Ой, снова я сердцем широким бедую...» (g-moll; 6/4; 9/4; с движением, певуче). Драматургическая функция разработки. Сюжет: герой не может забыть свою возлюбленную, которая отдала сердце другому.

6. «Свадьба милой» (e-moll; 4/4; 3/4; не торопясь; смело). Драматургическая функция кульминации цикла. Сюжет: герой на свадьбе его возлюбленной.

7. «Мне не жаль, что друг женился...» (As-dur; 4/4; с движением; более певуче; медленно). Драматургическая функция заключения. Сюжет: печальный финал, герою остается лишь издали наблюдать за девушкой, которую он любит.

Песня № 1 «Свежий день» написана в простой трехчастной форме с заключением. В ее первом разделе (C-dur) описывается ветреный августовский день. В мелодии с кварттовыми интонациями и большим диапазоном ощущается былинная широта. Аккомпанемент создает образ неторопливо текущих волн реки в сочетании с колокольным звоном (квартквинтовые аккорды) (Приложение, пример 1). Во втором разделе меняется тональность – a-moll. Герой поет о так любимом им кусте черемухи – символе весны, обновления, молодости и девичьей красоты. Но уже здесь и тональность, и появившаяся в аккомпанементе, постоянно повторяющаяся фигура из восьмых (м.3, ум.7, м.2) способствуют созданию тревожного предчувствия (Приложение, пример 2). В третьем разделе возвращаются тональность, мелодия и аккомпанемент первого раздела. Но лирический герой поет о невозможности приблизиться к кусту черемухи. Можно предположить, что проведена ассоциация с образом девушки, в которую он влюблен, но любовь эта безответная. В заключении ритмическая фигура из восьмых второго раздела представлена уже шестнадцатыми, что придает большую драматичность. Лад вновь меняется на a-moll. Внезапно темп становится медленным, в аккомпанементе проводятся квинты на I и IV ступенях (плагальность, свойственная русской

народной музыке), звучат несколько быстрых восходящих пассажей, и герой поет: «Только я один грущу, Мария. Где ты? Нет тебя со мной!».

Песня № 2 «Услышь меня...» (As-dur). Лирический герой поет о молодости, о стремлении жить моментом, «любить, пока любитесь», и песня его обращена к возлюбленной (продолжение сюжетной линии первой песни). Написана она в простой трехчастной форме с чертами куплетности (повторение словесного текста) со вступлением и виртуозным заключением. После стремительного вступления, построенного на мажорных трезвучиях ($T_{5/3}$ и $П_{5/3}$) и задающего воодушевленный характер, звучит первый раздел. Мелодия построена преимущественно на «мягких» терцовых и квинтовых интонациях и устремлена вверх, словно надежды лирического героя на взаимность. А в аккомпанементе выражена устремленность (непрерывные шестнадцатые длительности) и уверенность в себе (органный пункт $T - D$ в шестнадцатых) (Приложение, пример 3). В момент, когда герой идет по ночной улице в ожидании свидания, фактура уплотняется и тональности становятся более разнообразными (As-dur, B-dur^{rap}, g-moll), словно волнение в ожидании ответа героини. Второй раздел – о необходимости жить здесь и сейчас, любить, пока не угасли чувства. Фактура меняется на аккордовую стаккатную, в которой сочетаются сразу c-moll и g-moll, что подчеркивает необходимость легко относиться к жизни. Третий раздел повторяет звуковой и текстовый материал первого раздела. А после звучит виртуозное фортепианное заключение, словно порывы чувств, восходящие и нисходящие непрерывные пассажи из шестнадцатых приводят к уверенности в силе своей любви – $T_{5/3}$ в сочетании с VI ступенью вниз. Аккорд звучит в высоком регистре, как символ любви, возможно, не вечной, но искренней и яркой.

Песня № 3 «Русская девчонка» (f-moll), написанная в простой двухчастной форме, особенно интересна соотношением вокальной и фортепианной партий. Сама по себе вокальная мелодия напоминает очень чувственный романс о девушке, которой приходится соперничать в любви (сюжетное продолжение предыдущей песни), но ее преображает аккомпанемент с его звонкими «наигрышами», красочными гармониями и отрывистыми подголосками, возникает образ героини – озорной и смелой. Драматизм в песне особенно ярко слышен о втором разделе, где юноша поет о необходимости встретиться с девушкой, влюбленной в другого. Такому эмоциональному настроению способствует печальная тональность f-moll, быстрый аккомпанемент с аккордовой опорой на I ступени, а также мелодия в возгласах (м. 6 вверх на словах – «простая», «смешная»), будто герой акцентирует внимание на том, что девушка не видит его любви к ней (Приложение, пример 4).

Песня № 4 «Гармоника играет» (e-moll), простая двухчастная форма с чертами куплетности (повторение начального текста во втором разделе). За нарочитой простоватостью скрывается драматическая ситуация (мужская дружба, разрушенная любовным соперничеством). Песня № 4 – продолжение истории из прошлой песни (девушка все же выбрала другого юношу), связаны номера также быстрым аккомпанементом из шестнадцатых. Песенная мелодия, в которой слышится и тревога, и возбуждение, постепенно насыщается декламационными интонациями, выразительность подчеркивается резкими «ударами» в фортепианной партии. Также композитор для большей выразительности добавляет указания исполнителям: «говорком», «в образе, но без шаржирования» (Приложение, пример 5).

Песня № 5 «Ой, снова я сердцем широким бедую...» (g-moll), простая двухчастная форма с чертами куплетности. Первоначально была названа «Романсом», и влияние бытового романса с чертами вальса, характерного для городской среды XIX – начала XX века, действительно выражено в ней довольно ярко. В подобной стилизации очень легко сорваться на тривиальные мелодические обороты, но Г. В. Свиридов избегает этого, внедряя в бытовой

романс обороты натурального минора и дорийского лада, характерные для крестьянской песенности. Этот элемент был усилен во второй редакции: вальсовый размер 3/4 был заменен песенным шестидольным, ремарку «Просто, безыскусственно» композитор заменил на «Широко, певуче» и упростил некоторые гармонические обороты (Приложение, пример 6). В таком виде сочинение оказалось максимально приближенным именно к крестьянской песне – не случайно композитор заменил заглавие «Романс» на название по первой строке поэтического текста, что характерно для народных песен [2]. Сюжетно же – это печальное продолжение предыдущих двух песен, лирический герой не может забыть девушку, в которую влюбился.

Кульминационная песня № 6 «Свадьба милой» (e-moll), простая двухчастная форма. Это бытовая сценка с развернутым действием. Начинается она с ровного музыкального движения, напоминающего походку пьяного человека (Приложение, пример 7). Сюжет развивается. Возлюбленная лирического героя выходит замуж за его друга, а сам герой находится на их свадьбе. Постепенно сюжет драматизируется, гармонический колорит омрачается, в вокальной партии появляются жалобные интонации. Это состояние перерастает в отчаянную решимость – так ведет себя захмелевший «с горя» человек. Завершается песня ироническими и жалобными репликами, обращенными к невесте: «Раз четыреста, пожалуй, целовался я с тобой!». Также композитор оставляет пометку исполнителям: «в образе, но не шаржируя».

Песня № 7 «Мне не жаль, что друг женился...» (As-dur), простая трехчастная форма – сюжетное завершение предыдущих песен – лирический герой простил друга, но тот не желает возвращать былые отношения. Любовь же героя не прошла, казалось бы, в мажорном ладу, при воспоминаниях о красе возлюбленной лад меняется на минор, в мелодии звучат жалобные секундовые интонации (Приложение, пример 8).

Кроме сквозной сюжетной линии, приводящей к драматичной развязке, в вокальном цикле присутствуют приемы, способствующие его целостности, – тональные арки: № 2 «Услышь меня...» и № 7 «Мне не жаль, что друг женился...» As-dur. Арки объединяют песни с момента начала сюжетного действия до его завершения. Два номера объединены тональностью e-moll: № 4 «Гармоника играет...» и № 6 «Свадьба милой». Это момент, когда лирический герой узнает, что его возлюбленная отдала сердце другому, и момент, когда обратного пути уже нет, – она вышла замуж – два самых болезненных воспоминания героя.

Также преимущественно все тональности бемольные, что указывает на печальный и даже трагический для лирического героя настрой. А начинается цикл в тональностях C-dur и a-moll. С одной стороны, это отсылка к русским народным традициям, а с другой – уже здесь предопределен печальный сюжет всего цикла и показано смятение героя.

Некоторые номера связывает ритмическая схожесть аккомпанемента: № 3 «Русская девчонка» и № 4 «Гармоника играет...». Два самых устремленных, динамичных номера. В первом лирический герой еще надеется на взаимность, а во втором его надежды рушатся.

Стоит отметить, что при приближении к развязке, когда песни становятся все более драматичными, композитор начинает использовать ремарки («говорком», «в образе, но не шаржируя», «смело»), предназначенные для исполнителей. Эти пометки указывают на необходимость максимально войти в образ и очень чувственно передать состояние героя.

В целом цикл характеризует лирическую сферу в камерном вокальном творчестве Г. В. Свиридова. В его песнях композитор повествует о жизни обычного русского парня, крестьянина или простого рабочего. Этот человек способен искренне любить и дружить, он остро переживает горечь, обиду, отчаяние, которые порой подталкивают его на неблагоприятные поступки. Во всех песнях органично соединяются черты крестьянской песни и бытового

романса. И этот вокальный цикл – яркий пример подтверждения того, что его автор – яркий представитель «Новой фольклорной волны».

«Прекрасная мельничиха» – вокальный цикл о жизни, безответной любви и страданиях молодого мельника-подмастерья, путь которого приводит к трагическому финалу. Также и в цикле Г. В. Свиридова героем становится простой русский человек, влюбленный в девушку, которая выбирает другого. Как и в «Прекрасной мельничихе», герой смирился с выбором возлюбленной, уступил сопернику и остался лишь наблюдателем. В обоих циклах о красоте героинь мы узнаем от лица лирического героя.

Оба цикла состоят из двух разделов: в первом разделе герой еще надеется на взаимность, это его светлые чувства, второй же предвещает печальный конец, в нем проявляют себя сомнения, ревность, печаль. Однако нельзя не отметить различие в масштабах циклов, у Шуберта 20 песен, у Свиридова 7 песен. Общий эмоциональный настрой в циклах построен на движении от радости к горю, от прозрачности к постепенному затемнению, благодаря чему образуется внутренняя линия драматургии. В цикле Ф. Шуберта появляется и еще один герой – ручеек, сопровождающий мельника на протяжении всего пути: по его журчанию, выраженному в фортепианной партии, можно понять психологическое состояние лирического героя.

По музыкальным формам циклы схожи (простые формы), но в цикле Г. В. Свиридова встречаются простые формы с чертами куплетности (благодаря словесному текстовому повтору).

Тональные арки связывают оба цикла, придавая им черты целостности и объединяя некоторые номера. Оба цикла отличаются простотой мелодического языка и его ориентацией на народное творчество. В цикле Свиридова: кварто-квинтовые интонации, плагальность, параллельно-переменный лад, колокольность. В цикле Шуберта – черты австро-немецкой песни: простая и четко построенная мелодия, танцевальные и маршевые ритмы, куплетная форма, сквозное развитие, изобразительный аккомпанемент.

Фортепианные партии в двух циклах отличаются пейзажностью. В цикле «Прекрасная мельничиха» этих образов гораздо больше, один из них даже становится вторым героем – ручей, странствующий с мельником на протяжении всего цикла. В цикле «Слободская лирика» пейзажности уделено гораздо более меньшее внимание, но все же она есть, например, в песне № 1, где изображается течение реки и присутствует колокольность.

Если сравнить развязки циклов, то и в «Прекрасной мельничихе», и в «Слободской лирике» финалы для лирических героев печальные. Но если у Шуберта герой погибает, то герой XX века у Свиридова уже не будет совершать этого поступка. Это указывает на большую реалистичность, которая является одной из черт неоромантизма.

Подводя итоги, выделим те общие черты в циклах «Слободская лирика» и «Прекрасная мельничиха», которые позволяют характеризовать особенности трактовки жанрово-стилевых свойств камерно-вокальных произведений Г. В. Свиридовым.

1. Простота творчества, опора на яркие мелодии, являющиеся основой песен.
2. Главным героем становится «маленький человек» – обычный крестьянин или рабочий, не отличающийся выдающимися способностями и силой характера, но способный чувствовать, переживать эмоции.
3. Сквозная драматургия и повествование от первого лица.
4. Простые формы с чертами куплетности.
5. Наличие тональных арок.
6. Изобразительная роль аккомпанемента.
7. Простой мелодический язык и ориентация на народное искусство.
8. Печальные драматические развязки в сюжетах.

Список литературы

1. Дурандина Е. Е. Отечественная музыкальная литература. – М.: Музыка, 2002. – Вып. 2. – 313 с.
2. Музыкальные сезоны [Электронный ресурс]. – URL: <https://musicseasons.org/georgij-sviridov-pesni-na-stixi-aleksandra-prokofeva/>. – Загл. с экрана.
3. Свиридов Г. В. Музыка как судьба. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 615 с.

List of references

1. Durandina E. E. Otechestvennaya muzykal'naya literatura. – M.: Muzyka, 2002. – Vyp. 2. – 313 s.
2. Muzykal'nye sezony [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://musicseasons.org/georgij-sviridov-pesni-na-stixi-aleksandra-prokofeva/>. – Zagl. s ekrana.
3. Sviridov G. V. Muzyka kak sud'ba. – M.: Molodaya Gvardiya, 2002. – 615 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Песня № 1 «Свежий день», 1-й раздел

С движением ♩ = 72

Тенор *mf*

Све - жий

mf dolce

день крылом ле-бя-жьим ма - шет, лю ди но - сят ав-густ на ру -

- нах, над бы -

Песня № 1 «Свежий день», 2-й раздел

Музыкальный фрагмент песни № 1 «Свежий день», 2-й раздел. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокальные ноты имеют лирические тексты: «Ве-щи бые-тро сбра-сы-ва-ют дре-му.» Фортепиано сопровождается ритмическим рисунком с акцентом на первом такте («espr.»).

Песня № 2 «Услышь меня...», 1-й раздел

Музыкальный фрагмент песни № 2 «Услышь меня...», 1-й раздел. Включает партию баритона (Баритон тр) и фортепиано. Вокальные ноты имеют лирические тексты: «У-слышь ме-ня, хо-ро-ша-я, у-слышь ме-ня, кра-си-ва-я, за-ря мо-я ве-чер-ня-я, лю-бовь не-у-га-си-ма-я.» Фортепиано сопровождается ритмическим рисунком с акцентом на первом такте («cresc.»).

Песня № 3 «Русская девчонка»

Музыкальный фрагмент песни «Русская девчонка». Включает вокальную партию и фортепианное сопровождение. Вокальные партии имеют следующие тексты: «Смеш - на - я рус - ска - я дев - чон - ка,». Музыкальное сопровождение включает фортепиано (p) и форте (f) динамики.

Песня № 4 «Гармоника играет»

Музыкальный фрагмент песни «Гармоника играет». Включает вокальную партию и фортепианное сопровождение. Вокальные партии имеют следующие тексты: «он спро - сит дру - го - го: „То - ва - рищ ко - е ж, че - го ж ты мне, то - ва - рищ, ру - ки не по - да - ешь?». Музыкальное сопровождение включает фортепиано (p) и форте (f) динамики. Над первой вокальной партией указаны пометки: *говорком* и *в образе, но без Шаржированья*.

Песня № 5 «Ой, снова я сердцем широким бедую...»

Тенор *f*
Ой,
sempre pedale
сно - ва я серд - цем ши - ро - ким бе - ду - ю: не зна - ю, что де - лать, как
espr.
быть.

The musical score for 'Ой, снова я сердцем широким бедую...' is written for voice and piano. The voice part is in tenor clef with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a 'sempre pedale' instruction and a 'crescendo' (*espr.*) in the right hand. The lyrics are: 'Ой, снова я сердцем широким бедую: не знаю, что делать, как быть.'

Песня № 6 «Свадьба милой»

Не горюясь $\text{♩} = 80$ Баритон *mf*
Не бо - юсь, что даль за -
mf *simile*

The musical score for 'Свадьба милой' is written for voice and piano. The voice part is in baritone clef with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a tempo marking of quarter note = 80. The piano accompaniment is marked mezzo-forte (*mf*) and includes a 'simile' instruction. The lyrics are: 'Не горюясь Не боюсь, что даль за -'

-тми - лась, что ре - ка по-шла ме - леть,

Пример 8

Песня № 7 «Мне не жаль, что друг женился»

- вет. Два кры-ла е - е, пы - ла - я, сла - вятно-вы-е кра-

-я,

Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

МУЗЫКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ РЕБЕНКА: ВОЗРОЖДЕНИЕ ТРАДИЦИЙ СЕМЕЙНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

И. В. Шорохова

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

В данной статье дается характеристика особо значимого мероприятия в сфере образования, целью которого является возрождение традиционных форм музыкального воспитания ребенка в семье.

Ключевые слова: традиции музыкального воспитания, детский фольклор, семейные отношения, программа детского музыкального воспитания, обучение взрослых.

MUSICAL DEVELOPMENT OF A CHILD: THE REVIVAL OF FAMILY MUSICAL TRADITIONS

I. V. Shorokhova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article describes a particularly significant event in the field of education, the purpose of which is to revive traditional forms of musical education of a child in the family.

Keywords: traditions of musical education, children's folklore, family relationships, children's music education program, adult training.

В России музыка всегда сопровождала процесс воспитания ребенка. Глубокие музыкально-воспитательные традиции исходят из народной среды, где в естественной обстановке происходило взросление ребенка. Музыкальные традиции, передаваемые из поколения в поколение, сохраняемые в разнообразных формах детского фольклора, способствовали процессу социализации, развитию ребенка, становились способом его воспитания.

Необходимо отметить, что сохранение традиционных семейных ценностей является актуальнейшей задачей современности. Внимание к этим вопросам активизировало развитие педагогики раннего детства. В связи с этим мы наблюдаем и возрождение интереса к так называемой «народной педагогике», к национальным традициям воспитания – «пестования» младенца, традициям, которые формировали нравственную, духовно богатую личность.

Известнейший советский филолог, фольклорист, доктор филологических наук, профессор Георгий Семенович Виноградов писал, что у народа были и есть известные представления, взгляды на жизнь, на воспитание и обучение новых поколений, есть цели и задачи воспитания и обучения, есть средства и пути воздействия на юные поколения [3, с. 15–16]. Совокупность и взаимозависимость этих взглядов, задач и средств воздействия и дают то, что следует называть народной педагогикой. Целью этой неписаной педагогики было обуче-

ние ребенка правилам поведения, а также передача традиций, особенностей культуры его народа и семьи. Овладев этими знаниями и навыками, ребенок становится полноценным членом общества.

В современном мире стремительно развивающихся технологий многие традиции теряют свою актуальность и забываются. Мамы перестали петь колыбельные песни, перестали напевать незамысловатые попевки, сопровождающие организацию досуга малыша. Музыкальный фон жизни семьи составляет различный «попсовый» репертуар, соответствующий вкусовым пристрастиям мам и пап. Голоса современных исполнителей популярной музыки далеки от совершенства. Кроме того, разнообразные музыкальные инструменты исчезли из домашнего быта, и мы уже забыли, что такое семейные музыкальные вечера с прекрасными песнями под рояль, гитару или гармошку. А совсем недавно у каждой семьи были свои музыкальные традиции, свой репертуар, свои любимые песни. Конечно, возможности аудио- и видеотехники сегодня значительно способствуют организации досуга, музыкальному воспитанию и просвещению, однако никак не могут заменить радость совместной деятельности и эмоционального общения, чувственной импровизации взрослых и детей в момент музицирования.

Кроме того, педагоги-музыканты все больше и больше отмечают негативные последствия утраты «песенного всеобуча», норм времени, когда песня сопровождала человека от рождения до смерти, когда звуковой эфир радио и телевидения был наполнен красивыми голосами и мелодиями. Современные дети перестали петь, подрастая, они не могут проинтонировать элементарные мелодии, а их потребность вокального самовыражения выливается в громкое скандирование текста песен.

Знакомство каждого человека с музыкальным искусством, в любом его виде, обычно начинается в семье. Именно семья вводит ребенка в мир музыки. И поскольку именно в семье малыш проводит значительную часть своей жизни, то ее среда, уклад, предпочтения становятся основным источником художественного опыта малыша, в том числе и музыкального. Привычки, приобретенные в семье, сопровождают его на протяжении всей жизни. Семейные ценности в сфере искусства формируют музыкальные потребности ребенка. В дальнейшем от позиции семьи будет зависеть успех музыкального образования, которое получает ребенок [2, с. 5].

Так, необходимость возрождения традиций семейного музицирования, возвращения в быт семьи «живой» музыки очевидна. В настоящее время решение этой важной задачи зависит от того, насколько музыкальные педагоги готовы работать не столько с детьми, сколько с родителями. Здесь речь идет о музицировании с самого рождения малыша, как испокон веков было принято на Руси. А это значит, что преподавателям-популяризаторам необходимо помочь мамам и папам овладеть элементарными навыками пения; раскрыть для них секреты так называемой «народной педагогики», содержащейся в различных формах детского фольклора; познакомить с необходимым песенным репертуаром и др.

Решению данной задачи может способствовать массовый интерес людей к педагогике раннего детства, которым характеризуется настоящее время. Родители стараются как можно эффективнее использовать этот возраст и отдают детей в различные школы раннего развития. Возможно, подобные школы должны реализовывать параллельно две образовательные программы – для детей и для их родителей, где родители будут получать первые навыки музицирования с ребенком, осваивать программы, основанные на отечественных традициях.

Следовательно, актуальной потребностью современности является просветительская и образовательная деятельность специалистов, имеющих музыкальное образование, способ-

ных реализовывать программы работы с родителями по освоению элементарного семейного музицирования (пение, музыкальные игры).

Подобная программа была разработана в ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» в рамках федерального проекта «Творческие люди» (национального проекта «Культура»), где в ноябре 2024 года на базе Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры прошло особое значимое мероприятие в сфере образования «Музыкальное развитие ребенка: возрождение традиций семейного музицирования».

Авторами мероприятия выступила группа преподавателей вуза в составе: декан факультета музыкального искусства, профессор Инна Вячеславовна Шорохова; зав. кафедрой дирижирования и академического пения, доцент Анна Олеговна Гольская; зав. кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства, кандидат искусствоведения, доцент Нина Владимировна Поморцева; доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, доцент Елена Олеговна Пригодич; преподаватель кафедры дирижирования и академического пения Лунева Анастасия Валерьевна.

Материалы мероприятия были представлены для обсуждения на Вторых Всероссийских педагогических чтениях «Искусство в школе» (секция «Роль педагога в художественно-эстетическом семейном воспитании»), где актуальность темы была подтверждена профессиональным сообществом.

Формами проведения мероприятия стали лекция, мастер-класс, круглый стол и методические рекомендации, которые размещены на сайте КемГИК.

Материалы мероприятия адресованы преподавателям детских музыкальных школ, учителям музыки, музыкальным руководителям дошкольных образовательных организаций, педагогам школ раннего развития, преподавателям, руководителям музыкальных кружков учреждений культуры. Эти материалы станут полезным инструментом для организации обучения родителей, желающих возродить традиции семейного музицирования и приобщать к музыкальному искусству детей уже с самого рождения.

В содержание мероприятия вошли следующие компоненты.

Лекция «Семейное музицирование: возрождение отечественных традиций» профессора Инны Вячеславовны Шороховой, состоящая из трех разделов. Первый раздел был посвящен вопросам актуальности возвращения семейных традиций воспитания детей раннего возраста посредством музыки. Во втором разделе был раскрыт воспитательный потенциал народной педагогики, охарактеризованы формы детского песенного фольклора. Яркой иллюстрацией к теоретическому материалу стало звучание колыбельных, потешек, пестушек, прибауток, пальчиковых игр в исполнении Виктории Алексеевны Котляровой, преподавателя дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области искусства «Музыкальный фольклор».

Третий раздел лекции представлял собой обзор и краткую характеристику современных методических разработок и программ, посвященных музыкальному развитию малышей.

В пяти частях *мастер-класса «В музыку с мамой!»*, проведенного профессором И. В. Шороховой для группы молодых женщин, готовящихся к роли мамы, были рассмотрены возможности семейного музыкального воспитания малышей от рождения до полутора лет. На основании положений программы музыкального образования детей раннего и дошкольного возраста «Камертон» Элеоноры Павловны Костиной в ходе мастер-класса были определены возрастные возможности детей соответствующего возраста, объяснены задачи развития ребенка и приведены примеры использования форм детского фольклора в организации досуга младенцев [1].

Участники *круглого стола «Музыкальное воспитание ребенка в семье»* рассуждали о вопросе необходимости присутствия музыки в жизни каждого ребенка с момента его рождения. Кроме авторской группы, спикерами заседания выступили:

– Лариса Николаевна Яруцкая, доцент, заслуженный работник культуры РФ, зав. кафедрой академического хора, художественный руководитель и дирижер Концертного хора ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» (г. Санкт-Петербург);

– Инесса Валентиновна Грицай, заместитель начальника Учебно-методического управления – директор Музыкального лицея имени А. В. Александрова ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных, хормейстер детского хора Ансамбля песни и пляски Российской Армии имени А. В. Александрова» (г. Москва);

– Татьяна Павловна Балановская, кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой вокального искусства и дирижирования ФГБОУ ВО «Дальневосточный государственный институт искусств» (г. Владивосток);

– Ирина Петровна Стеганцева, кандидат педагогических наук, директор ГОБУ ДПО «Учебно-методический центр по образованию и повышению квалификации специалистов культуры и искусства» (г. Липецк);

– Елена Степановна Школик, перинатальный психолог, гештальт-терапевт, специалист в области репродуктивного здоровья (г. Кемерово);

– Надежда Юрьевна Марьясова, почетный работник воспитания и просвещения Российской Федерации, музыкальный руководитель МБДОУ № 132 «Детский сад присмотра и оздоровления» (г. Кемерово);

– Оксана Николаевна Сторожук, преподаватель МАУДО «Центральная детская школа искусств» (г. Кемерово);

– Татьяна Ивановна Мороз, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры музыковедения и музыкального-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово);

– студенты факультета музыкального искусства.

Методические рекомендации «Семейное музыкальное воспитание детей раннего возраста» были разработаны с опорой на научные труды Г. С. Виноградова, М. Н. Мельникова, Л. В. Деминой, В. П. Аникина, И. Н. Арзамасцева, Т. В. Зуевой, М. Л. Лазарева, а также методические разработки и пособия Е. С. Железновой, Э. П. Костиной, О. П. Радыновой, М. Ю. Картушиной, В. А. Петровой, Т. Н. Сауко, Е. А. Поддубной.

Цель данных методических рекомендаций – формирование общих представлений о сущности традиций семейного музицирования и включение в него детей в возрасте от рождения до полутора лет в теоретическом и практическом аспектах.

Рекомендации включают два раздела. Первый раздел («Традиционный и современный подходы к воспитанию детей раннего возраста посредством музыки») содержит два параграфа, в которых изложены теоретические сведения по проблематике работы.

Второй раздел («Музыкальное творчество родителей и детей») имеет практическую направленность и включает рекомендации по выработке элементарных творческих навыков, необходимых родителям для осуществления музыкального развития малышей, описывает особенности работы со взрослыми, а также приводит данные, характеризующие музыкальное развитие детей от рождения до полутора лет. В работе также приведены образцы мелодий и текстов.

На основании всего вышеизложенного можно сделать следующие выводы. В семьях, где уделяется особое внимание музыкальному воспитанию, дети с самых ранних лет погружаются в богатую музыкальную атмосферу, получая разнообразные и важные впечатления, на базе которых развиваются их музыкальные способности, формируется музыкальная культура и устанавливаются определенные традиции. Задача взрослых – наполнять мир маленького ребенка музыкальными впечатлениями, стимулировать его интерес к музыке, формировать основы музыкальной культуры и развивать творческие способности посредством различных видов элементарной музыкальной деятельности.

Реализация образовательных программ по совместному музыкальному воспитанию родителей и ребенка создаст благоприятные условия для творческого процесса, который приведет к особому эмоциональному контакту между ними и поспособствует более активному умственному, физическому, социальному и эстетическому развитию малыша. Такой подход может способствовать использованию потенциала музыкальных занятий не только как средства общего развития детей и передачи им отечественных традиций. Этот подход поможет преодолеть разрыв между поколениями внутри семьи, а также содействовать утверждению в общественном сознании традиционных семейных ценностей, повышению социального статуса семьи.

В 2019 году вышло в свет пятое издание Программы дошкольного образования «От рождения до школы», разработанной коллективом авторов под руководством доктора психологических наук, профессора Николая Евгеньевича Вераксы, доктора педагогических наук, профессора, заслуженного деятеля науки РФ, академика Международной академии наук педагогического образования Тамары Семеновны Комаровой и Эльвины Манимуловны Дорофеевой, главная идея пятого инновационного издания, педагогическая концепция которого является примером оптимального сочетания классического дошкольного образования и современных образовательных технологий, связана с необходимостью нововведений, ведь многое изменилось: время, общество и дети стали другими. Следовательно, надо меняться и родителям, и педагогам. Важным для нас представляется то, что в программе предлагается новый формат взаимодействия, когда родители и педагоги выступают не как «заказчик» и «исполнитель», а как коллеги и партнеры, у которых общая задача – воспитание ребенка и создание пространства детской реализации, а это значит: поддержка творчества, инициативы, развитие личности ребенка, создание условий для его самореализации.

Именно педагоги музыкальных школ, воспитатели, руководители музыкальных кружков, музыкальные руководители могут помочь родителям осознать важность самого раннего вхождения малыша в мир музыки, возрождения традиций домашнего музицирования, тем самым создать в семье условия для позитивной социализации и реализации ребенка.

Список литературы

1. Костина Э. П. Камертон. Программа музыкального образования детей раннего и дошкольного возраста. – М.: Линка-Пресс, 2008. – 181 с.
2. Мадорский Л. Р. Музыка начинается в семье. – М.: Знание, 1982. – 96 с.
3. Мельников М. Н. Русский детский фольклор: учеб. пособие для студ. пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1987. – 240 с.
4. От рождения до школы: инновационная программа дошкольного образования / под ред. Н. Е. Вераксы, Т. С. Комаровой, Э. М. Дорофеевой. – М.: МОЗАИКА-СИНТЕЗ, 2019. – 336 с.

List of references

1. Kostina E. P. Kamerton. Programma muzykal'nogo obrazovaniya detej rannego i doshkol'nogo vozrasta. – M.: Linka-Press, 2008. – 181 s.
2. Madorskij L. R. Muzyka nachinaetsya v sem'e. – M.: Znanie, 1982. – 96 s.
3. Mel'nikov M. N. Russkij detskij fol'klor: ucheb. posobie dlya stud. ped. in-tov. – M.: Prosveshchenie, 1987. – 240 s.
4. Ot rozhdeniya do shkoly: innovacionnaya programma doshkol'nogo obrazovaniya / pod red. N. E. Veraksy, T. S. Komarovoj, E. M. Dorofeevoj. – M.: MOZAIKA-SINTEZ, 2019. – 336 s.

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ С ДЕТСКИМ ТВОРЧЕСКИМ КОЛЛЕКТИВОМ ПО ОБУЧЕНИЮ УЧАЩИХСЯ ОСНОВАМ РУССКОГО НАРОДНОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Э. Р. Шабеев

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

В настоящее время развивается естественный процесс трансформации народного искусства. Попытка привить любовь к народной музыкальной культуре через различные формы приобщения детей к его богатству способствует формированию и развитию творчески активной личности, знающей и понимающей культуру своего народа, уважительно к ней относящейся.

Ключевые слова: ансамбль, коллектив, репетиция, репертуар, партитура, учащиеся, концерт, произведение.

TEACHING CHILDREN THE BASICS OF RUSSIAN FOLK INSTRUMENTAL ART: EXPERIENCE OF WORKING WITH A CHILDREN'S CREATIVE TEAM

E. R. Shabaev

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The author studies the issues of developing a natural process of transformation of folk art at the present time. An attempt to instill a love for folk musical culture through different forms of attracting children to its richness promote the development of a creatively active personality who knows and understands the culture of his nation and treats it with respect.

Keywords: ensemble, team, rehearsal, repertoire, score, students, concert, composition.

Педагогическая деятельность представляет собой многогранный процесс, направленный на развитие музыкальных способностей и творческого воображения обучающихся. Используемая система методик, упражнений учитывает индивидуальные возможности каждого ребенка.

Хорошим стимулом к занятию творчеством является создание развивающей сферы, в которой учитываются индивидуальные способности каждого ребенка, конструктивные особенности и художественно-выразительные возможности музыкальных инструментов.

В процессе обучения игре на инструментах создается благоприятный микроклимат в творческом коллективе, который способствует раскрытию индивидуальных особенностей детей. Основу музыкального материала составляют русские народные, казачьи и авторские песни.

В процессе освоения инструментов фольклорной традиции поддерживается творческая инициатива участников коллектива, которые способны создавать свои варианты исполнения ритмических рисунков, напевов, а в некоторых случаях и собственные небольшие сочинения. Инструменты активно используются в творческих проектах различного уровня.

Работа с учащимися над музыкальным произведением ведется по следующему алгоритму:

1. Знакомство с произведением – слушание в исполнении педагога.
2. Разбор – анализ (размер, фразы, ритм, штрихи, динамические оттенки, цезуры, аппликатура).
3. Повторение ритмического рисунка.
4. Исполнение мелодии в медленном темпе. «Вживание» в музыку.
5. Исполнение по частям, фразам, освоение трудных мест.
6. Исполнение музыкального произведения целиком.

Основная работа с учащимися проводится на общих репетициях, в малых группах и индивидуальных занятиях, концертных и конкурсных выступлениях коллектива. В репетиционное время проводится анализ концертных выступлений с последующими проработками допущенных участниками ансамбля (оркестра) ошибок. Существуют несколько видов репетиционного процесса.

Корректирующая (ознакомительная) репетиция призвана познакомить исполнителей с произведением и выверить партии ансамблевой партитуры. При необходимости корректируется и нотный материал для достижения нужного колорита, удобства исполнения инструментальных партий.

Текущая (рабочая, ординарная) репетиция – основной вид репетиционной работы, который предполагает процесс постепенного выучивания музыкального произведения до концертного исполнительского уровня.

Итоговая (прогонная) репетиция – это по сути предконцертный прогон пьесы с последующим музыкальным анализом. Периодическое исполнение произведений концертной программы с обязательным их совершенствованием – цель итоговых репетиций.

На *генеральной репетиции* у участников коллектива появляется возможность распределить свои силы на исполнение произведения или всей программы, представить атмосферу близкую к концертной. При этом коллектив настраивается на нужное концертное психологическое и физическое состояние.

Репетиция – это основная форма работы руководителя с творческим коллективом, требующая от него определенной профессиональной подготовки и педагогических способностей. Основная задача в работе над музыкальным произведением – это раскрытие его художественного содержания. Работу над произведением условно можно разделить на три этапа.

Первый этап – ознакомительный. Обучающиеся получают общее представление о произведении, его истории, жанровой особенности, характере, стиле, форме, основных исполнительских задач.

Второй этап – основной. Здесь происходит детальная проработка и осмысление исполнительского плана. Чередование сводных и разводных репетиций. На этом этапе большое значение имеет самостоятельная работа обучающихся над инструментальными партиями.

Третий этап – завершающий. Основной задачей этого этапа работы является творческое воплощение художественного образа и содержания музыкального произведения.

Репетиционный процесс – это логически выстроенные друг за другом определенные формы и этапы работы коллектива. Творческий подход к использованию в этом процессе дидактических принципов зависит от конкретных задач каждой репетиции, связан со степенью сложности репертуара, творческого потенциала музыкального коллектива и условиями его работы. Репетиции всегда обусловлены опытом ведения занятий, мастерством, а также авторитетом руководителя, его индивидуальными особенностями.

Всестороннее знание творческого коллектива и его исполнительских возможностей позволяют руководителю комбинировать педагогическую и творческую стороны работы. Педагогическая сторона выражается в сознательном использовании дидактических закономерностей для достижения положительного результата. Творческая сторона – созидательный труд, раскрывающий художественное и образно-эмоциональное содержание музыкального произведения.

Руководитель коллектива как педагог определяет цель и последовательность репетиционной работы. Он согласует действия всех участников репетиционного процесса, управляет исполнительским процессом. Рациональное сочетание всех составляющих моментов позволяет руководителю использовать возможности каждого обучающегося для постоянного повышения результатов репетиций.

Имеют место в репетиционном процессе творческие дискуссии, работа с аудио- и видеоматериалами. Полезной формой работы являются творческие встречи с другими ансамблями, обмен исполнительским опытом, информацией. Мастер-класс ведущего специалиста в области ансамблевого исполнительства также является интересной и полезной формой работы для учащихся.

Словесные пояснения педагога дают возможность уточнять и конкретизировать исполнительские задачи учащихся и помогают в реализации образно-эмоционального строя произведения. В первом случае обучающиеся получают задачу, например, относительно технического приема, динамики, штриха, акцента и т. д. Во втором случае – задача направлена на создание образа, сферы эмоции. Например, сделать звук трепетным, ласковым.

Неустанное наблюдение педагога за всеми действиями участников ансамбля позволяет контролировать посадку учащегося, постановку и использование музыкальных инструментов, исполнительскую манеру и т. д. В свою очередь руководитель должен призывать обращать внимание учащихся на то, чтобы они были наблюдательными и брали пример с ведущих участников коллектива.

Педагог может продемонстрировать необходимое ему звучание на каком-либо конкретном музыкальном инструменте сам либо попросить другого учащегося, который это сделает образцово. Существует в практике работы с ансамблем и прием напевания партий. Он помогает прочувствовать правильное звуковедение, интонирование, штрихи, динамическое развитие.

Хорошим методическим приемом обучения служит так называемый «учебный темп». Учебный замедленный темп позволяет выработать темповую устойчивость, чистую интонацию, строй.

Просмотр видеоматериалов очень помогает сориентировать коллектив на тот или иной вариант исполнения данного произведения, которое может звучать в разных ансамблях по-разному. Прослушивая варианты чужого исполнения, руководитель и участники могут

заострить свое внимание на более интересных для них музыкально-выразительных средствах, приемах игры, фразировке, агогических изменениях, балансировке звука. Педагог может выбрать для своего коллектива нужный ему вариант звучания всего произведения (или эпизода), определиться с видом музыкальной партитуры, которая будет осваиваться.

Хорошо записать на видео игру ансамбля на разных этапах изучения музыкального произведения, чтобы впоследствии увидеть исполнительский рост коллектива самими участниками. Запись репетиционного процесса на видео и просмотр этого материала дают возможность оценить реакцию учащихся на словесные указания, проанализировать работоспособность коллектива, творческую заинтересованность. Желательно, чтобы работа с видео и аудиоматериалами проводилась регулярно. Также участники коллектива должны учиться ансамблевой игре на примерах ведущих музыкальных коллективов.

В процессе обучения игре на инструменте как один из вариантов музицирования практикуется ролевая игра. Такой метод представляет собой не что иное, как специально организованные занятия, в процессе которых учащимся необходимо активизировать полученные теоретические знания и перевести их в деятельностный контекст.

В ролевой игре формируется профессиональная деятельность, моделируются системы отношений между руководителем и участниками ансамбля.

Помимо музыкальных сопровождений к песням, в качестве учебного материала должны служить упражнения и пьесы, проверенные в педагогической практике. Рекомендуется использовать в работе сборники для ансамблей народных инструментов, а также наиболее удачные аранжировки педагогов, работающих в данном направлении.

Одним из важнейших составляющих творческого коллектива является репертуар, который строится на изучении лучших образцов инструментального и песенного фольклора, обработках народных песен с сопровождением ансамбля народных инструментов. Музыкальным материалом для ансамблевой инструментальной игры могут служить и народные песни, переложенные на конкретный состав музыкальных инструментов. Сборники народного вокального репертуара (как одноголосного, так и многоголосного), народных наигрышей на различных инструментах фольклорной традиции также очень важны для ансамблевой игры.

Основными требованиями к подбору репертуара являются:

- художественная ценность произведения;
- доступность, как в содержательном, так и в исполнительском плане для всех участников данного коллектива;
- педагогическая целесообразность, то есть включение в репертуар новых произведений в учебных целях, для решения определенных художественных и технических задач на данном этапе работы ансамбля;
- жанровое, тематическое, разнообразие;
- разнообразие задействованных в партитуре музыкальных инструментов фольклорной традиции;
- оригинальность аранжировки;
- подбор произведений репертуара с прицелом на одного или нескольких наиболее способных исполнителей;
- включение в репертуар произведений по желанию самих участников коллектива.

Произведения репертуара должны доводиться до высокого художественно-исполнительского уровня и использоваться в концертной практике музыкального коллектива.

Список литературы

1. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. – М.: Таланты-21век, 2004. – 496 с.
2. Мерзлякова С. И. Фольклор – музыка – театр. – М.: Владос, 2003. – 271 с.
3. Сугаков И. Г. Методика работы с народно-инструментальным коллективом. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2009. – 249 с.
4. Толмачев Ю. А. Народное музыкальное творчество: учеб. пособие. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. – 120 с.

List of references

1. Kirnarskaya D. K. Muzykal'nye sposobnosti. – M.: Talanty-21vek, 2004. – 496 s.
2. Merzlyakova S. I. Fol'klor – muzyka – teatr. – M.: Vlados, 2003. – 271 s.
3. Sugakov I. G. Metodika raboty s narodno-instrumental'nyim kollektivom. – Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, 2009. – 249 s.
4. Tolmachev Yu. A. Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: ucheb. posobie. – Tambov: Izd-vo Tamb. gos. tekhn. un-ta, 2006. – 120 s.

ОПЫТ РАБОТЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ С ДЕТЬМИ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ

А. В. Карелина

МАУДО «Детская школа искусств № 61», г. Кемерово

В статье представлен опыт работы преподавателя с детьми с ОВЗ по учебной программе дополнительного образования детей с ограниченными возможностями здоровья и детей-инвалидов «Шумовой оркестр» на базе «Детской школы искусств № 61». Педагог предлагает методы работы в сложном музыкальном развитии детей и этапы в обучении исполнительскому искусству на шумовых инструментах.

Ключевые слова: дети с ОВЗ, дети-инвалиды, преподаватель, музыка, воспитание, развитие, оркестр, шумовые инструменты, этапы.

TEACHING EXPERIENCE WORK WITH DISABLED CHILDREN

A. V. Karelina

Children's Art School No. 61, Kemerovo

The article presents teaching experience work with disabled children on the additional education program “Noise Orchestra” for children with disabilities and disabled children on the basis of Children's Art School No. 61. The teacher suggests the methods of working for complex musical development of children and the stages in mastering the performing arts on noise instruments.

Keywords: children with disabilities, disabled children, teacher, music, education, development, orchestra, noise instruments, stages.

В наше время в педагогической деятельности все чаще встает вопрос о развитии и обучении детей с ОВЗ и детей-инвалидов. Сегодня существуют разные методики, разра-

ботки, которые помогают детям с определенными отклонениями в физическом и психическом развитии. Иногда детям трудно определить причину, мешающую им чувствовать себя счастливыми и полноценными. В таких ситуациях музыка становится средством общения, которое помогает установить связь между взрослым и ребенком. Она также может исправлять речевые недостатки, развивать моторику и способствовать адаптации. Значение музыки в поиске подхода к ребенку и в возможности заглянуть в его внутренний мир трудно переоценить [2, с. 16].

Медицинские исследования показали положительное воздействие музыки на сердечно-сосудистую, эндокринную, нервную и другие системы организма. Это было подробно рассмотрено в работах российских ученых В. М. Бехтерева, И. М. Догеля, И. Р. Тарханова и других.

Играя на шумовых инструментах, ребенок улучшает свои математические навыки, поскольку ему необходимо воспринимать ритм и ощущать скорость музыки. Регулярные занятия музыкой способствуют развитию логики и креативного мышления, активируя полушария мозга и ускоряя обработку информации. Ритмическое исполнение не только развивает координацию, но и стимулирует формирование нейронных связей в областях мозга, связанных с речевым развитием [1, с. 8].

В данной статье хотелось бы поделиться опытом работы с учащимися с нарушениями речи, коммуникативной направленности, с задержкой психического развития и умственной отсталостью, с аутизмом, с церебральным параличом, а также затронуть вопрос обучения детей с ограниченными возможностями здоровья исполнительскому искусству на шумовых инструментах. Тема актуальна для педагогов, обучающихся детей с ОВЗ.

Я работаю в Детской школе искусств № 61 по классу домры, являюсь руководителем младших и старшего оркестров русских народных инструментов. В нашем учреждении с сентября 2024 года реализую учебную программу дополнительного образования детей с ограниченными возможностями здоровья и детей-инвалидов «Шумовой оркестр», которую разработала в 2023/24 учебном году (рецензент – Шабаев Эльбрус Рамильевич, художественный руководитель и главный дирижер «Русского народного оркестра» Кемеровского государственного института культуры).

Программа «Шумовой оркестр» предназначена для детей-инвалидов и детей с ОВЗ от 7 до 17 лет. Направленность программы – художественная, так как в ходе освоения игры на шумовых инструментах предполагается развитие музыкально-творческих способностей. Продолжительность реализации данной программы – 3 года в объеме 216 часов. Форма обучения – очная. Занятия проходят в групповой форме 1 раз в неделю по 2 часа (1 час – 30 минут, согласно СанПиН 2.4.2.3286-15). Запись в объединение происходит на добровольной основе с согласия законных представителей. Численный состав группы – не более 8 человек.

Шумовой оркестр является одним из самых доступных и развивающих видов творчества для детей с ограниченными возможностями здоровья. На занятиях с шумовыми инструментами дети становятся активными слушателями и исполнителями, погружаясь в мир музыки.

В основу программы положена система музыкальных занятий, направленных на коррекцию недостатков эмоционально-волевой сферы и познавательной деятельности детей с ОВЗ.

Актуальность программы заключается в ее цели – формирование нравственных и эстетических качеств учащихся, что является важным этапом в музыкально-эстетическом воспитании. Дети с инвалидностью и ограниченными возможностями здоровья осваивают базо-

вые навыки игры на шумовых инструментах и знакомятся с музыкальной культурой, а также, что особенно важно, развивают навыки коммуникации и социальной адаптации.

Реализация данной программы целесообразна с педагогической точки зрения, поскольку она направлена на развитие музыкально-ритмических способностей в ансамбле, что способствует всестороннему развитию детей. Это включает в себя улучшение умственных способности и психических процессов, таких как мышление, память, внимание, слуховое восприятие и ассоциативная фантазия, а также развитие мелкой моторики, двигательной активности и реакции. В ходе занятий музицированием учащиеся сталкиваются с ситуациями, которые активизируют мышление и требуют сосредоточенности и стабильного внимания.

Музыкальные занятия на шумовых инструментах предоставляют возможность каждому ребенку с ограниченными возможностями здоровья, независимо от их способностей, раскрыть свой потенциал, научиться понимать и любить музыку, а также участвовать в концертной деятельности, преодолевая при этом определенные трудности в физическом и психическом развитии.

Итак, решила реализовать учебную программу для детей с ОВЗ и детей-инвалидов «Шумовой оркестр» на базе «Детской школы искусств № 61». Было необходимо найти контингент с определенным статусом ребенка: с документом, выданным Федеральным государственным учреждением медико-социальной экспертизы (МСЭ) или документом, подтверждающим факт установления инвалидности, или медицинским заключением психолого-медико-педагогической комиссии (ПМПК) лицам с ограниченными возможностями здоровья. Обратилась в Центр социальной помощи семье и детям города Кемерово, в средние общеобразовательные школы жилого района Кедровка. Таким образом, сформировала группу детей из 6 человек.

Первое знакомство с учениками проходило индивидуально, это позволило выявить проблемы их развития, такие как развитие речи, концентрация внимания, плохое зрение, координация рук, отставание в моторном развитии. На вступительных испытаниях ребенок с ОВЗ, как правило, не может продемонстрировать свои истинные возможности, поэтому для преодоления застенчивости ребенка необходимо присутствие родителя.

В целях успешной и эффективной реализации данной программы, организации и проведения занятий с детьми с ОВЗ разработала основные методы и формы обучения. Предполагалось использование групповой формы работы с концертмейстером, учитывая возрастные, индивидуальные и нозологические особенности развития учащихся.

Основным условием обучения является создание благоприятной психологической атмосферы на занятиях, что способствует эмоциональному благополучию учащегося и стимулирует устойчивую мотивацию к занятиям.

Занятия построены с учетом основных педагогических принципов – последовательности, постепенного усложнения и повторяемости материала. Все упражнения проводятся по подражанию, на занятиях с такими детьми необходим концертмейстер, который владеет инструментами – как в техническом, так и в музыкальном плане, а также создает на уроках позитивную, эмоционально насыщенную атмосферу. Применяется многократное повторение пройденного материала с элементами новизны, частой сменой видов деятельности и обеспечением «ситуации успеха».

При подготовке музыкального материала для занятия важно учитывать простоту, выразительность, доступность восприятия композиций и небольшой объем произведений. В обучении исполнительскому искусству на шумовых инструментах для детей с ограниченными возможностями здоровья можно выделить несколько этапов: ознакомительный, музы-

ка вокруг нас, начальный период работы с инструментом, освоение инструмента и нотного текста.

На *ознакомительном этапе* необходимо установить доверительный контакт как с группой детей, так и между ними.

Уроки включают в себя:

1. Коммуникативные игры («Зеркало». Половина участников – зеркала, вторая – смотрящие. Ведущий объявляет причины, по которым смотрятся в зеркало (ситуации)).

2. Игры с предметами. Нейротренажер («Собери по картинке». Учащийся из разных по размеру деревянных геометрических фигур собирает изображения по картинке).

При разработке учебной программы для детей с ОВЗ ознакомилась с материалами по нейропсихологии и поняла, что эта наука находится в связке с музыкой. Стала добавлять отсюда упражнения на развитие межполушарных связей. Приобрела деревянные нейротренажеры и внедрила их в процесс обучения. Это оказалось отличным вспомогательным методом для развития координации!

3. Игры на развитие реакции и внимания («Части тела». Усадив перед собой детей, необходимо показывать им части тела и называть их вслух. При этом дети должны повторять. Далее делаем хитрость, называем одну часть тела, а показываем другую или наоборот).

4. Пальчиковая гимнастика («Пальчик-мальчик». Ребенок соединяет большой палец поочередно с указательным, средним, безымянным, мизинцем на одной руке, затем на другой. При этом приговаривает: «Пальчик-мальчик, где ты был? / С этим братцем в лес ходил. / С этим братцем кашу ел. / С этим братцем щи варил. / С этим братцем песни пел»).

Следующим этапом становится «*Музыка вокруг нас*» с продолжением работы первого этапа. Очень важным в своей работе я считаю слушание музыки. Оно помогает сформулировать эмоции и даже справиться с напряжением.

Заметила, что дети, регулярно слушающие классическую и народную музыку, обладают более ярким аналитическим мышлением, могут лучше применить свои знания, развивают фантазию. А дети с ОВЗ начинают лучше управлять своим телом.

На уроках даю задание по результатам прослушивания мелодии описать ее с помощью любых образов, возникших в голове, и обязательно подробно.

Помимо игр, способствующих развитию мелкой моторики, реакции, внимания, коммуникации и аналитического мышления у учащихся, я также включаю игры, направленные на развитие координации движений рук:

1) стихи с движениями («Та-та, два кота». Одновременно хлопать и проговаривать стихотворение);

2) упражнение на координацию рук («Вместе-одна». На столе одновременно отстукиваем ритм ладонями какое-то время (обе «вместе», далее «одна») и, не останавливаясь, говорим о смене одной руки на другую. То есть одна рука отстукивает четвертные, а другая – восьмые и наоборот);

3) нейротренажеры (играя в лабиринт двумя руками одновременно).

Кроме работы над координацией движений рук, мы также учимся слышать музыку в окружающем мире: в стихах, звуках предметов, человеческой речи и звуках природы. Важно общаться с обучающимися, используя выразительные интонации, и выполнять упражнения ритмично. Использование таких предметов, как коробки, емкости с крупой, воздушные шары, бумага, пружинки и свистульки как звучащих инструментов вызывает большой интерес обучающихся.

Используя такие звучащие предметы, играем вместе с детьми («Послушай и угадай!»). Дети садятся спиной к ведущему. Ведущий извлекает звук любого предмета (емкости с крупой, бумаги и т. д.), обращается к одному из участников и спрашивает: «Что звучит?»). Такие уроки активизируют фантазию, развивают образное мышление, обостряют восприятие.

На этапе обучения «*Начальный период работы с инструментом*» необходимо познакомить обучающихся с длительностями и освоить ритм.

Обучать музыкальной грамоте детей с ОВЗ, которые не говорят или говорят мало и не умеют читать, бывает сложно. На занятиях я стараюсь объяснять некоторые термины и понятия, такие как длительности, ритм и темп, максимально просто и наглядно, в игровой форме. Использую игры и упражнения, которые помогают идентифицировать длительности и воспроизводить ритмы.

Я использую коннакол (конокол) – традицию и искусство ритмического пения из Южной Индии, также известное как вокальная перкуссия. Основная ценность коннакола для детей с ОВЗ заключается в возможности изучения ритма, освоения ритмических рисунков и совершенствования чувства ритма. В коннаколе для этого используются специальные слоги, которые исполняются голосом. Однако в своей практике с детьми с ОВЗ я внесла некоторые изменения в освоение ритмического развития. Проговаривая специальные слоги, мы одновременно отстукиваем их пальцами (указательный об указательный, средний о средний и т. д.) или на шумовом инструменте, создавая равные доли. Слоги коннакола помогают разбивать временные интервалы, например, между ударами метронома, на равные части, то есть дробные интервалы одинаковой длительности. Самый простой вариант – один слог (ДА), который произносится в момент удара метронома. Это отличное упражнение для развития навыка удержания ровного ритма. В следующем примере возьмем два слога – ТА и КА. Слог ТА произносим в момент удара метронома, а слог КА – точно посередине между ударами метронома. Таким образом, мы разбиваем время между ударами метронома на два равных интервала [3].

Основные слоги:

1 интервал – ДА

2 интервала – ТА КА

3 интервала – ТА КИ ТА

4 интервала – ТА КА ДИ МИ

5 интервалов – ТА КА ТА КИ ТА

ТА КИ ТА ТА КА

На этом этапе обучения важно познакомить учащихся с основами теории музыки: расположением нот на нотном стане, длительностями, паузами и понятием размера, а также освоить ритм.

На заключительном этапе «*Освоение инструмента и нотного текста*» происходит обучение нотной грамоте, развитие умений читать ноты, понимать длительности и воспроизводить нотный текст на шумовом инструменте. В процессе обучения учащиеся начинают самостоятельно исполнять простые ритмические рисунки. Они формируют музыкальный репертуар, который можно расширять, учатся не только пассивно слушать музыку, но и создавать ее, играя на шумовых инструментах. Дети осваивают базовые навыки нотной грамоты, но самое главное – они стремятся взаимодействовать и взаимодействуют с окружающими.

В завершение статьи хочу отметить, что работа с детьми с ОВЗ требует от вас роли преподавателя, психолога и реабилитолога. Пока знаю о такой работе немного, но она уже дает плоды. Конечно, мне было бы легче работать по стандартному учебному плану, но я верю, что могу принести детям пользу, создав для них комфортную программу обучения.

С детьми радуемся даже маленьким победам – например, когда получается исполнять произведение вместе без остановок. Дети понимают, что они могут справиться, и не боятся проявлять себя, с какими бы способностями ни родились. Я думаю, что все ребята рады прикоснуться к миру музыки. Надеюсь, что я помогаю улучшить их самооценку и поверить в себя.

Список литературы

1. Михайлова М. А. Развитие музыкальных способностей детей. – Ярославль: Акад. развития, 1997. – 240 с.
2. Гусева Т. Н. Инклюзивное образование. – М.: Центр «Школьная книга», 2010. – Вып. 1. – 272 с.
3. Липатов А. Индийская ритмическая традиция коннакол [Электронный ресурс]. – URL: <http://lipatov.pro/2017/10/12konnacol/>. – Загл. с экрана.
4. Об образовании в Российской Федерации [Электронный ресурс]: федер. закон: ст. 3, п. 8; п. 27 № 273 – ФЗ от 29.12.2012. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/. – Загл. с экрана.

List of references

1. Mihajlova M. A. Razvitie muzykal'nyh sposobnostej detej. – Yaroslavl': Akad. razvitiya, 1997. – 240 s.
2. Guseva T. N. Inklyuzivnoe obrazovanie. – M.: Centr «Shkol'naya kniga», 2010. – Vyp. 1. – 272 s.
3. Lipatov A. Indijskaya ritmicheskaya tradiciya konnakol [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://lipatov.pro/2017/10/12konnacol/>. – Zagl. s ekrana.
4. Ob obrazovanii v Rossijskoj Federacii [Elektronnyj resurs]: feder. zakon: st. 3, p. 8; p. 27 № 273 – FZ ot 29.12.2012. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/. – Zagl. s ekrana.

ОСОБЕННОСТИ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ В ПРОЦЕССЕ ХОРОВОЙ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ

Ю. А. Копылова

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

В данной статье рассматриваются основные аспекты эмоционального развития обучающихся в процессе хоровой театрализации, а также влияние этой деятельности на их личностное становление.

Ключевые слова: метод, музыка, обучающиеся, театрализация, эмоциональность, эмоциональное развитие, хор, хоровой театр.

THE FEATURES OF EMOTIONAL DEVELOPMENT OF STUDENTS IN CHORAL STAGING

Yu. A. Kopylova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the main aspects of emotional development of students in the process of choral staging, and also the influence of this activity on their personal development.

Keywords: method, music, students, staging, emotionality, emotional development, choir, choral theater.

В современной системе образования особое значение для формирования гармоничной и творческой личности приобретает грамотное эмоциональное развитие обучающихся. Особая роль в этом вопросе принадлежит образовательным учреждениям культуры и искусства, где люди учатся понимать мир эмоций через искусство. Рефлексия творца на окружающий мир и события собственной жизни, запечатленная в партитуре или пьесе, прочтение этого послания исполнителем, проживающим роль или музыкальный образ сочинения, выражение собственных чувств через звук, краску, движение – все это показатель действительности и той палитры эмоций, которая наполняет живого человека. Поэтому эмоциональное воспитание ценно и важно для взращивания благородной и чувствующей души, без этого невозможно представить гармоничное сосуществование людей в социуме.

В данной статье будут рассмотрены возможности хоровой театрализации, которые могут стать эффективным инструментом в грамотном воспитании молодого поколения. Данный вид творческой деятельности органично сочетает в себе музыку и драматическое искусство, создавая уникальные условия для развития эмоциональности обучающихся, помогая им обрести уверенность во время сценического выступления и выразить свои эмоции, испытываемые по отношению к музыкальному произведению.

Хоровая театрализация представляет собой всесторонний механизм обогащения эмоциональной сферы учащихся, поскольку эмоции не только рождаются в процессе исполнения музыки, но и передаются непосредственно от участника к участнику, создавая атмосферу особого «заряда». В процессе данной деятельности эмоциональное развитие происходит в нескольких направлениях: в учебной работе, где решаются технические вопросы; во время репетиционных процессов, где оттачиваются навыки; на концертных выступлениях во время своеобразного «диалога» исполнителей со слушателями [8, с. 460].

Творческая составляющая театрализации связана, в первую очередь, с музыкой, которая по своей сути является самым эмоциональным видом искусства: она способна снять напряжение и усталость, вдохновить и мотивировать на новые свершения [1, с. 66].

Эмоциональное развитие подразумевает нахождение обучающимися нравственных идеалов в содержании музыкальных произведений и постепенное овладение моральной оценкой. Разумеется, это влияет на область духовного развития личности, которая проходит красной нитью через все этапы ее становления. Именно поэтому эмоциональное развитие учащихся является вопросом, требующим постоянного решения [7, с. 198].

Процесс обучения способствует не только усвоению интеллектуального содержания и развитию познавательных процессов, но и развитию эмоционального содержания, касающегося отношения к учебной деятельности. Невнимание к этой важной части, чрезмерная интеллектуализация процесса обучения обедняют его и наносят вред общему развитию лично-

сти [2, с. 69]. Эмоции делают уроки музыки привлекательными, вызывают музыкальные переживания и обеспечивают эмоциональное обогащение [3, с. 206].

Одним из ключевых преимуществ хоровой театрализации является возможность выражать эмоции и через музыку, и через движение. Во время репетиций и выступлений исполнители не только учатся взаимодействовать друг с другом, но и осваивают способы передачи своих чувств и настроений. Это создает условия для развития эмоционального интеллекта, который включает в себя способность распознавать, понимать и регулировать собственные эмоции, а также сопереживать другим.

В процессе хоровой театрализации обучающиеся осваивают вокальные навыки и погружаются в разные предлагаемые обстоятельства, что требует глубокой эмоциональной вовлеченности. Это создает условия для развития творческих способностей и воображения, что, в свою очередь, содействует более полному самовыражению.

Хоровая театрализация способствует развитию навыков социального взаимодействия. Объединенные общими событиями и переживаниями, в процессе репетиций обучающиеся учатся сотрудничать, делиться идеями и принимать мнение других. Это помогает развивать навыки командной работы и социальных связей. Совместное творчество исполнителей укрепляет дружеские отношения внутри коллектива и создает атмосферу доверия и поддержки.

В процессе хоровой театрализации включается несколько важных аспектов, необходимых для эмоционального развития. Во-первых, участие в хоре требует от исполнителей слаженной работы в группе – способности слушать партнера, чувствовать сценический темпоритм, находиться в гармонии с коллективом. Во-вторых, актерский аспект требует овладения участниками коллектива выразительными средствами театра, такими как жест, мимика, поза и движение, способствующими пластической выразительности и раскрытию характеров образов/персонажей. И, наконец, ключевым является эмоциональный аспект, который связан с художественным содержанием произведения и требует полноценного погружения исполнителей в его особую атмосферу. Синтез музыки и театра помогает участникам прочувствовать сочинение, через движение и звук выразить эмоции, а также научиться эмоциональной саморегуляции и глубокому проживанию различных состояний.

Важно, что артистизм невозможен без развитой эмоциональной культуры, характеризующей степень и качество внутреннего «участия» певцов в исполнении. Хор может передать эмоциональный характер произведения отчасти посредством выразительных движений во время пения. Однако, в отличие от искреннего музыкального переживания, внешнее выражение само по себе не оказывает положительного влияния на эмоциональное развитие обучающихся. Так, какой-либо физический жест, каким бы выразительным он ни был, не является основой хоровой театрализации, а лишь средством, дополнением.

В процессе хоровой театрализации используются разнообразные методы развития эмоциональности обучающихся [4, с. 1]. Один из них – метод импровизации, помогающий исполнителям войти в образ и выразить свои чувства и переживания вне каких-либо рамок. Импровизация дает свободу в выборе способов выражения, позволяя обучающимся раскрепоститься и лучше понять, прочувствовать эмоциональную структуру музыкального произведения.

Не менее значимым является метод эмоционального вовлечения, который направлен на формирование особой атмосферы, способствующей свободному выражению эмоциональных реакций у обучающихся. Путем моделирования разнообразных сценариев и ситуаций, требующих активного эмоционального отклика, педагог стимулирует развитие эмоциональной зрелости, что позволяет обучающимся глубже осознавать и анализировать свои внутрен-

ние состояния. Данный метод способствует не только эмоциональному, но и когнитивному развитию, так как активизирует процессы рефлексии и саморегуляции.

Важным аспектом эмоционального развития в контексте хоровой театрализации выступает создание психологически безопасной и поддерживающей среды. В таких условиях обучающиеся получают возможность открыто выражать свои чувства и переживания, что способствует формированию уверенности в себе и повышению уровня самооценки. Согласно исследованиям в области педагогической психологии, участие в коллективных музыкально-театральных проектах положительно влияет на развитие социально-эмоциональных навыков, таких как эмпатия, кооперация и способность к совместной деятельности. Эти навыки являются неотъемлемыми компонентами эмоционального интеллекта, который играет ключевую роль в успешной социализации и адаптации личности.

Кроме того, хоровая инсценировка выступает эффективным инструментом для развития креативного мышления и воображения. В процессе репетиций обучающиеся не только осваивают музыкальный материал, но и активно включаются в создание сценических образов, что требует от них творческого подхода и эмоциональной экспрессии. Такая деятельность способствует формированию более глубокого понимания собственных эмоций, а также развитию способности к эмпатическому восприятию эмоциональных состояний других людей. Таким образом, хоровая театрализация становится мощным средством для комплексного развития эмоциональной, социальной и творческой сфер личности.

Также ключевой является роль руководителя хора в процессе эмоционального развития обучающихся. Преподаватель, помимо профессиональных музыкальных компетенций, должен обладать знаниями в области психологии, чтобы суметь создать атмосферу доверия и открытости. Эффективное лидерство предполагает не только организацию учебного процесса, но и помощь учащимся в осознании и анализе их уникальных эмоциональных состояний. Это способствует формированию эмоциональной зрелости и развитию навыков рефлексии у обучающихся.

Хоровая театрализация также играет значительную роль в развитии навыков саморегуляции. В процессе подготовки к выступлениям обучающиеся учатся управлять своими эмоциями, преодолевать страх и неуверенность, что является важным шагом на пути к личностному росту.

Кроме того, хоровой театр предоставляет уникальные возможности для самовыражения. Через музыкальные и драматические средства обучающиеся могут выражать свои мысли и чувства, что способствует осознанию их индивидуальности. В процессе театрализации обучающиеся исследуют сложные эмоциональные состояния, которые редко проявляются в повседневной жизни, что обогащает их эмоциональный опыт.

Хоровая театрализация – эффективный инструмент эмоционального развития, способствующий формированию навыков самовыражения, сотрудничества и саморегуляции. Она также играет важную роль в развитии эмоционального интеллекта. Создание безопасной образовательной среды и поддержка со стороны педагога позволяют обучающимся раскрывать свой эмоциональный потенциал.

Список литературы

1. Абубакирова Д. Ш. Использование тренинга как инструмента развития эмоционального интеллекта для повышения успеваемости младших подростков [Электронный ресурс] // Педагогические науки: вопросы теории и практики: сб. ст. II Междунар. науч.-практ.

- конф. – Пенза, 2021. – С. 66–69. – URL: <https://naukaip.ru/wpcontent/uploads/2021/01/%D0%9C%D0%9A1005.pdf#page=66>. – Загл. с экрана.
2. Егорова Е. Ю. Формирование эмоциональности младших подростков, обучающихся в кадетской школе [Электронный ресурс] // Традиционная и инновационная наука: история, современное состояние, перспективы: сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. – Саратов, 2020. – Ч. 1. – С. 68–71. – URL: <https://aeterna-ufa.ru/sbornik/NK-289-1.pdf#page=68>. – Загл. с экрана.
 3. Козлова Ю. Н., Козлов А. М. Формирование эмоционального интеллекта как способ педагогической поддержки подростков с признаками социальной одаренности [Электронный ресурс] // Конкурс молодых ученых: сб. ст. IV Междунар. науч.-исслед. конкурса. – Пенза: Наука и просвещение, 2020. – С. 206–209. – URL: <https://naukaip.ru/wp-content/uploads/2020/07/%D0%9A-241.pdf>. – Загл. с экрана.
 4. Ломакин Д. А. Процесс развития эмоционального интеллекта подростков с использованием интерактивных технологий [Электронный ресурс] // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – Новосибирск, 2020. – № 4-2. – С. 1–6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/protsess-razvitiya-emotsionalnogo-intellekta-podrostkov-s-ispolzovaniem-interaktivnyh-tehnologiy>. – Загл. с экрана.
 5. Нозикова Н. В., Баденкова Г. Г. Взаимосвязь развития эмоционального интеллекта с активностью пользования социальными сетями в юношеском возрасте [Электронный ресурс] // Известия Иркутского государственного университета. – Серия: Психология. – Иркутск, 2020. – Т. 33. – С. 1–16. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimosvyaz-razvitiya-emotsionalnogo-intellekta-s-aktivnostyu-polzovaniya-sotsialnymi-setyami-v-yunosheskom-vozraste>. – Загл. с экрана.
 6. Овчинникова Т. К. Театрализованные формы исполнительства и интегративные методы обучения детей в младшем хоре // Научно-практические аспекты современного хорового искусства и образования. – СПб.: Астерион, 2016. – С. 61–67.
 7. Почакаева И. С., Горovenko А. А. Необходимость развития эмоциональности у учащихся среднего подросткового возраста [Электронный ресурс] // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков. – Пермь, 2018. – № 14. – С. 198–203. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neobhodimost-razvitiya-emotsionalnogo-intellekta-u-uchaschihsya-srednego-podrostkovogo-vozrasta>. – Загл. с экрана.
 8. Талаева Ю. О. Игровые приемы в развитии эмоционального интеллекта подростков [Электронный ресурс] // Ребенок в современном образовательном пространстве мегаполиса: мат-лы VIII Междунар. науч.-практ. конф., Москва, 25–26 марта 2021 г. – М., 2021. – С. 459–464. – URL: <http://ippo.selfip.com:85/izvestia/wp-content/uploads/2017/12/rebenok-v-megapolise-sbornik-2.pdf#page=459>. – Загл. с экрана.
 9. Толшин А. В., Богатырев В. Ю. Тренинги для актера музыкального театра: учеб.-метод. пособие. – СПб.: Планета музыки, 2018. – 160 с.
 10. Чепрасова Н. Е., Рейке В. И. Развитие эмоционального интеллекта у подростков «группы риска» как условие успешной социальной адаптации [Электронный ресурс] // Обучение и воспитание детей и подростков: от теории к практике. – Ульяновск, 2020. – С. 295–307. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42917484>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Abubakirova D. Sh. Ispol'zovanie treninga kak instrumenta razvitiya emocional'nogo intellekta dlya povysheniya uspevaemosti mladshih podrostkov [Elektronnyj resurs] // Pedagogicheskie nauki: voprosy teorii i praktiki: sb. st. II Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – Penza, 2021. – S. 66–69. – URL: <https://naukaip.ru/wp-content/uploads/2021/01/%D0%9C%D0%9A-1005.pdf#page=66>. – Zagl. s ekrana.
2. Egorova E. Yu. Formirovanie emocional'nosti mladshih podrostkov, obuchayushchihsya v kadetskoj shkole [Elektronnyj resurs] // Tradicionnaya i innovacionnaya nauka: istoriya, sovremennoe sostoyanie, perspektivy: sb. st. Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – Saratov, 2020. – Ch. 1. – S. 68–71. – URL: <https://aeterna-ufa.ru/sbornik/NK-289-1.pdf#page=68>. – Zagl. s ekrana.
3. Kozlova Yu. N., Kozlov A. M. Formirovanie emocional'nogo intellekta kak sposob pedagogicheskoy podderzhki podrostkov s priznakami social'noj odarennosti [Elektronnyj resurs] // Konkurs molodyh uchyonyh: sb. st. IV Mezhdunar. nauch.-issled. konkursa. – Penza: Nauka i prosveshchenie, 2020. – S. 206–209. – URL: <https://naukaip.ru/wp-content/uploads/2020/07/%D0%9A-241.pdf>. – Zagl. s ekrana.
4. Lomakin D. A. Process razvitiya emocional'nogo intellekta podrostkov s ispol'zovaniem interaktivnyh tekhnologij [Elektronnyj resurs] // Mezhdunarodnyj zhurnal gumanitarnyh i estestvennyh nauk. – Novosibirsk, 2020. – № 4–2. – S. 1–6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/protsess-razvitiya-emotsionalnogo-intellekta-podrostkov-s-ispolzovaniem-interaktivnyh-tehnologiy>. – Zagl. s ekrana.
5. Nozikova N. V., Badenkova G. G. Vzaimosvyaz' razvitiya emocional'nogo intellekta s aktivnost'yu pol'zovaniya social'nymi setyami v yunosheskom vozraste [Elektronnyj resurs] // Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Psihologiya. – Irkutsk, 2020. – T. 33. – S. 1–16. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimosvyaz-razvitiya-emotsionalnogo-intellekta-s-aktivnostyu-polzovaniya-sotsialnymi-setyami-v-yunosheskom-vozras-te>. – Zagl. s ekrana.
6. Ovchinnikova T. K. Teatralizovannye formy ispolnitel'stva i integrativnye metody obucheniya detej v mladšem hore // Nauchno-prakticheskie aspekty sovremennogo horovogo iskusstva i obrazovaniya. – SPb.: Asterion, 2016. – S. 61–67.
7. Pochekaeva I. S., Gorovenko A. A. Neobhodimost' razvitiya emocional'nosti u uchashchihsya srednego podrostkovogo vozrasta [Elektronnyj resurs] // Problemy romano-germanskoj filologii, pedagogiki i metodiki prepodavaniya inostrannyh yazykov. – Perm', 2018. – № 14. – S. 198–203. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neobhodimost-razvitiya-emotsionalnogo-intellekta-u-uchashchihsya-srednego-podrostkovogo-vozrasta>. – Zagl. s ekrana.
8. Talaeva Yu. O. Igrovyje priemy v razvitii emocional'nogo intellekta podrostkov [Elektronnyj resurs] // Rebenok v sovremennom obrazovatel'nom prostranstve megapolisa: mat-ly VIII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., Moskva, 25–26 marta 2021 g. – M., 2021. – S. 459–464. – URL: <http://ippo.selfip.com:85/izvestia/wp-content/uploads/2017/12/rebenok-v-megapolise-sbornik-2.pdf#page=459>. – Zagl. s ekrana.
9. Tolshin A. V., Bogatyrev V. Yu. Treningi dlya aktera muzykal'nogo teatra: ucheb.-metod. posobie. – SPb.: Planeta muzyki, 2018. – 160 s.
10. Cheprasova N. E., Rejke V. I. Razvitie emocional'nogo intellekta u podrostkov «gruppy riska» kak uslovie uspešnoj social'noj adaptacii [Elektronnyj resurs] // Obuchenie i vospitanie detej i podrostkov: ot teorii k praktike. – Ul'yanovsk, 2020. – S. 295–307. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42917484>. – Zagl. s ekrana.

МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ РАБОТЫ НАД ИНТОНАЦИЕЙ В УЧЕБНОМ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Т. З. Дёмина, Е. А. Гавриченко

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

Статья посвящена рассмотрению вопросов по проблеме преодоления интонационных трудностей в учебном процессе с народно-певческим коллективом. Дана характеристика основным методам работы над интонацией: вокально-интонационное воспитание хористов, ладофункциональный метод, метод развития зонного интонирования. Предлагаются приемы работы над интонацией.

Ключевые слова: интонация, метод, прием, учебный коллектив, народно-певческий коллектив, народно-певческое исполнительство.

METHODS AND TECHNIQUES OF INTONATION WORK IN ACADEMIC FOLK SINGING GROUP

T. Z. Demina, E. A. Gavrichenko

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the problem of overcoming intonation difficulties in the educational process of a folk singing group. The authors characterize the main methods of working on intonation such as: vocal and intonation training of choristers, the modal functional method, the method of developing zone intonation. Moreover, the authors suggest the working technics on intonation.

Keywords: intonation, method, technique, academic group, folk singing group, folk singing performance.

В современном обществе все больше возрастает необходимость в высококвалифицированных специалистах и их профессиональных навыках, которые формируются в процессе высшего и среднего специального образования. В эпоху технического и информационного прогресса, когда компьютеры и вычислительные системы играют важную роль, сохранение и развитие духовных и культурных аспектов в жизни людей становится особенно важным, заполняя пробелы в эмоциональной и этической сферах личности.

В данной статье рассматривается проблема способов формирования интонационного слуха у студентов народно-певческого коллектива в учебно-творческом процессе и преодоления возникающих разногласий между значением интонации у студентов и несогласованности методов и приемов в работе над произведениями.

Хорошо организованная работа по хоровым дисциплинам, в данном случае в хоровом классе, позволяет студенту увидеть процесс работы хорового коллектива изнутри, выделить эффективные методы работы, изучить репетиционную динамику, осознать психологию коллектива и взаимодействие с руководителем, анализировать основные проблемы хормейстерской деятельности, включая работу над интонацией.

Основы формирования и совершенствования музыкального и интонационного слуха находят отражение в работах известных исследователей и педагогов Б. В. Асафьева, М. В. Карасевой, М. Т. Картавцевой, Б. М. Теплова, Д. К. Кирнарской, М. М. Берлянчик и др.

Вопросы исполнения произведений музыкального фольклора и специфических исполнительских особенностей народных песен рассматривали исследователи и прошлого, и настоящего – Н. И. Дорофеева, Е. В. Гиппиус, И. И. Земцовский, Т. И. Калужникова, Е. Э. Линева, А. В. Руднева, В. М. Щуров и др. Они также отмечали одну из главных особенностей в развитии интонации – эмоционально-смысловой аспект.

Понятие «интонация» происходит от латинского *intono, intonatio* – произношу нарастаю, запеваю. Роль интонации довольно значима как в человеческой речи, так и во всех видах искусства без исключения, связанных со словом. Е. М. Орлова в своем исследовании по поводу интонационной теории Б. В. Асафьева поясняет: «В асафьевском понимании проблемы соотношения речевого и музыкального интонирования, равно, как и неразрывно связанной с ней проблемы “музыка и слово” (“Речевая интонация” (1925), речевая и чисто музыкальная интонация – ветви одного звукового потока» [8, с. 173].

Б. В. Асафьев объединял интонацию с осмысленностью и выразительностью произношения слов, с наполняющим их смыслом, отмечал социальные, национальные и жанровые ее особенности [2].

Русский музыковед и педагог В. В. Медушевский, доктор искусствоведения В. Н. Холопова и ряд других исследователей в своих работах предлагают иную классификацию интонаций. Но, рассматривая мелодический процесс как одну из важнейших составляющих народного пения, мы можем говорить о совокупности «интонаций».

Интонация, или интонирование, в пении – это точное воспроизведение звуков по высоте. Проще говоря, это чистое пение, без фальши, точное попадание в ноты [1].

Интонацию в народно-певческом исполнительстве можно определить как метод интонационно-смысловой выразительности. Данный метод использовала и популяризовала профессор РАМ им. Гнесиных С. К. Игнатьева. Она не разделяет образ и смысловую интонацию в народной песне и предлагает следующее: «Интонация включает в себя эмоционально-психологическую звуковысотность. И насколько точно мы достигнем определенной смысловой интонации в работе над словом, текстом, настолько потом сможем выбрать точную тембровую окраску» (цит. по [6]).

С. К. Игнатьева наблюдает связь слова и музыкальной интонации, участвующих в организации процесса пения: «Если певцы не понимают семантического смысла поэтического слова и образа в целом, то во время исполнения исчезает внутренняя энергия, которую они в себе содержат». Эта мысль находит развитие и у других педагогов, среди них Н. Н. Ломанова – о развитии диапазона при помощи интонации «зова» для овладения «живой, интонационно выразительной, напевной речи» (см. [6]).

А. Г. Менабени предлагает использовать интонацию «гнева», интонацию «строгости», а В. В. Емельянов излагает идею интонации «стона». Правильное интонирование находится в тесной связи с характером и стилем произведения, ритмом, темпом, силой звука и динамикой. На начальном этапе обучения эти элементы нередко могут противоречить чистоте интонирования, но на последующих этапах они рассматриваются в комплексе.

Таким образом, интонация не существует в отрыве от искусства пения, а является неотъемлемой частью этого искусства, играющей роль выразительного ведущего начала. Она объединяет, связывает и воодушевляет весь процесс пения, призванная воплотить художественный образ. В то же время интонация тесно связана со всеми компонентами этого процесса. Она может полностью раскрыться только при наличии соответствующих певческих навыков.

Понятие «коллектив» рассматривает С. Калибаба в своей работе «Коллектив – термин, этимология». Коллектив (от лат. *collectivus* – собирательный) – группа лиц, объединенных какой-либо общей деятельностью, работой, учебой, решением определенной общественной задачи. В более широком смысле – люди, объединенные общими идеями, потребностями, интересами [4].

Ученический коллектив, в свою очередь, отмечает И. П. Подласый, – это «группа учеников, объединенная общей социально-значимой целью, деятельностью, организацией этой деятельности, имеющая общие выборные органы и отличающаяся сплоченностью, общей ответственностью, взаимной значимостью при безусловном равенстве всех членов в правах, обязанностях» [9, с. 65].

Несравненным преимуществом учебного коллектива именно в народно-певческом исполнении является возможность обучающихся подробно изучить и «примерить» на себя обе роли: исполнителя внутри коллектива и хормейстера. Благодаря этой возможности учебный процесс приобретает сбалансированный характер – единство теории с практическим применением полученных знаний. Это, несомненно, одно из главных преимуществ, так как именно такой баланс позволяет обучающемуся сформировать для себя более целостное представление о рабочем процессе хорового коллектива.

Также в учебном коллективе народно-певческого направления формируются профессиональные компетенции будущих хормейстеров, такие как:

- осуществить связь репетиционной работы и исполнительской, концертной деятельности в учебном процессе;
- связать теоретические знания с практикой, с интерпретацией исполняемых произведений.

Что касается учебного народного-певческого коллектива, то основной сложностью при работе с таким коллективом является то, что у всех студентов зачастую разный уровень музыкальной подготовки. Поэтому к особенностям репетиционной работы с данным коллективом можно отнести: индивидуально-творческие способности студентов – музыкальная подготовка, интеллект, эрудиция, восприятие и др.; различные формы работы в хоре – групповые, мелкогрупповые, индивидуальные.

Коллективность в народно-певческом исполнении, связанная с традиционностью, выражается в необходимости участия индивида в совместной деятельности с другими людьми, что и рождает произведения песенного творчества народа [11].

Говоря о народной песне, мы наблюдаем органику слияния музыки и текста. Они дополняют, обогащают друг друга, воздействуя на эмоциональную составляющую как исполнителя, так и слушателя. Есть выражение «певческое слово», и, как говорит хоровой дирижер, педагог, автор научных и методических работ В. Ф. Балашов: «Подлинное искусство пения то, в котором слово, его смысл, интонация полностью слились с вокальной мелодией и образовали говорящую музыку и поющее слово» [3].

В процессе обучения народно-певческий коллектив приобретает необходимые вокально-хоровые навыки, к важнейшим из которых относится навык чистого интонирования. Интонация во время исполнительства образцов музыкального фольклора предполагает одновременно и осознание, и оценивание всех компонентов звукоизвлечения с точки зрения тембра, агогики, обилия специфических исполнительских приемов, образности и певучести речи [7].

Говоря о работе хормейстеров, необходимо помнить, что одним из главных элементов хоровой техники является «строй», и в хоровом строе необходимо выравнивать звучание хора

по отношению к интонации. Строй хора это: «1. Система наиболее типичных звуковысотных отношений, обусловленная национальным и историческим своеобразием музыкальных культур. 2. Тип настройки или конструкции музыкальных инструментов. 3. Согласованность между певцами в хоре в отношении точности интонирования, важнейшая характеристика хорového звучания. Различают гармонический (вертикальный) и мелодический (горизонтальный) хоровой строй» [10, с. 101].

Независимо от всех процессов в работе над строем, от представления интонации звука на слух до его воспроизведения и корректирования, могут возникать ошибки в ее звучании, и для преодоления проблемы неточной интонации в хоре, особенно в учебном контексте, можно применить следующую методику, которая включает в себя: метод вокально-интонационного воспитания хористов, ладофункциональный метод развития слуха, метод развития зонного интонирования и метод мануального отражения [5].

Первый метод – *вокально-интонационное воспитание хористов*. Применяя данный метод, необходимо помнить о том, что вокальное воспитание является важнейшим аспектом воспитания певцов, а также о взаимосвязи всех его компонентов. Вокально-интонационное воспитание хористов вмещает в себя работу над звукообразованием, пониманием идейно-образного содержания и над средствами выразительности.

Нарушения звукообразования, или форсирование звука, низкая певческая позиция обязательно скажутся на интонации. В данном случае полезно пропеть упражнение или отрезок хоровой партии в унисон, на гласный звук «у» или «и» или же на слог, например, «ду», «ку», «ди», «ки». Это поможет проследить за ровностью звуковедения, дыхания, единством позиции на разных по высоте звуках, а также способствует избавлению от чрезмерной вибрации, ведущей к неустойчивости интонации.

Второй метод – *ладофункциональный метод развития слуха* – основан на развитии слухового восприятия и понимания музыкальных интонаций. Он включает в себя работу с ладовыми образцами, музыкальными фразами и аккордами. Хористы должны научиться верно распознавать и исполнять различные ладовые и мелодические образцы, а также развивать свою восприимчивость к интонационным оттенкам и нюансам в музыке.

Существует довольно много приемов, нацеленных на развитие у хористов ладофункционального слуха. К примеру, знаменитый хоровой дирижер и педагог П. Г. Чесноков предлагал выставлять в партитурах стрелки над нотами, чтобы певцы хора наглядно представляли, как должен исполняться тот или иной звук: высоко, низко, уверенно низко, уверенно высоко и т. д. Эта система нашла применение во многих странах. Однако следует помнить, что, воспитывая у участников хора ладовое ощущение как внутри своей партии, так и в слиянии с другими партиями, необходимо применять комплексный подход.

Ладофункциональный метод включает в себя работу с ладофункциональным слухом. Пение одноголосных упражнений из учебного репертуара либо хоровой партии с гармоническим сопровождением на инструменте – один из приемов работы с ладофункциональным слухом. Для исполнителей, еще не освоивших ладофункциональных связей, это одно из самых эффективных средств. С помощью данного приема чувство лада формируется быстрее и более полно. По мере приобретения хористами начальных певческих навыков данный прием можно усложнить, постепенно вводя двух-, трехголосие, а также использовать прием пения гамм от всех ступеней, принимая каждую за основной тон; интонировать и пропеть устойчивые и неустойчивые ступени, чередуя вслух и про себя, по движению вверх и вниз по гамме.

Еще одним эффективным приемом является освоение пения всевозможных сочетаний в мелодии и гармонии на основных ступенях лада – Т, S, D, в особенности гармонических функций Т и D, и их соотнесение. Что касается гармонической функции S, наиболее встречающейся в музыкальном фольклоре, для закрепления интонационной окраски лада также можно использовать напевы из песен на основе этой гармонии с помощью пения комбинации звуков в виде остинатных фигур [11].

На начальном этапе данные приемы могут быть использованы с поддержкой аккомпанемента при пении хора в один голос. Со временем, по мере развития ладофункциональных связей у певцов хора, инструментальное сопровождение следует минимизировать, а затем и вовсе его исключить, распределив звуки функциональных аккордов по партиям хора. Однако нужно уточнить, что к упражнениям и ладомелодического, и ладогармонического характера у руководителя к коллективу должны быть разные требования в зависимости от того, в каком ладу эти самые упражнения исполняются. Конечно, за исключением общепринятых признаков как для мажорного, так и для минорного лада.

Традиционно мажор считается более легким для восприятия ладом, поэтому целесообразнее начать изучение представленных выше видов упражнений именно с мажора. В мажорном ладу ступени интонируются следующим образом: первая ступень – устойчиво, вторая ступень – при восходящем движении – высоко, при нисходящем – низко, третья ступень – высоко, четвертая ступень – с тенденцией к повышению, пятая ступень – устойчиво, шестая ступень – низко, седьмая ступень – высоко, восьмая ступень – устойчиво.

В миноре мы видим несколько иную картину: первая и вторая ступени интонируются высоко, третья ступень – низко, четвертая – в восходящем движении – высоко, а в нисходящем – низко, пятая ступень – высоко, шестая – низко, седьмая ступень – низко, восьмая ступень – высоко. Основываясь на опыте многолетней практики, многие дирижеры рекомендуют относиться к минорному ладу с большой чуткостью и осторожностью, уделяя особое внимание интонированию тонической и доминантовой функции.

Третий метод – *метод развития зонного интонирования* – направлен на развитие способности хористов контролировать и поддерживать правильные интонации в различных зонах голоса. Это включает в себя работу над расширением диапазона голоса и различных голосовых регистров, а также тренировку в контроле высоты звуков и их точного воспроизведения в нужной зоне, происходящего осознанно для достижения абсолютной высоты звука.

Работа в этом направлении достигается приемами пения выдержанного звука всем хором с разной согласованностью гармоний либо с инструментом, либо с одной из партий хора с разной гармонизацией. Еще важным приемом в работе над развитием полифункционального интонирования является унисонное пение звуков вниз и вверх на $1/4$ и $1/8$ тона [7].

Четвертый метод – *метод мануального отражения*. Уже в названии определена смысловая нагрузка данного метода, связующим звеном которого в работе над интонацией является дирижерский жест. Руководитель использует свои движения, чтобы указывать на нужные интонационные нюансы и добиться единства в интонации всего хора. Хористы должны быть внимательны к дирижерским указаниям и уметь точно воспроизводить интонационные изменения, на которые дирижер обращает внимание хористов всеми возможными способами – взгляд, жест, мимика. Еще во время исполнения педагог должен предвидеть и предсказывать сложные моменты в произведении и заранее реагировать и предотвращать погрешности в интонационном звучании. Это все означает, что действовать нужно скоординированно во время пения на все, что происходит в процессе, слушать и весь хор, и партии в отдельности, и даже отдельных исполнителей.

Таким образом, учебный коллектив как одна из самых распространенных форм в народно-певческом исполнительстве позволяет решать многие профессиональные задачи. Современные реалии показывают, что народно-певческое искусство претерпевает некоторые изменения: идет поиск новых форм воплощения как фольклорных, так и авторских произведений, модернизируются уже имеющиеся методики работы с народно-певческим коллективом. Все рассмотренные методы и приемы работы вместе позволяют достичь качественной интонации у хористов и преодолеть проблемы неточности в пении. Они требуют постоянной тренировки и практики, с их помощью хор сможет достичь высокого уровня профессионализма и точности в исполнении.

Залог чистого интонирования лежит в основе всех видов исполнительства (хорового, ансамблевого, сольного), играет огромную роль в воплощении музыкального содержания произведения и его восприятии.

Проблемы интонирования являются ключевыми и важнейшими задачами в работе над произведениями студенческого, учебного хорового коллектива народно-певческого направления. Они влияют на профессиональный уровень, на осознание в каждом произведении его художественного образа. При этом не следует пренебрегать вопросами преодоления интонационных трудностей, так как без этого невозможно качественное исполнение произведений.

Список литературы

1. Агин М. С. Вокально-энциклопедический словарь. – М.: М-во культуры РФ, 1994. – Т. 5 – 336 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1977. – Кн. 1. – 375 с.
3. Балашов В. Ф. Поэтическое слово и вокальная интонация // Работа в хоре: методика, опыт. – М.: Профиздат, 1977. – С. 98–110.
4. Калибаба С. Коллектив – термин, этимология [Электронный ресурс]. – URL: <https://proza.ru/2024/12/17/859>. – Загл. с экрана.
5. Лазарева Ж. В. Методы работы над строем в хоре [Электронный ресурс]. – URL: <https://slovo-pedagoga.ru/servis/publik/publ?id=512>. – Загл. с экрана.
6. Медведева М. В. Школа народного пения Н. К. Мешко и ее охранительное значение в процессе работы со студентами народно-певческих отделений вузов // Голособерегающие технологии: клинические, гигиенические и педагогические аспекты: сб. науч. тр. VI Междунар. конф. – М.: Граница, 2017. – С. 45–52.
7. Никитина В. Методические приемы работы над интонацией и словом К. Б. Птицы (по неопубликованным материалам записных книжек профессора) // Модернизация дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования. – Таганрог: ТГПИ, 2005. – С. 96–102.
8. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. – М.: Музыка, 2004. – 304 с.
9. Подласый И. П. Педагогика. Новый курс: учебник для студ. высш. учеб. заведений: в 2 кн. – М.: Владос, 1999. – Кн. 2. – 256 с.
10. Стенюшкина Т. С., Демина Т. З. Искусство народного пения: словарь хормейстера: учебный словарь для студентов, обучающихся по направлению подготовки «Искусство народного пения», профиль «Хоровое народное пение». – Кемерово: КемГУКИ, 2024. – 135 с.

11. Стенюшкина Т. С. Народно-певческое исполнительство как особый вид деятельности [Электронный ресурс] // Вестник КрасГАУ. – Красноярск, 2013. – № 5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narodno-pevcheskoe-ispolnitelstvo-kak-osobyuy-vid-deyatelnosti>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Agin M. S. Vokal'no-enciklopedicheskij slovar'. – M.: M-vo kul'tury RF, 1994. – Т. 5. – 336 s.
2. Asaf'ev B. V. Muzykal'naya forma kak process. – L.: Muzyka, 1977. – Kn. 1. – 375 s.
3. Balashov V. F. Poeticheskoe slovo i vokal'naya intonaciya // Rabota v hore: metodika, opyt. – M.: Profizdat, 1977. – S. 98–110.
4. Kalibaba S. Kollektiv – termin, etimologiya [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://proza.ru/2024/12/17/859>. – Загл. с экрана.
5. Lazareva Zh. V. Metody raboty nad stroem v hore [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://slovopedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=512>. – Загл. с экрана.
6. Medvedeva M. V. Shkola narodnogo peniya N. K. Meshko i ee ohranitel'noe znachenie v processe raboty so studentami narodno-pevcheskih otdelenij vuzov // Golosooberegayushchie tekhnologii: klinicheskie, gigienicheskie i pedagogicheskie aspekty: sb. nauch. tr. VI Mezhdunar. konf. – M.: Granica, 2017. – S. 45–52.
7. Nikitina V. Metodicheskie priemy raboty nad intonaciej i slovom K. B. Pticy (po neopublikovannym materialam zapisnyh knizhek professora) // Modernizaciya dirizhersko-horovoj podgotovki uchitelya muzyki v sisteme professional'nogo obrazovaniya. – Taganrog: TGPI, 2005. – S. 96–102.
8. Orlova E. M. Intonacionnaya teoriya Asaf'eva kak uchenie o specifikе muzykal'nogo myshleniya. – M.: Muzyka, 2004. – 304 s.
9. Podlasyj I. P. Pedagogika. Novyj kurs: uchebnik dlya stud. vyssh. ucheb. zavedenij: v 2 kn. – M.: Vlos, 1999. – Kn. 2. – 256 s.
10. Stenyushkina T. S., Demina T. Z. Iskusstvo narodnogo peniya: slovar' homejstera: uchebnyj slovar' dlya studentov, obuchayushchihsya po napravleniyu podgotovki «Iskusstvo narodnogo peniya», profil' «Horovoe narodnoe penie». – Kemerovo: KemGUKI, 2024. – 135 s.
11. Stenyushkina T. S. Narodno-pevcheskoe ispolnitel'stvo kak osobyj vid deyatel'nosti [Elektronnyj resurs] // Vestnik KrasGAU. – Krasnoyarsk, 2013. – № 5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narodno-pevcheskoe-ispolnitelstvo-kak-osobyuy-vid-deyatelnosti>. – Загл. с экрана.

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ПЕСЕННЫЕ ТРАДИЦИИ В РЕПЕРТУАРЕ НАРОДНОГО ПЕВЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

О. И. Потешкина

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

В статье рассматриваются актуальные вопросы изучения региональных песенных традиций в вокальном народном коллективе, использование образцов фольклорной музыки определенного региона в своем репертуаре, способы сохранения и развития традиционной народной музыки.

Ключевые слова: региональные песенные традиции, музыкальный фольклор, певческие стили, песенный репертуар, освоение традиции, фольклорный ансамбль, певческий коллектив.

REGIONAL SONG TRADITIONS IN THE REPERTOIRE OF THE FOLK SINGING GROUP

O. I. Poteshkina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers issues of studying regional song traditions in the vocal folk collective, using samples of folk music of a certain region in its repertoire, the ways of preserving and developing traditional folk music.

Keywords: regional song traditions, music folklore, singing styles, song repertoire, mastering the tradition, folklore ensemble, singing group.

Музыкальной культуре русского народа свойственны общие объединяющие черты, которые при этом могут разительно отличаться в зависимости от традиций, распространенных на определенной территории. Это комплекс бытовых условий, стилевые особенности, исполнительские приемы, характерные для музыкального фольклора определенного народа в конкретной местности.

На формирование локальных певческих традиций, диалекта, жанров оказывало влияние не только географическое положение региона, включая обособленность той или иной группы населения, но и социально-экономические и исторические особенности. Народности, граничащие с русскими, не могли не оказывать влияния на местную традицию, таким образом, в фольклор русских часто проникали черты соседних национальных культур. Одним из ярких примеров является «акающий» говор западнорусской песенной традиции, на которую оказывала влияние соседняя Белоруссия, или певческая казачья традиция, в которую проникли черты тюркоязычных и кавказских культур с их особенностями многоголосия и даже элементы национального костюма. Напротив, долгое изолированное местонахождение помогало сохранить культуру в первозданном виде, исключая внешние проникновения.

Природное окружение и бытовые условия (исполнение песен в домах на посиделках или на открытой территории, в полях) влияют на культуру в целом, ее закрытость или доступность, на видение мира, ментальность и на манеру пения, где под воздействием климатических условий складывается, например, суровое прикрытое звукоизвлечение в северорусских регионах или, наоборот, зычное открытое – в южнорусских и западнорусских. Рассмотрев только лишь разнообразные местные географические проявления, можно составить представление о музыкальном фольклоре данного региона.

В настоящее время стало актуальным включать в репертуар народных вокальных коллективов песни разных региональных певческих стилей. Изучение регионального фольклорного материала представляет особый интерес и ценность тем, что позволяет осваивать разные жанры и манеры пения, особенности многоголосия. Но при поверхностном знакомстве с музыкальным материалом исполнители не могут целиком освоить любую традицию для реального копирования и подражания истинным региональным носителям. Без ознакомления с особенностями быта, разнообразием костюмов, различиями в проведении обрядов постичь сущность той или иной певческой традиции невозможно.

Если коллектив не является носителем конкретного певческого стиля, то в работе можно использовать разнообразные образцы всех региональных стилей, что сложнее, чем овладеть одним из них, предварительно изучив все черты, присущие данному стилю. Хотя на сегодняшний день и внутри каждого регионального певческого стиля встречается большое разнообразие в манере или способах звукоизвлечения, говоре, жанровом составе и пр.

Используя в своем репертуаре аутентичный фольклор любой региональной певческой традиции, участники коллективов сталкиваются с проблемами на практике даже после изучения теоретических аспектов. Поэтому, по словам Н. В. Калугиной, в репертуар следует включать песни именно местной традиции коллектива, ввиду более возможного достоверного исполнения песенного материала [1].

Современному человеку невозможно за короткое время перенять полностью традиции и фольклор, которые формировались веками в определенной местности. В давние времена народ вовлекался в творческий процесс постепенно, с раннего детства, перенимая от старшего поколения традиции и совершенствуя свои возможности и умения.

Ученые, изучающие проблемы освоения певческих региональных традиций, нашли способы, оптимизирующие данный процесс. Например, профессор Т. С. Рудиченко предлагает некую действенную методику для изучения и освоения песенного традиционного репертуара [3].

Хормейстеру или руководителю важно тщательно и углубленно изучить любую певческую традицию, подготовить теоретический материал, записи музыкальных образцов, прежде чем брать песни данного региона в свой репертуар. Также в репертуар не следует брать исключительно записанные первоисточники, а больше опираться на художественный аспект произведения, который несет определенную познавательную или историческую ценность. Репетиции в вокальном коллективе должны включать в себя разные виды занятий, не перегруженные одной теорией по региональным певческим стилям. Теорию следует чередовать с практическим овладением традицией и прослушиванием музыкальных образцов.

Народная манера пения основана на разговорной манере: «пою, как говорю», поэтому, беря в репертуар образцы старинных песен определенного региона, необходимо более точно воспроизводить и сохранять черты местного говора, уникальный фонетический окрас, неповторимую манеру звукообразования и музыкальный склад песни. Именно эти отличительные черты придают народному пению его особенный колорит.

С помощью разговорной манеры пения удастся сохранить смысловые речевые интонации, ведь своеобразной особенностью народного пения является выразительность. Во время пения нужно сохранять ту же артикуляцию, которая присуща разговорной речи, избегая при этом неестественных движений челюсти. Когда происходит знакомство с фольклорными образцами, записанными собирателями на аудионосителях, важно понимать, что владение голосом у народных исполнителей может быть не всегда идеальным в силу возрастных физических изменений голосового аппарата, в результате дефекты речи отображаются на четкости произношения вокальных текстов.

По мнению Д. Покровского, аутентичные тексты объединяют музыкальное и речевое интонирование, что является неким артикуляционным механизмом, где с помощью тембрового окраса и артикуляции можно достичь правильного исполнительского звукоизвлечения [2].

В современной городской среде представления людей о фольклоре и традициях являются расплывчатыми, поскольку человек не обладает тем количеством времени, которое позволило бы освоить традиции, как они передавались из поколения в поколение. Поэтому ру-

ководителю коллектива необходимо давать возможность участникам погрузиться в мир прошлого не только посредством произведений фольклора, но и предметов, отражающих быт русского народа, что поможет познать самобытность русской народной культуры и будет способствовать развитию интереса к региональным аспектам хорового творчества.

По мнению профессора Т. С. Рудиченко, начинать знакомство с региональными традициями нужно со знаковых произведений, которые ярко характеризуют тот или иной региональный певческий стиль. Так как в них сосредоточены основные черты и характерные региональные приемы. Например, в западной традиции это календарные песни, в сибирской – лирические протяжные и т. д. [3].

Изучая изначально сложный репертуар, участники коллектива усваивают основные навыки, всевозможные варианты или, наоборот, основные типы структур напевов или текстов, а также ритмических формул одной и той же песни, распространенной в конкретном регионе.

Руководитель в данном случае должен очень основательно подойти к подбору песенного репертуара. Желательно предварительное освоение различных вариантов напевов, что способствует запоминанию основных приемов распева поэтического текста. Текст может быть сокращен или расширен в разных вариантах песни, может быть адаптирован к разным жанровым условиям. То же касается и темпоритмической организации. Следовательно, руководителю необходимо умение комбинировать темы и сюжеты, распевая их по формулам музыкально-ритмических форм.

При тщательном изучении локального песенного стиля выявляется большое количество разных вариантов фольклорных произведений с типичными закономерностями. Поэтому для освоения традиционного исполнения участникам коллектива и руководителю необходимо погрузиться в данный материал, развивая при этом слуховые и импровизационные навыки. Необходимым условием является прослушивание многоканальных аудиозаписей всех возможных вариантов какой-либо песни. Нотные образцы в данном случае используются для того, чтобы проанализировать или сравнить особенности музыкальной структуры напевов, при этом следует учитывать элементы интонационной системы, которые невозможно отразить при нотации, и, наоборот, избегать точного воспроизведения нотных записей, сглаживая и «стирая» локальные исполнительские черты. Участники коллектива должны чувствовать внутреннюю организацию музыкально-поэтических форм для умелого варьирования в условиях ритма или мелодии при всей сложности первого из них. Ритм является опорой, на которой держится вся музыкально-поэтическая форма произведения. И для того, чтобы уметь использовать его вариации, нужно четко ощущать временные соотношения музыкальной строфы. На тип движения ритма влияет характер интонирования и жанровая принадлежность фольклорных текстов.

Посредством песен с хореографией, характерной для местной певческой традиции, следует воспитывать внутреннее ощущение пульсации, так как встречающиеся синкопы, возгласы и паузы в разных голосовых партиях провоцируют расхождение ритма.

В процессе овладения любой региональной певческой традицией необходимо учитывать черты диалекта и местного говора, исполнительские приемы, тесситурные условия, характерные типы многоголосия, варианты напевов с типичными закономерностями, элементы хореографии, инструментарий и традиционный костюм, распространенный на территории региона певческого стиля. Всего этого нет при исполнении авторских песен и более поздних обработок фольклорных песен.

Сценическое исполнение народных песен имеет существенные различия с традиционным бытовым пением, так как на сцене теряется приуроченность к трудовым или обрядовым действиям, а выполняются развлекательная, эстетическая функции, поэтому часть подлинных старинных песен являются непригодными для исполнения на сцене в концертных мероприятиях.

Овладение участниками вокального коллектива вариантами многоголосия различных певческих традиций станет основой знаний региональных особенностей исполнения фольклора в целом.

Региональные певческие традиции – одна из составляющих национальной культуры в целом, поэтому их изучение и рассмотрение обстоятельств, которые способствовали их формированию, в настоящее время являются важной задачей. Используя в своем репертуаре фольклорные образцы региональных песенных стилей, участники коллективов познают все песенное богатство региона, осваивают основные жанровые аспекты, элементы многоголосия и мелодического развития, искусство импровизации, способствуют сохранению их самобытности, обогащают свой репертуар и повышают свой профессиональный рост.

Таким образом, русское традиционное пение является способом коммуникативной деятельности, которая организует пространство, воздействующее на всю его культуру.

Региональная певческая традиция для ее носителя является органичной, естественной и применимой в быту. В ней возможны широкие импровизации и варьирование материала. Однако для вокалистов, изучающих данную традицию, она является искусственной, заученной по нотному материалу. Поэтому для воспроизведения данных фольклорных образцов необходима наивысшая степень технического мастерства и багаж необходимых знаний.

При изучении региональной певческой традиции и использовании ее песенных образцов в репертуаре коллектива нужно опираться на глубинную сущность фольклора, а не только на сценическое концертное воплощение. Для этого необходимо бережное отношение к первоисточникам фольклорных материалов, внимательное обращение к деталям и особенностям.

Список литературы

1. Калугина Н. В. Методика работы с русским народным хором. – М.: Сов. композитор, 1977. – 254 с.
2. Покровский Д. Фольклор и музыкальное восприятие // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 244–254.
3. Рудиченко Т. С. Принципы изучения и практического освоения народных певческих традиций // Вестник Адыгейского государственного университета. – Сер. 2: Филология и искусствоведение. – Майкоп, 2012. – Вып. 1. – С. 233–235.

List of references

1. Kalugina N. V. Metodika raboty s russkim narodnym horom. – M.: Sov. kompozitor, 1977. – 254 s.
2. Pokrovskij D. Fol'klor i muzykal'noe vospriyatie // Vospriyatie muzyki. – M.: Muzyka, 1980. – S. 244–254.
3. Rudichenko T. S. Principy izucheniya i prakticheskogo osvoeniya narodnyh pevcheskih tradicij // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. – Ser. 2: Filologiya i iskusstvovedenie. – Majkop, 2012. – Vyp. 1. – S. 233–235.

ПАРАДОКСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ БАЯНИСТА

С. Н. Федин

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

В статье изложено описание эксперимента по изменению пальцевых приемов баяниста, его результаты и выводы. Приводится анализ новых сторон музыкальной исполнительской техники в сопоставлении с принятой методикой игры на баяне в отечественной практике.

Ключевые слова: эксперимент, баян, исполнительская техника, метроном, фаланга, запястье, кисть, синхронно, асинхронно.

PARADOXES OF THE BAYANIST'S PERFORMING TECHNIQUE

S. N. Fedin

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article describes an experiment on changing the finger techniques of a bayan player, its results and conclusions. The author analyses new aspects of music performing technique in comparison with the accepted method of playing the bayan in Russian practice.

Keywords: experiment, bayan, performing technique, metronome, phalanx, wrist, hand, synchronously, asynchronously.

Испытуемый начинал обучение с приема «нажим» посредством четырехпальцевой аппликатуры. В 1959 году другой методики обучения игре на баяне не существовало. Окончив в 1967 году музыкальную школу по классу баяна, испытуемый поступил в Новосибирское музыкальное училище. Сам факт поступления говорит о том, что исполнительский уровень испытуемого был достаточный для этого, хотя уже тогда испытуемым были замечены некоторые неудобства в исполнении пьес, основанных на мелкой технике. Благодаря грамотному подбору репертуара педагогами музыкальной школы, музыкального училища, Новосибирской консерватории, учитывающим технические возможности исполнителя, испытуемый окончил музыкальное училище и консерваторию.

Анализируя свои исполнительские возможности, автор пришел к выводу, что данный пальцевый прием давал возможность исполнять шестнадцатые в темпе четверть $M=120$. Большой темп, четверть $M=140$, можно было получить в малом акустическом объеме (небольшое помещение, обычно от 6 кв. м до 12 кв. м), не полностью открывая клапан (прием «недожатие») и создавая в меховой камере максимальное воздушное давление. В большом зале и инертной акустической среде исполнение мелкой техники было возможно лишь в темпе четверть $M=110$. При темпе выше четверть $M=120$ нужную беглость невозможно было получить, рука зажималась.

Понять, что причина в приеме исполнения, удалось намного позже. Сложно было это сделать из-за убеждения, что причина слабого развития мелкой техники в возрастных мышечных изменениях. С возрастом объем мышц меняется, кроме этого, мышцы становятся более инертными, ощущения меняются. Меняются и жизненные условия, что влияет на продолжительность репетиций. Меняется мышление: то, что ранее делал педагог, приходится

делать самому, и не всегда удачно. К существующим навыкам прибавляются новые функции. Именно в это время встает вопрос о необходимости изменения исполнительской техники или же о специфическом подборе репертуара. Каждый исполнитель должен реально оценивать свои возможности и на основе этого подбирать репертуар для своего исполнения на публичных выступлениях. Особенно важно это для педагога, работающего с учениками.

Мастерство педагога заключается в умении подобрать материал для обучения исполнительству на баяне по силам ученика. Автор статьи полностью с этим согласен, так как перед обучением, помимо освоения технических приемов, стоит огромное количество задач, без которых нельзя познать музыкальный язык. Именно это отодвигает мелкую технику на задний план, особенно у тех, у кого она отсутствует. Но у некоторых исполнителей она присутствует. Чаще всего у педагогов, которые являются концертирующими исполнителями, ученики обладают виртуозной техникой. Следовательно, вопрос не столько в генетической предрасположенности, хотя и ее не стоит сбрасывать со счетов. По-видимому, ученики на начальном этапе обучения подсознательно копируют исполнительскую технику педагога. Встал вопрос, какой материал по исполнительской технике может поступать к ученику от педагога с виртуозной техникой, помимо того, что дается в школах игры для баяна [1–17].

Виртуозная игра предполагает большую скорость выполнения исполнительских приемов или же одного приема. Что нужно сделать для получения этого результата? Первое – увеличить скорость исполнения быстрого музыкального материала путем замены движений с медленным мышечным сокращением и расслаблением на движения с быстрым мышечным сокращением и расслаблением. Второе – сэкономить время за счет перехода с одного звука на другой [18]. Если первое возможно выполнить за счет перехода на прием «удар», то второе потребует заменить подготовку приема и начала атаки нового, следующего звука после окончания предыдущего на подготовку и начало атаки нового следующего звука в процессе звучания предыдущего звука. В первом случае нам придется отказаться от убеждения, что форма звука обязательно связана с выполнением определенного пальцевого приема. Подчеркиваем – пальцевого приема на баяне, что важно для дальнейших рассуждений. Во втором случае нам придется перейти из синхронной системы в асинхронную систему, изменить мнение об однозначности понятий «прием» и «туше» [18]. Признать, что любое действие, извлекающее звук из музыкального инструмента, является комплексом, включающим в себя сложные приемы, которые, в свою очередь, включают в себя простые приемы – топографические и артикуляционные, достаточно легко. А вот второе, и самое неприемлемое для теории исполнительства, – необходимость применения асинхронного исполнения – признать будет сложнее. Асинхронное исполнение – это когда прием начинает готовиться и выполняться во время звучания предыдущей ноты, то есть раньше, чем закончит звучать предыдущая нота [18]. С точки зрения теории исполнительства – это отсутствие чувства ритма. К вышесказанному следует добавить необходимость рассматривать штрихи нон легато, стакато как форму звука, а не как изменение длительности [6]. Изменение длительности звука противоречит такому фундаментальному понятию в музыкальном искусстве, как ритм.

Проанализировав состояние собственной исполнительской техники, автор статьи пришел к выводу, что ему необходимо заменить синхронное выполнение приемов на асинхронное при исполнении музыкального материала. Далее изменить скорость атаки, что невозможно без определения различия между понятиями «прием» и «туше». Элементарный анализ показал, что нажим, толчок, удар отличаются пространственно-временной формой движения, выполняются различными группами мышц, обладают различным количеством степеней свободы, но могут совпадать по скорости и режиму погружения клавиш в клавиатуру.

туру [18]. Следовательно, при определенных условиях мы можем получить одну и ту же форму звука различными приемами. Важно, чтобы сила звука изменялась с определенной скоростью, соответствующей конкретному штриху. А за это отвечает понятие «туше». В баянной практике оно отвечает за скорость открытия клапана при определенном давлении воздуха в меховой камере [18].

Исходя из данных выводов, мы можем предположить, что для увеличения беглости пальцев лучше использовать прием «удар». Этот прием дает возможность развить максимально возможную скорость атаки на баяне. Минимальную скорость атаки, равную скорости при исполнении приема «нажим», мы тоже можем получить приемом «удар».

В основе предложенного результата анализа лежат выводы, представленные автором в работе «Причины нарушения стабильности исполнения на эстраде и их устранение в классе специального инструмента». В результате родилось предположение, что большинство проблем у молодых исполнителей на баяне связано с несовершенством методики формирования исполнительской техники. То, что описывается в утвержденных министерством образования методических работах, весьма упрощено [1–17]. За минимальный элемент исполнительского аппарата берется палец и не упоминается о том, что он состоит из трех фаланг, с различными функциональными возможностями. Это предполагает, что, кроме плеча, предплечья и кисти, в методиках необходимо рассматривать функционирование фаланг, что нигде в учебниках не делается [1–17]. По мнению автора, три вида пальцевых приемов (нажим, толчок, удар) могут исполняться, за исключением толчка, тремя фалангами, двумя фалангами и одной фалангой пальцев. Кроме этого, эти приемы могут исполняться синхронно с воспроизведением звука и асинхронно (то есть начало выполнения приема происходит до начала открытия клапана и воспроизведения звука). Первая фаланга (ближайшая к запястью) может выполнять две функции: топографическую и артикуляционную. Под топографической подразумевается перемещение по звукам клавиатуры (по крайней мере в пределах позиции). Под артикуляционной – управление формой музыкального звука, регулируя скорость открытия клапана и, таким образом, создавая в акустической среде форму звука [18].

Проблема заключалась в том, что нажим, толчок, удар отличаются пространственно-временной формой движения, выполняются различными группами мышц, обладают различным количеством степеней свободы, а это совершенно различные условно-рефлекторные связи. К этому прибавляется проблема с освоением асинхронного режима исполнения музыкального материала. Если остановиться на освоении трехфалангового приема – «удар» асинхронного режима, накладывая его на трехфаланговый прием – «нажим» синхронного режима, мы не разрушим полностью пространственно-временную форму движения, как произойдет при использовании асинхронного приема «толчок», выполняемого другими группами мышц, иным количеством степеней свободы. Прежде чем разбираться в причинах этого явления, постараемся понять, что из себя представляют топографические приемы и артикуляционные приемы, их синхронный и асинхронный режимы исполнения. Это необходимо сделать для понимания принципа замены одного приема другим.

В основе музыкального языка лежат два фундаментальных понятия – высота звука и ритм (в организации последнего немаловажную роль играет артикуляция, влияющая в некоторых случаях на восприятие длительности). Из них складывается интонационная структура музыкального произведения, которая воспроизводится на музыкальном инструменте (в нашем случае баяне) с помощью исполнительских комплексов, подкомплексов, сложных и простых приемов и туше [18]. Формируют эту систему управления музыкальным инструментом топографические и артикуляционные приемы. Если исполнительские приемы начи-

нают выполняться с началом интонации, то они относятся к синхронному режиму выполнения приемов. Если исполнительские приемы начинают выполняться раньше начала звучания интонации, то они относятся к асинхронному режиму выполнения приемов. К асинхронному исполнительскому трехфаланговому приему можно отнести только прием «удар». Он предполагает «замах», поэтому начало атаки выполняется раньше начала звучания (движение пальца начинается раньше касания кнопки), а это дает возможность заранее выполнить топографический прием вместе с «замахом». Безусловно, не всю звуковысотную последовательность можно исполнить асинхронно, но что касается одноголосных, двухголосных последовательностей, особенно в быстрых темпах, то это возможно при хорошо продуманной пятипальцевой аппликатуре.

Одним из изложенных в методической литературе ограничений является убеждение, что ударом можно исполнять только штрих стаккато. Отказаться от этого убеждения нам поможет утверждение, изложенное в работе А. В. Крупина и А. Н. Романова «Новое в теории и практике звукоизвлечения на баяне». «1. Задумаемся о том, что стоит за терминами “нажим”, “удар”, “отскок”, “снятие” и др.? Прежде всего – различие в скорости движения клавиши при ее погружении и возврате» [8, с. 8]. Задуматься следует и о том, можно ли с помощью приема «удар – отскок», получить различие в скорости движения клавиши при ее погружении и возврате в исходное положение. Чем, прежде всего, отличается «удар – отскок» от «нажима – отпускания»? Прежде всего, наличием замаха. Он позволяет заранее развить очень большую скорость при открытии клапана. Но открытие клапана приемом «удар» можно выполнять и медленно. Не обязательно выполнять «замах» очень высоко над клавишей и с большой скоростью. Это можно делать медленно и на минимальную высоту, важно, чтобы работала разгибательная мышца пальца. Это не дает «руке зажаться», то есть сработать безусловному хватательному рефлексу.

Переход на трехфаланговый прием «удар» в асинхронном режиме потребовал несколько лет. Итогом стал концерт С. Н. Федина в Кемеровском государственном институте культуры в 2002 году, где были исполнены: Прелюдия, fuga и вариации. С. Франка; Соната № 1 Н. Чайкина; «Ехал казак за Дунай» В. Гридина. В дальнейшем в указанной исполнительской технике на различных концертах были исполнены: «Чакона» И. С. Баха; «Паганиниана» Г. Бреме; «Полет шмеля» Н. Римского-Корсакова; «Рассыпуха» В. Гридина. Эти произведения исполнялись в больших залах с довольно инертной акустикой, в достаточно стрессовой ситуации, но указанная техника дала возможность уверенно передать художественное содержание данных произведений. Что касается мелкой техники, то, переводя на формальный язык, шестнадцатые ноты уверенно исполнялись в темпе четверть – $M=120-140$. К сожалению, на современном этапе виртуозное исполнение одноголосных и двухголосных пассажей шестнадцатыми считается как минимум в диапазоне $M=160-180$, желательно четверть – $M=180-200$.

С 2017 по 2024 год автором статьи была предпринята попытка перейти на двухфаланговый пальцевый прием «удар» в асинхронном режиме. Для понимания сложности данного процесса следует рассмотреть различия между пальцевым трехфаланговым приемом «нажим» в асинхронном режиме и пальцевым двухфаланговым приемом «удар» асинхронного режима.

Процесс перехода на новый вид мелкой техники был очень медленным и мучительным. В основе исполнительской техники автора статьи лежала трехфаланговая система синхронного режима в течение 40 лет и асинхронного режима в течение 19 лет. В общей сложности 59 лет. Все эти годы артикуляционные приемы выполнялись первой фалангой после

запястья. Топографические приемы – плечом, предплечьем, кистью, а корректировались первой, второй и третьей фалангой. Степень надежности условно рефлекторных связей между звуком и двигательной активностью весьма устойчивая. При использовании двухфаланговой системы в асинхронном режиме артикуляционные приемы выполняются второй и третьей фалангами. Топографические – плечом, предплечьем, кистью, а корректируются первой фалангой после запястья. При переходе с трехфаланговой на двухфаланговую систему в асинхронном режиме нарушаются все звуковысотные связи с двигательной активностью, нарабатанные в течение многих лет. Сложнее всего было не освоить новый вид техники, а стереть из памяти старый. На это ушло несколько лет, но в стрессовых ситуациях (например, на концертных выступлениях) старые навыки всплывали. Это приводило к провалам в памяти, зажиму руки, и не только правой. Это сказывалось даже на моторике, связанной с ведением меха. Несмотря на то, что данная техника давала возможность уверенно исполнять шестнадцатые ноты в темпе $M=160-180$, вставал вопрос о прекращении исполнительской деятельности даже в репетиционном режиме. Положительные результаты начали проявляться в 2024 году. Для получения данного результата пришлось отказаться от исполнения старого репертуара и применения во время репетиций всех пальцевых, кистевых, артикуляционных приемов, кроме двухфалангового асинхронного приема «удар». Использование только одного приема в течение нескольких лет дало возможность стереть из долговременной памяти все приемы (топографические и артикуляционные), кроме одного – артикуляционного двухфалангового пальцевого приема «удар» в асинхронном режиме и сопутствующих ему топографических приемов. Несмотря на применение только этого приема, регулярные занятия позволили выучить разнохарактерные произведения с различным штриховым звукообразованием, с различными звуковысотными комбинациями, с различным эмоциональным содержанием.

В результате данного эксперимента автор пришел к выводу: шестнадцатые ноты уверенно исполнялись в темпе $M=140-180$, если обучение начиналось и исполнительская техника сформировалась на трехфаланговом приеме «нажим» в синхронном режиме. Подразумевается не интонационная структура с вязким штрихом, исполненная модным сейчас экономичным приемом, в котором трудно разобрать атаку, стационарную часть и окончание, а художественно ценная интонация с четко определенными границами, выполненная в трехфаланговой системе. К сожалению, все образование баянистов на начальном этапе и формирование исполнительской техники опираются на данную трехфаланговую синхронную систему. Это приводит к отсутствию виртуозной техники, неутешительным исполнительским результатам, влияющим на популярность баянного искусства.

Список литературы

1. Акимов Ю. Т., Гвоздев П. А. Прогрессивная школа игры на баяне: в 2 ч. – М.: Советский композитор, 1975. – Ч. 1. – 134 с.
2. Акимов Ю. Т. Прогрессивная школа игры на баяне: в 2 ч. – М.: Советский композитор, 1974. – Ч. 2. – 119 с.
3. Басурманов А. П. Трехгодичный курс обучения игре на баяне: Первый год обучения. – М.: Советский композитор, 1976. – Ч. 1. – 269 с.
4. Говорушко П. И. Школа игры на баяне. – Л.: Музыка, 1973. – 142 с.
5. Двилянский М. А. Самоучитель игры на аккордеоне. – М.: Советский композитор, 1990. – 119 с.

6. Егоров Б. М. К вопросу о систематизации баянных штрихов // Баян и баянисты: сб. ст. / сост. и общ. ред. Б. Егорова, С. Колобкова. – М.: Советский композитор, 1984. – Вып. 6. – С. 104–128.
7. Егоров Б. М. Общие основы постановки при обучении игре на баяне // Баян и баянисты: сб. метод. ст. / сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимова. – М.: Советский композитор, 1974. – Вып. 2. – С. 12–47.
8. Крупин А. В., Романов А. Н. Новое в теории и практике звукоизвлечения на баяне. – Новосибирск: Классик – А, 2002. – 56 с.
9. Лондонов П. П. Школа игры на аккордеоне. – М.: Музыка, 1983. – 157 с.
10. Лушников В. В. Школа игры на аккордеоне. – М.: Советский композитор, 1988. – 188 с.
11. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне: методическое пособие для педагогов ДМШ, учащихся ССМШ, музучилищ, вузов. – М.: Музыка (м), 2004. – 144 с.
12. Мирек А. М. Самоучитель игры на аккордеоне. – М.: Советский композитор, 1987. – 125 с.
13. Мирек А. М. Школа игры на аккордеоне. – М.: Советский композитор, 1973. – 210 с.
14. Накапкин В. Д. Школа игры на готово-выборном баяне. – М.: Советский композитор, 1991. – 184 с.
15. Онегин А. Е. Школа игры на баяне. – М.: Музыка, 1969. – 303 с.
16. Ризоль Н. И. Очерки о работе в ансамбле баянистов: на основе опыта квартета баянистов Киевской филармонии. – М.: Советский композитор, 1986. – 221 с.
17. Туякбаев Д. Х., Гайсин А. М. Прогрессивная школа игры на баяне. – Алма-Ата: Онер, 1988. – 134 с.
18. Федин С. Н. Специальный инструмент. Причины нарушения стабильности исполнения на эстраде у баянистов и их устранение в классе специального инструмента: учеб. пособие. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – 192 с.

List of references

1. Akimov Yu. T., Gvozdev P. A. Progressivnaya shkola igry na bayane: v 2 ch. – M.: Sovetskij kompozitor, 1975. – Ch. 1. – 134 s.
2. Akimov Yu. T. Progressivnaya shkola igry na bayane: v 2 ch. – M.: Sovetskij kompozitor, 1974. – Ch. 2. – 119 s.
3. Basurmanov A. P. Trekhgodichnyj kurs obucheniya igre na bayane: Pervyj god obucheniya. – M.: Sovetskij kompozitor, 1976. – Ch. 1. – 269 s.
4. Govorushko P. I. Shkola igry na bayane. – L.: Muzyka, 1973. – 142 s.
5. Dvilyanskij M. A. Samouchitel' igry na akkordeone. – M.: Sovetskij kompozitor, 1990. – 119 s.
6. Egorov B. M. K voprosu o sistematizacii bayannyh shtrihov // Bayan i bayanisty: sb. st. / sost. i obshch. red. B. Egorova, S. Kolobkova. – M.: Sovetskij kompozitor, 1984. – Vyp. 6. – S. 104–128.
7. Egorov B. M. Obshchie osnovy postanovki pri obuchenii igre na bayane // Bayan i bayanisty: sb. metod. st. / sost. i obshch. red. Yu. T. Akimova. – M.: Sovetskij kompozitor, 1974. – Vyp. 2. – S. 12–47.
8. Krupin A. V., Romanov A. N. Novoe v teorii i praktike zvukoizvlecheniya na bayane. – Novosibirsk: Klassik – A, 2002. – 56 s.
9. Londonov P. P. Shkola igry na akkordeone. – M.: Muzyka, 1983. – 157 s.

10. Lushnikov V. V. Shkola igry na akkordeone. – M.: Sovetskij kompozitor, 1988. – 188 s.
11. Lips F. R. Iskusstvo igry na bayane: metodicheskoe posobie dlya pedagogov DMSH, uchashchihsya SSMSH, muzuchilishch, vuzov. – M.: Muzyka (m), 2004. – 144 s.
12. Mirek A. M. Samouchitel' igry na akkordeone. – M.: Sovetskij kompozitor, 1987. – 125 s.
13. Mirek A. M. Shkola igry na akkordeone. – M.: Sovetskij kompozitor, 1973. – 210 s.
14. Nakapkin V. D. Shkola igry na gotovo-vybornom bayane. – M.: Sovetskij kompozitor, 1991. – 184 s.
15. Onegin A. E. Shkola igry na bayane. – M.: Muzyka, 1969. – 303 s.
16. Rizol' N. I. Ocherki o rabote v ansamble bayanistov: na osnove opyta kvarteta bayanistov Kievskoj filarmonii. – M.: Sovetskij kompozitor, 1986. – 221 s.
17. Tuyakbaev D. H., Gajsin A. M. Progressivnaya shkola igry na bayane. – Alma-Ata: Oner, 1988. – 134 s.
18. Fedin S. N. Special'nyj instrument. Prichiny narusheniya stabil'nosti ispolneniya na estrade u bayanistov i ih ustranenie v klasse special'nogo instrumenta: ucheb. posobie. – Kemerovo: KemGUKI, 2010. – 192 s.

ОБЗОР СБОРНИКОВ УПРАЖНЕНИЙ, ЭТЮДОВ И ПЬЕС ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ПО КЛАССУ ГИТАРЫ

С. Н. Щур

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

В статье приводится обзор авторских сборников нот и учебных пособий для гитары для работы с учащимися в ДМШ и ДШИ. Особое внимание уделяется распределению материала по классам, а также последней работе «Этюды и упражнения для 4–5 классов». К рассмотрению предлагаются авторские сочинения, переложения пьес для семиструнной гитары и скрипки в переложении для шестиструнной гитары, а также материал для детей из известных гитарных школ.

Ключевые слова: рекомендации включения материала сборников, основные технические трудности, этюды и упражнения для 4–5 классов.

REVIEW OF COLLECTIONS OF EXERCISES, ETUDES AND PIECES FOR GUITAR STUDENTS

S. N. Shchur

Children's Art School № 46, Kemerovo

The article provides an overview of the author's collections of sheet music and textbooks for guitar to work with the students in children's music schools and children's art schools. Particular attention the author pays for distributing the material according the classes, as well as the latest work "Etudes and exercises for 4-5 classes". The author suggests his own compositions, arrangements of pieces for seven-string guitar and violin arranged for six-string guitar, as well as material for children from well-known guitar schools.

Keywords: recommendations for including collection material, technical difficulties, etudes and exercises for 4-5 classes.

В последнее время появилось множество интересных методических трудов, авторских сборников, хрестоматий для работы с учащимися в ДМШ и ДШИ по классу гитары. Также со временем копится и собственный материал для этой цели, состоящий из сочинений, переложений, а также адаптации сложного материала, изначально рассчитанного для студентов среднего и высшего звена, – для работы с детьми.

За время преподавания создано несколько работ, которые необходимо распределить по классам и курсам. Цель данной статьи – расширить труд выдающегося педагога Юрия Петровича Кузина «Основы исполнительской техники гитариста» [1]. Бесспорно, это выдающийся труд, который распределен по классам. В каждом классе предлагается комплекс упражнений и этюдов, рекомендации для работы как для ученика, так и для преподавателя, временные ограничения для каждого упражнения и ежедневный план работы учащегося.

Труд Ю. П. Кузина рассчитан на сильного учащегося, что на практике случается редко. Поэтому цель разработанного пособия заключается в постепенном распределении нагрузки, что мотивирует, помимо освоения общей программы, заниматься творчеством.

Для первого класса издано учебное пособие «Знакомство с музыкой и гитарой» [2]. Эта работа с течением времени несколько раз менялась, поскольку время меняется, и технология работы на начальном этапе – тоже меняется. В этом пособии применен игровой метод, некоторые упражнения имеют ассоциативные названия. В пособие вошли авторские пьесы и упражнения, а также пьесы и упражнения из выдающихся гитарных школ и сборников для гитары, многие упражнения адаптированы для детей.

Параллельно с освоением учебного пособия «Знакомство с музыкой и гитарой» стоит включить в работу «Этюды для начинающих» [3]. Это авторский сборник этюдов. В нем много внимания уделено работе над техникой правой руки, постепенно добавляется левая рука, поскольку на начальном этапе координация движений рук очень трудна для начинающего гитариста. Для детей сложно зажимать *аккорды* левой рукой, особенно несколько струн одновременно, тогда как на данном этапе основное внимание нужно обратить на постановку правой руки и работу именно правой руки. В этом сборнике многие «*аккорды*» облегчены, содержат больше открытых струн. Также постепенно развивается навык чтения с листа.

Во втором классе, кроме изучения основной программы, рекомендуется использовать сборник «Этюды для начинающих» [4], который выполнен с постепенным усложнением материала. Сборник посвящен преодолению основных технических трудностей юного гитариста и рассчитан на учащихся 2–3 классов ДМШ и ДШИ.

Для третьего класса разработан авторский сборник «Этюды для 3 класса» [5], в который вошли авторские этюды и упражнения, а также адаптированные для детей упражнения из известных школ игры для гитары. Сборник охватывает те же задачи, что и труд Ю. П. Кузина «Основы исполнительской техники юного гитариста», однако материал выполнен с постепенным усложнением трудности. Тщательно проработан музыкальный язык, что облегчает работу с учащимися.

Совсем недавно подготовлен сборник для четвертого и пятого классов [6]. Сборник содержит этюды, упражнения и пьесы для разыгрывания на уроке или перед концертом, а также материал, необходимый для работы над основными техническими трудностями. Кроме того, в сборник вошли переложения с семиструнной гитары, скрипичной музыки, наиболее важные для работы этюды классических авторов.

Подробнее остановимся на последней работе «Этюды и упражнения для 4–5 классов» [6]. Открывает сборник авторский этюд на арпеджио и репетиции (Приложение, пример 1). Особое значение играет мелодическая линия в басу, которую следует исполнять *apoyando*.

Дальше предлагается несколько этюдов на арпеджио, которые полезны для разыгрывания гитариста.

После коротких этюдов для разыгрывания предлагается комплекс упражнений на разные виды техники. Комплекс содержит авторские упражнения, причем некоторые из них имеют название, например «Солдаты» (Приложение, пример 2), упражнение для развития *pulgar*, выполненное в виде марша, «Соревнование на турнике» – упражнение на *бarrэ*. Также в комплекс упражнений вошли упражнения из известных школ: Э. Пухоля, А. Карлеваро, адаптированные для уровня школы.

После комплекса упражнений предлагается несколько классических этюдов М. Джулиани на мелизмы, которые представляют большую ценность для развития *технического легато*. Поскольку этюды небольшие, на этих же страницах предлагается еще несколько упражнений на *бarrэ*, *расгеадо*, *техническое легато*. Так же и дальше, после небольшого этюда – внизу страницы еще и упражнения. В целом в сборнике много внимания уделяется основным техническим трудностям гитаристов в старшем классе, таким как развитие *pulgar*, техника арпеджио, репетиции, *техническое легато*, аккорды, мелизмы, голосоведение.

В сборнике есть несколько скрипичных этюдов, адаптированных для гитары, например, этюды Ш. Берио, Ж. Мазаса, А. Яньшинова, А. Комаровского, Н. Баклановой, Е. Гнесина-Витачек.

Очень интересны два этюда М. Павлова-Азанчеева. Этюд «Чтобы бегали пальчики» представляет собой виртуозное произведение на мелкую технику и штрихи. Он полезен для развития беглости и артикуляции. Стоит отметить, что этот этюд относительно легко выучивают наизусть дети старших классов, кроме того, это яркая концертная пьеса, которую можно включить в концертную программу в старших классах. Этюд «Мотылек» (Приложение, пример 3), который завершает сборник, так же яркая концертная пьеса, полезная для развития техники левой руки. Эта пьеса также полезна для работы со студентами 1–2 курса средних учебных заведений. Эти две работы интересны еще и с музыкальной точки зрения, поскольку создают интересный колорит, в них есть яркий музыкальный образ, и они вполне могут украсить выпускную программу учащегося.

В заключение стоит отметить, что материал предлагаемых работ может быть полезен в учебном процессе для развития юных музыкантов. Большая часть материала апробирована на учащихся музыкальных школ и школ искусств. Гитара – инструмент трудный и многогранный, и творческая работа для него продолжается.

Список литературы

1. Кузин Ю. П. Основы исполнительской техники гитариста. Для 1–3 классов ДМШ / под ред. В. Ф. Каленова. – Новосибирск: Классик А, 2018. – Вып. 1. – 72 с.
2. Щур С. Н. Знакомство с музыкой и гитарой: учеб. пособие для начинающих гитаристов // Гитара (нотное издание). – Кемерово, 2021. – 97 с.
3. Щур С. Н. Этюды для начинающих // Гитара (нотное издание). – Кемерово, 2015. – Вып. 1. – 21 с.
4. Щур С. Н. Этюды для начинающих // Гитара (нотное издание). – Кемерово, 2016. – Вып. 1. – 25 с.
5. Щур С. Н. Этюды для 3 класса // Гитара (нотное издание). – Кемерово, 2024. – 34 с.
6. Щур С. Н. Этюды и упражнения для 4–5 классов // Гитара (нотное издание). – Кемерово, 2024. – 80 с.

Солдаты

С. Щур

Andante maestoso

The musical score consists of four staves of music in G major and 3/4 time. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and the instruction *(pulgar - sempre)*. A slur covers the first two measures of the first staff, with the instruction *simile* placed below it. The second staff continues the melodic line. The third staff continues the accompaniment. The fourth staff concludes the piece with a final chord marked with a diamond symbol and the instruction *F1 12*. A circled number 4 is located at the bottom of the first staff, with a dotted line extending to the right.

Мотылёк

этюд для левой руки

Allegro ma non troppo

М. Павлов-Азанчев
переложение С. Щур

The musical score for "Мотылёк" is written for the left hand in G major and 6/8 time. It begins with a forte (*f*) dynamic. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur over a sixteenth-note run. The second staff continues this melodic line with a triplet and a slur. The third staff introduces a second melodic line with a slur and a triplet. The fourth staff features a complex rhythmic pattern with many triplets and slurs. The fifth staff continues with similar rhythmic patterns. The sixth staff includes a trill marked "trm trm" and a slur. The seventh staff continues the melodic and rhythmic development. The eighth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

This musical score is for guitar, written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The first six staves are primarily fretboard exercises or technical studies, featuring various fretting techniques such as double stops, triplets, and slurs. Some measures are marked with circled numbers (3, 4, 6) and include the instruction "BII" above the staff. The seventh and eighth staves continue these exercises, with the note "a m i" written above the eighth staff. The ninth staff contains the instruction "* можно исполнить glissando" (can be performed glissando) and includes a sequence of fret numbers: Fl 5 5 12 12 7 7 loco. The tenth staff concludes the piece with a melodic line and circled numbers (2, 1, 2, 1, 6, 5).

АККОМПАНеМЕНТ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГИТАРИСТА

И. А. Шулер, Ж. А. Рябчевская

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

Эстрадно-джазовая гитара в наши дни является популярнейшим музыкальным инструментом. Как правило, желающие исполнять популярную музыку начинают с аккомпанемента. Аккомпанемент по своему значению не менее важен, чем мелодия. Деятельность аккомпаниатора требует знаний, умений, навыков, как общепрофессиональных музыкальных, так и специфических.

Ключевые слова: аккомпанемент, эстрадно-джазовая гитара, исполнительская деятельность гитариста.

ACCOMPANIMENT AS A COMPONENT OF A GUITARIST'S PERFORMANCE ACTIVITY

I. A. Shuler, Zh. A. Ryabchevskaya

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The pop and jazz guitar are the most popular musical instrument nowadays. As a rule, those who wish to perform popular music begin with an accompaniment. The accompaniment is no less important than the melody. The activity of an accompanist requires knowledge, skills, both general professional musical and specific.

Keywords: accompaniment, pop and jazz guitar, guitar playing.

Привычный для современного человека аккомпанемент начал формироваться в историческом плане не так уж и давно, примерно со второй половины XVIII века, благодаря стараниям венской классической школы, таким гениальным композиторам, как Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт и Людвиг ван Бетховен. Именно с этого момента началось использование обязательного аккомпанемента к партиям солистов (вокалистов и инструменталистов), основанного на простых мажорно-минорных трезвучиях, образованных на главных ступенях тональностей. С течением времени аккомпанемент расширял свои служебные возможности, обрстал новыми техническими, выразительными и прочими средствами, спокойно и уверенно проходил стадии своего становления.

Характер и роль аккомпанемента зависели от эпохи, национальной принадлежности музыки и ее стиля. Даже хлопанье в ладоши или отбивание ритма ногой, часто сопровождающие исполнение народной песни, могут рассматриваться как простейшие формы аккомпанемента. Родственным аккомпанементу явлением было унисонное или октавное удвоение вокальной мелодии одним или несколькими инструментами, встречавшееся в античной и средневековой музыке. В конце XVI – начале XVII века с развитием гомофонно-гармонического склада формируется аккомпанемент в современном понимании, дающий гармоническую опору мелодии. В инструментальной и вокальной музыке XIX–XX веков аккомпанемент часто выполняет новые выразительные функции: он как бы «договаривает» невысказанное солистом, подчеркивает и углубляет психологическое и драматическое содер-

жание музыки, создает иллюстрированный и изобразительный фон. «Благодаря развитию гармонии, – писал Роберт Шуман, – стало возможным выражение более тонких оттенков человеческих страстей. Это поставило музыку в ряд высших искусств, владеющих языком и образом для воплощения любого душевного состояния» (цит. по [2, с. 16]).

Расширяются функции аккомпанемента в русской камерно-вокальной музыке XIX века. Начиная с А. Н. Верстовского, основателя жанра баллады, аккомпанемент превратился из простого сопровождения в часть драматургического замысла, например, показ атмосферы, драматического напряжения, кульминации. У А. А. Алябьева аккомпанемент приобрел психологическое значение, также композитор стал мастером музыкального пейзажа, превратив аккомпанемент в изобразительную картину. М. И. Глинка же по поводу сопровождения мелодии говорил: «Дело гармонии и дело оркестровки – дорисовывать для слушателей те черты, которых нет и не может быть в вокальной партии» (цит. по [1 с. 375]).

Так было до начала XX века – века невиданных стремительных скоростей развития человечества. Давно известно, что музыка, подобно зеркалу, отражает как столетия, так и целые эпохи, впитывая и вплетая в свою музыкальную ткань дух и душу своего времени, создавая уникальный историко-музыкальный продукт со своей индивидуальной фактурой и орнаментом.

На сегодняшний день с уверенностью можно сказать, что значительную часть нашего общества окружает в основном популярная музыка, а значит, большое количество людей (и детей, и взрослых) хотели бы освоить инструмент и научиться ее исполнять. Как правило, желающие исполнять популярную музыку начинают с аккомпанемента, где их и поджидают трудности освоения. Практически вся современная эстрадно-джазовая (или популярная) музыка насыщена различными видами септаккордов, изощренными, зачастую острыми и синкопированными ритмами, невероятными тембральными красками электроинструментов, среди которых особое место занимает электрогитара, которая зачастую в одном произведении может выполнять сразу две роли: солирующую и аккомпанирующую. Выполняя аккомпанирующую функцию, гитарист в ритм-секции, наряду с барабанщиком и бас-гитаристом, имеет важное значение, так как именно хорошая ритм-секция – это ядро и фундамент любого эстрадно-джазового коллектива, без ее слаженной работы ансамбль просто немислим.

В зависимости от жанра музыки и задумки композитора аккомпанемент может быть простым и скромным или же сложным и насыщенным. Несмотря на то, что аккомпанемент звучит всегда тише сольной партии, по своему значению он не менее важен. Правильно согласовать звучание соло и аккомпанемента – это настоящее искусство.

У аккомпаниатора должно быть развито повышенное исполнительское внимание – умение следить во время исполнения за строчкой солиста и вовремя чувствовать партнера, контролировать единство исполнения штрихов и длительностей. Также важны нацеленность на образность мышления, работа над ансамблем, решение проблемы звукового и динамического балансов между солистом и аккомпаниатором. Помимо этого, нужно уметь играть по цифровому басу, использовать разную фактуру, импровизацию, фантазию, обладать изысканным музыкальным вкусом. Аккомпаниатору, являющемуся инициатором процесса исполнения, организатором музыкального времени, требуется знание разнообразных музыкальных стилей и типов аккомпанемента:

- 1) аккомпанемент как гармоническая поддержка;
- 2) аккомпанемент как чередование баса и аккорда;
- 3) аккомпанемент как аккордовая пульсация;
- 4) аккомпанемент как гармоническая фигурация;

- 5) аккомпанемент смешанного типа;
- 6) аккомпанемент, дублирующий вокальную партию;
- 7) аккомпанемент, содержащий небольшие отклонения от вокальной партии;
- 8) аккомпанемент, включающий отдельные звуки вокальной партии [5].

Очень важно понимание искусства аккомпанемента как ансамбля, в котором гитаре принадлежит огромная роль, далеко не исчерпываемая чисто служебными функциями гармонической и ритмической поддержки партнера. Оба музыканта, и солист, и гитарист, в художественном смысле становятся равноправными членами единого, целостного музыкального организма. Об этом можно было бы не упоминать, если бы порой не бытующая до сих пор иная точка зрения. К сожалению, иногда приходится сталкиваться с явной недооценкой важности роли аккомпаниатора. Нередко встречаются случаи, когда коллеги-музыканты смотрят на аккомпаниаторство свысока, но это совершенно напрасно, так как работа в классе аккомпанемента зачастую является более сложной, нежели работа с учеником над разучиванием сольной программы, исходя из этого с уверенностью можно сказать, что деятельность аккомпаниатора не является менее достойной, чем деятельность солиста.

Аккомпаниатор, а в академической музыке концертмейстер должен обладать вниманием абсолютно иного типа: вниманием к огромному количеству «мелочей» в единицу времени, при этом находясь в режиме многозадачности, одновременно уметь решать двигательные-технические задачи, «считывать» особенности звуковедения солиста-инструменталиста или певца, контролировать звуковой баланс, понимая, насколько важен он в аккомпанементе, и следить за воссозданием вместе с солистом цельного и глубокого исполнительского замысла композитора.

Со временем, параллельно освоению техники аккомпанемента расширяется музыкальный кругозор аккомпаниатора, развиваются такие важные качества гитариста, как навык чтения нотного и буквенно-цифрового сопровождения с листа, навык транспонирования, пополняется концертный репертуар. Бывает, что ученики, страшая публичных выступлений, сильно нервничают, играя сольную программу, и, как следствие – ошибаются в казалось бы отшлифованных до блеска пьесах, что приводит к разочарованию, стрессу, боязни сцены. Но в то же время, выступая в качестве ансамблистов-аккомпаниаторов, они, наоборот, приобретают исполнительскую уверенность и наполняются чувством радости от совместного музицирования, так как «чувство локтя» с партнерами по ансамблю вытесняет психологический дискомфорт сольного исполнения и побеждает пресловутый «страх сцены» [3].

ДШИ и ДМШ, являясь первыми ступенями профессионального музыкального образования, к сожалению, далеко не всегда могут уделять должное внимание искусству аккомпанемента, рассматривая этот вопрос либо очень сжато (если в учебном плане выделены на это определенные часы), либо вообще факультативно. Зачастую совершенно иная ситуация по освоению аккомпанемента происходит в стенах частных музыкальных школ-студий и государственных бюджетных учреждениях дополнительного образования, таких как дома культуры и молодежные хобби-центры, где запрос на обучение аккомпанементу по таким направлениям, как «аккомпанирующая гитара», «бардовская гитара», «эстрадная гитара» – стабильно высок.

Обусловлено это, в первую очередь, желанием обучающихся научиться исполнять, аккомпанируя своему пению, популярный эстрадный песенный репертуар, чтобы в дальнейшем применять эти навыки в быту, в самодеятельных коллективах, на различных праздничных мероприятиях, а также в домашнем музицировании. Именно песня, обладая особым типом связи музыки и слова, является основой современного поп-репертуара. Со слов

американского аранжировщика Нельсона Риддла, «хороший поэтический текст расценивается на вес золота. Любой может сочинить мелодию, но только человек с настоящим талантом может изложить определенный сюжет в немногих словах с точным чувством баланса стиля, ритма и рифмы» (цит. по [4, с. 4]).

Аkkомпаниатору-гитаристу нужно научиться адаптировать свое понимание музыки как к своей индивидуальной исполнительской манере, так и к манере солиста. Помимо этого, необходимо своим аккомпанементом обеспечить солисту удобство, создать условия для максимальной реализации задуманной композитором идеи произведения. Исходя из этого, очевидно, что профессиональный аккомпаниатор – это широко эрудированный музыкант с накопленным багажом специальных знаний и навыков, умеющий играть в различных музыкальных стилях, моментально ориентироваться в нотном тексте, бегло читать с листа и легко транспонировать.

Для того чтобы стать первоклассным музыкантом-аккомпаниатором или концертмейстером, нужно долго и много учиться. В уникальном российском трехступенчатом музыкальном образовании (школа – училище – вуз) хотелось бы этому виду музыкальной деятельности уделять внимание уже на первой ступени обучения в ДМШ/ДШИ.

В целях популяризации и качественного развития предмета «Аккомпанемент» хорошо было бы внедрить данную дисциплину в учебный процесс в качестве обязательного модуля программы подготовки эстрадно-джазового гитариста. В крайнем случае – вести предмет факультативно, формируя и развивая у учащихся навыки и умения свободно аккомпанировать вокалистам и солистам-инструменталистам, разработать многоступенчатую программу обучения, двигаясь от простых трезвучий к септаккордам с надстройками и альтерациями; играть в разных музыкальных стилях; занятия проводить на высокохудожественном материале – шедеврах отечественной и мировой эстрадно-джазовой музыки.

Так как эстрадно-джазовая гитара в наши дни является популярнейшим музыкальным инструментом, а ее роль в современной музыке велика (звучание гитары мы слышим чуть ли не в каждом треке) и разнообразна (сольное исполнение, аккомпанемент и игра мелодии; широчайшая звуковая палитра благодаря использованию разнообразных эффектов обработки звука, как аналоговых, так и цифровых), то совершенно понятен интерес и высокий спрос на обучение игре на гитаре людей абсолютно разного возраста. Удовлетворить даже самую первоначальную ступень потребности в обучении силами ДШИ и ДМШ невозможно, так как в редких школах на сегодняшний день существует класс эстрадной гитары. Это кажется странным, особенно при таком высоком спросе на услугу. Также необходимо учитывать, что школы работают только с ограниченным контингентом – детьми и подростками.

Этот перекося стараются немного выровнять государственные культурно-досуговые учреждения, такие как молодежные хобби-центры и дома культуры, которые зачастую работают с людьми разного возраста. Однако большую часть данного спроса они так же закрыть не могут. Отсюда становится понятным широкий всплеск развития музыкального инфобизнеса в виде многообразия частных музыкальных школ/студий, ориентированных на эстрадно-джазовое направление, где как раз направление «эстрадная гитара» (или «эстрадно-джазовая гитара» как собирательный образ сегодняшнего многообразия неклассических гитар) на сегодняшний день по популярности занимает почетное второе место, уступая лишь эстраднему пению.

Рынок данного частного бизнеса огромен, постоянно находится в развитии, которое обусловлено высокой конкуренцией, как правило, имеет хорошую материально-техническую базу (музыкальные инструменты, звукоусиливающее оборудование, студия звукозаписи,

оборудованное сценическое пространство и прочее), но его сердцем, конечно же, являются кадры. Но на сегодняшний день профессиональные кадры в дефиците, иначе чем можно объяснить ситуацию, когда работодатель вынужден брать на работу сотрудника, не имеющего профильного образования по эстрадной гитаре?

Если далее проанализировать непосредственно саму работу, то становится понятно, с чем предстоит ежедневно сталкиваться педагогу по эстрадной гитаре. Разновозрастные ученики, как правило, являются абсолютными новичками, у многих нет своего музыкального инструмента, и к тому же многие затрудняются с его выбором (вспомним о многообразии разновидностей эстрадно-джазовых гитар). Здесь первоначальная задача педагога – рассказать о гитарах и их назначении, помочь с выбором инструмента. Затем решить вопрос с посадкой (посадка эстрадного гитариста, три точки опоры; игра стоя – гитара висит на ремне) и постановкой левой руки (классическая – для позиционной игры мелодий, а также аккордов в форме баррэ и блюзовая – для игры аккордов в открытой позиции, простых мелодий и бэндов) и правой (игра пальцами и медиатором). Только успешно решив эти первоначальные вопросы, можно переходить к самой музыке.

Опыт долгосрочной работы в частной школе/студии и государственном молодежном хобби-центре показал, что на самом начальном этапе обучаемым гораздо легче дается освоение простого аккомпанемента с использованием открытых аккордов, и при этом их энтузиазм и вовлеченность гораздо выше, нежели техническое освоение игры мелодии (при этом не столь важно, используются табулатура или нотная запись). Многие желают осваивать только аккомпанемент с целью самостоятельного исполнения популярных песен. Здесь, параллельно основным трезвучиям, важно сразу же вводить в ежедневную учебную практику септаккорды (сначала в простых аппликатурах открытых аккордов, а затем и в прогрессивных аккордовых формах), создавая с их помощью специфические оттенки, присущие блюзово-джазовому звучанию, соответствующие требованиям и стилистике современного эстрадно-джазового аккомпанемента и способствующие с самых ранних шагов в обучении формированию необходимых для этого музыкально-слуховых и моторно-двигательных навыков будущих исполнителей.

Помимо гармонического аспекта, в обучении очень важно учитывать и всячески способствовать развитию ритмических навыков, являющихся одним из главных факторов формирования звучания аккомпанемента, соответствующего характерной эстрадно-джазовой стилистике. Возвращаясь к практике обучения абсолютных новичков игре на эстрадной гитаре, стоит отметить, что существует такая категория учеников, которые из-за ложной скромности и стеснения совершенно не желают петь любимые песни, но при этом упорно хотят играть аккомпанемент. В такой ситуации эффективно работает дуэтная система, где преподаватель играет мелодию, а ученик исполняет аккомпанемент.

Далее, по мере приобретения учеником определенного исполнительского опыта, аккомпанемент усложняется, а через некоторое время, уверенно освоив и эти навыки, происходит некая трансформация сознания и ученик начинает интересоваться мелодией и, постепенно осваивая нотную грамоту, через некоторое время уже становится способным играть несложные темы. Таким образом, дуэтная система, выступая здесь в роли фундамента подготовки эстрадно-джазового гитариста, становится все более сбалансированной. Далее можно переходить к разучиванию и исполнению выписанной в нотах (подготовленной) импровизации. И уже только потом пробовать освоение сольной игры самых простых произведений в технике chord melody, где накопленные знания в области аккомпанемента и игры мелодии

сливаются в единое целое благодаря особому расположению аккордов, при котором мелодия находится в верхнем голосе аккорда.

Обобщая вышесказанное, получаем три основных последовательных модуля подготовки эстрадно-джазового гитариста, адаптированных для работы в хобби-центрах и частных музыкальных школах/студиях:

- 1) аккомпанемент,
- 2) игра мелодии и подготовленной импровизации,
- 3) сольная игра (chord melody).

По статистике запросов обучающихся, первый модуль является абсолютным лидером, и это понятно, так как традиционно многие люди считают эстрадную гитару в первую очередь аккомпанирующим голосу музыкальным инструментом.

Второй модуль по освоению является более энергозатратным и менее популярным, и, к сожалению, не каждый ученик готов его осваивать.

Третий модуль осваивать готовы лишь единицы – настоящие труженики и фанаты своего инструмента.

Из вышесказанного понятно, что деятельность аккомпаниатора необычайно многогранна и сложна, требует знаний, умений и навыков, как общепрофессиональных музыкальных, так и специфических.

Список литературы

1. Келдыш Ю. В. История русской музыки. – М.; Л.: МУЗГИЗ, 1948. – 472 с.
2. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: метод. основы. – Л.: Музыка, 1972. – 81 с.
3. Милешина С. Н. Сценическое волнение и способы его преодоления [Электронный ресурс]: метод. работа. – URL: https://dmsh1.rh.muzkult.ru/media/2023/06/01/1280731906/Methodicheskaya_Mileshinoj.pdf?ysclid=m2uw7nxzfd391877958. – Загл. с экрана.
4. Молотков В. А. Аранжировка для гитары: учеб.-метод. пособие. – Киев: Хрещатик, 1997 – 121 с.
5. Пашкурова Т. Ю. Аккомпанемент – один из важных моментов в развитии музыканта [Электронный ресурс]: метод. разработка // Портал педагога: [сайт]. – URL: <https://portalpedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=10366&ysclid=m2uvhbliqw975429362>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Keldysh Yu. V. Istoriya russkoj muzyki. – M.; L.: MUZGIZ, 1948. – 472 s.
2. Lyublinskij A. Teoriya i praktika akkompанемента: metodologicheskie osnovy. – L.: Muzyka, 1972. – 81 s.
3. Mileshina S. N. Scenicheskoe volnenie i sposoby ego preodoleniya [Elektronnyj resurs]: metod. rabota. – URL: https://dmsh1.rh.muzkult.ru/media/2023/06/01/1280731906/Methodicheskaya_Mileshinoj.pdf?ysclid=m2uw7nxzfd391877958. – Zagl. s ekrana.
4. Molotkov V. A. Aranzhirovka dlya gitary: ucheb.-metod. posobie. – Kiev: Hreshchatik, 1997. – 121 s.
5. Pashkurova T. Yu. Akkompанement – odin iz vazhnyh momentov v razvitii muzykanta [Elektronnyj resurs]: metod. razrabotka // Portal pedagoga: [sajt]. – URL: <https://portalpedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=10366&ysclid=m2uvhbliqw975429362>. – Zagl. s ekrana.

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ИНТЕРПРЕТАТОРСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ДИРИЖИРОВАНИЮ

А. А. Афанасьева

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

Статья посвящена освещению проблемы формирования и развития интерпретаторских способностей в процессе обучения дирижированию. Творческий поиск и раскрытие замысла композитора, осмысление нотного текста и его художественное истолкование обозначены как основные положения понятия художественной интерпретации. Рассматриваются специфические особенности дирижерской педагогики, методы обучения дирижированию.

Ключевые слова: художественная интерпретация, исполнительская идея, традиции, новаторство, объяснительно-иллюстративный метод, проблемный метод.

THE PROBLEM OF FORMING AND DEVELOPING INTERPRETATIVE ABILITIES IN CONDUCTING TRAINING

A. A. Afanasyeva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the issues of forming and developing interpretative abilities in conducting training. The author indicates the creative search and disclosure of the composer's idea, the comprehension of musical text and its artistic interpretation as the main statements of the concept of artistic interpretation. Moreover, the author considers the specific features of conducting pedagogy and methods of conducting training.

Keywords: artistic interpretation, performing idea, traditions, innovation, explanatory and illustrative method, problem method.

Рассматривая дирижерское исполнительство как сложную многофункциональную деятельность, необходимо отметить важность социально-психологической значимости интерпретационного творчества дирижера, обладающего способностью активно воздействовать на духовно-нравственную сферу слушателей. Проблема развития и формирования интерпретаторских способностей еще не получила полного освещения в музыкальной педагогике и методике обучения будущего дирижера. В то время как общая теория искусства и современная эстетика четко определяют понимание исполнительства как второстепенной творческой деятельности, педагогика и методика в большинстве случаев указывают лишь косвенные пути художественного развития музыканта, оставаясь на позициях выявления художественного содержания произведения скорее репродуктивно.

Если рассматривать любую исполнительскую деятельность и каждый ее элемент как единую систему, то интерпретация, будучи по сути творческой, является ее цементирующим моментом. Художественную интерпретацию можно определить как интерпретацию продукта первичной художественной деятельности в творческом процессе исполнения, имеющую два значения. Первое – творческий поиск и раскрытие композиторского замысла. Второе – результат осмысления музыкального текста и художественной интерпретации авторского замысла, запечатленного в публичном выступлении.

Специфической особенностью профессионального музыкального образования в целом и дирижерской педагогики в частности является сочетание проблемного и догматического типов обучения в одном педагогическом процессе. Овладение искусством дирижирования часто предстает как стандартное суммирование разрозненных двигательных навыков, в основном технических. Главное в процессе обучения – строгое следование рекомендациям педагога, сопровождаемое, в лучшем случае, квалифицированной аргументацией. В дальнейшем видеозаписи выдающихся дирижеров являются источником заимствований и использования их в собственном исполнении того или иного музыкального произведения. Отметим, что подражание как таковое – необходимый пример, но не бездумное копирование элементов чужих интерпретаций. Поэтому выбор готовых интерпретаций нельзя понимать как создание исполнительской версии. Построение исполнительской интерпретации в рамках авторской идеи – продуктивный процесс, результатом которого станет индивидуализированный художественный образ.

Интересен подход Г. М. Когана [6, с. 32], раскрывающий суть процесса интерпретации. Если сама нотная запись не является актом эстетического восприятия, а является посредником между авторской идеей и исполнителем, то она должна восприниматься только как сигналы тех звуков, которые составляют музыкальное произведение. Поэтому задача исполнителя, дирижера – расшифровать эти сигналы. Говоря о неоднозначности нотной записи, Коган называет их контуром, пунктиром, точки которого нужно соединить линиями, которые не всегда прямые, так что внутри одного контура возможны способы расшифровки каждой детали. «Есть пятьдесят способов сказать слово “да” и пятьдесят способов сказать “нет”, и есть только один способ написать эти слова», – говорит Бернард Шоу (цит. по [6, с. 33]). При этом существует опасность заблудиться в лабиринте интонационных вариантов, чего можно избежать при максимальном проникновении в эмоциональный подтекст, заложенный композитором. Следует отметить, что дирижер способен передать эмоции автора лишь в той мере, в какой он способен отождествить их со своими собственными, перевести на язык своей индивидуальности, своего духовного опыта.

Дирижерское исполнительство предполагает своеобразный алгоритм деятельности, который представляет собой устоявшиеся технологические этапы в следующей последовательности: осознание объективной ценности музыкального произведения, интеллектуальная деятельность; преодоление субъективности первичного восприятия, возникновение исполнительского замысла и поиск практических действий; воссоздание максимально точного художественного образа произведения в исполнительской интерпретации, в которой двигательный процесс дирижера должен рассматриваться не как самостоятельный технологический фактор, а как взаимообусловленный и детерминированный компонент, в котором движения обоснованно могут приобретать статус ментальных проявлений. Зачастую формально-логический способ осмысления музыкального материала в дирижерском обучении вытесняет критерии интерпретации музыки, а сознательные методы создания интерпретации переоцениваются, включая проверку всех сторон исполнительского процесса. В этом случае технология художественного акта направляется на формальное совершенствование, превращается в рационалистическое действие. Структура дирижерского обучения требует существенной модификации в связи с явным преобладанием объяснительно-иллюстративного метода, что не способствует воспитанию самостоятельного мышления у будущих дирижеров. Тяга к формально-логическому способу постижения музыкального материала достаточно сильна, что приводит к пониманию технологии дирижерского исполнения как системы всех выразительных средств, являясь по сути лишь частью, вытесняя собственно критерии интерпретации музыки в целом. Перенос доминирующей направленности сознания в двигательный

процесс приводит практически к гимнастическим упражнениям под музыку. Руки как реализующий фактор не способны создавать информацию, поскольку они в конечном итоге являются результатом расшифровки приказа о цели предстоящих мышечных действий.

Важно найти баланс между технологией воплощения музыкального представления и его художественным содержанием, обогащенным всем комплексом человеческой целостности. Важными составляющими в этом процессе являются способность обучающегося самостоятельно, без посторонней помощи ориентироваться в незнакомом музыкальном материале, правильно расшифровывать авторский текст, формулировать убедительную интерпретационную гипотезу, находить необходимые приемы и средства для воплощения сложившейся художественной идеи, а также способность критически оценивать результаты своей и чужой музыкально-исполнительской деятельности, точнее, уметь проводить профессиональную самодиагностику. С этой точки зрения положительную роль могут сыграть проблемные методы обучения, смысл которых заключается в создании такой ситуации, постановке такой задачи, которую обучающийся должен решить сам.

Интерпретация предполагает изучение не только самого текста музыкального произведения, но и традиций его интерпретации. Возникает проблема соотношения традиции и новаторства, объективного и субъективного начал в исполнительском искусстве. Воплощая идею, дирижер стремится адекватно преобразовать свои субъективные представления в реальное звучание оркестра. Однако сфера воплощения образа не ограничивается формально-объективирующей функцией. Это не просто механический перевод идеальных образов в материальную плоть, а сложный творческий процесс, в ходе которого продолжается работа по уточнению и конкретизации исполнительской идеи.

Список литературы

1. Берлянич М. М. О роли интонационного анализа в интерпретаторском творчестве музыканта-исполнителя // Проблемы исполнительского искусства: эстетика, теория, методика: межвуз. сб. науч. тр. – Новосибирск, 1989. – Вып.11. – С.13–21.
2. Гинзбург Л. М. Избранное. – М.: Советский композитор, 1981. – 303 с.
3. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы: учеб. пособие. – Новосибирск: НГК, 1985. – 86 с.
4. Ержемский Г. Л. Этюды к обретению дирижерского мастерства. Психомоторика внутреннего исполнительства. – СПб.: ДЕАН, 2014. –132 с.
5. Жабинский К. А. Курс интерпретации музыкальных произведений в среднем звене системы «школа – училище – вуз» и перспективы развития творческого потенциала личности // Система художественного образования школа – училище – вуз: тезисы докладов. – Красноярск, 1997. – С. 54–56.
6. Коган Г. М. Избранные статьи. – М.: Советский композитор, 1985. – Вып. 3. – 184 с.
7. Сибирякова Г. Г. Роль художественной интерпретации в процессе профессионального развития педагога-музыканта // Актуальные проблемы музыкальной культуры, искусства и образования: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф.: в 2 ч. – Челябинск, 2001. – Ч. 2. – С. 71–73.

List of references

1. Berlyanchik M. M. O roli intonacionnogo analiza v intepretatorskom tvorchestve muzykanta-ispolnitelya // Problemy ispolnitel'skogo iskusstva: estetika, teoriya, metodika: mezhvuz. sb. nauch. tr. – Novosibirsk, 1989. – Vyp. 11. – S. 13–21.

2. Ginzburg L. M. Izbrannoe. – M.: Sovetskij kompozitor, 1981. – 303 s.
3. Gurenko E. G. Ispolnitel'skoe iskusstvo: metodologicheskie problemy: ucheb. posobie. – Novosibirsk: NGK, 1985. – 86 s.
4. Erzhemskij G. L. Etyudy k obreteniyu dirizherskogo masterstva. Psihomotorika vnutrennego ispolnitel'stva. – SPb.: DEAN, 2014. – 132 s.
5. Zhabinskij K. A. Kurs interpretacii muzykal'nyh proizvedenij v srednem zvene sistemy «shkola – uchilishche – vuz» i perspektivy razvitiya tvorcheskogo potenciala lichnosti // Sistema hudozhestvennogo obrazovaniya shkola – uchilishche – vuz: tezisy dokladov. – Krasnoyarsk, 1997. – S. 54–56.
6. Kogan G. M. Izbrannye stat'i. – M.: Sovetskij kompozitor, 1985. – Vyp. 3. – 184 s.
7. Sibiryakova G. G. Rol' hudozhestvennoj interpretacii v processe professional'nogo razvitiya pedagoga-muzykanta // Aktual'nye problemy muzykal'noj kul'tury, iskusstva i obrazovaniya: mat-ly Vseros. nauch.-prakt. konf.: v 2 ch. – Chelyabinsk, 2001. – Ch. 2. – S. 71–73.

**ФГОС ВО И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ СТАНДАРТЫ
КАК НОРМАТИВНАЯ ОСНОВА МОДЕЛИРОВАНИЯ ПРОЦЕССА
ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО РУКОВОДИТЕЛЯ
ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ**

О. С. Кокина

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

В данной статье рассматриваются основные нормативные стандарты – ФГОС ВО и Профессиональные стандарты, регулирующие профессиональную подготовку студентов в вузах, как основу при формировании компетентностной модели будущих руководителей хоровых коллективов в вузах культуры. Дан их краткий анализ, обозначены некоторые проблемы.

Ключевые слова: профессиональные стандарты, ФГОС ВО, компетентностный подход, компетенции, трудовые функции.

**THE FEDERAL STATE EDUCATIONAL STANDARDS
FOR HIGHER EDUCATION AND PROFESSIONAL STANDARDS
AS A NORMATIVE BASIS FOR MODELING THE PROCESS
OF TRAINING A FUTURE DIRECTOR OF A CHORAL
GROUP IN THE EDUCATIONAL ENVIRONMENT
OF THE UNIVERSITIES OF CULTURE**

O. S. Kokina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article considers the Federal State Educational Standard for Higher Education and Professional Standards regulating professional training of students at higher education institutions, as a basis for forming a competence model for future directors of choral groups at universities of culture. The author gives their brief analysis, and identifies some problems.

Keywords: professional standards, Federal State Educational Standards for Higher Education, competence approach, competencies, labor functions.

На современном рынке труда во всех сферах наблюдается активный поиск квалифицированных специалистов. В то же время на рынке труда проявляется тенденция, когда к специалистам предъявляются высокие требования не только к их профессиональным знаниям и умениям, но еще и к личностным качествам, которые также признаются профессионально значимыми. Вследствие этого происходит становление системы необходимых для современного рынка труда компетенций и квалификаций работников. Система эта представляет собой «совокупность правовых, организационных и институциональных механизмов, обеспечивающих оптимизацию трудовых процессов, создание условий для профессионального роста человека и повышения качества трудовых ресурсов, отвечающих национальным интересам» [9, с. 7]. Отметим важность того, чтобы эта система развивалась эффективно. Для этого необходимо, чтобы потенциальные работодатели и учебные заведения работали в тесной связи по подготовке кадров, и для обеспечения этой связи нужно определенное нормативное обеспечение государственной политики в этом направлении.

Учитывая эти тенденции на рынке труда, высшие учебные заведения ориентированы выпустить на рынок труда компетентного специалиста. В современном профессиональном образовании все большее значение приобретает системное образование студентов, разрабатываются новые формы и технологии формирования профессионализма будущего специалиста.

В настоящее время критерием оценки качества образования в образовательных учреждениях, осуществляющих подготовку кадров для потенциальных работодателей, принят компетентностный подход, ориентированный на выпуск специалиста как конкурентоспособной личности, владеющей необходимым профессионализмом, позволяющим успешно функционировать на современном рынке труда. Компетентностный подход в современном профессиональном образовании определяется нормативными документами: Федеральным законом «Об образовании в Российской Федерации», Федеральной целевой программой развития образования, Федеральными государственными образовательными стандартами третьего поколения. Согласно им, в основе компетентностного подхода лежит не только обучение студентов овладению профессиональными компетенциями, но и «принцип самообразования, позволяющий личности непрерывно преобразовывать собственную жизнь и профессиональную деятельность» [1, с. 245].

Как отмечается в литературе, «основополагающей процедурой при проектировании вузовской основной образовательной программы определенного направления и уровня подготовки выпускников является разработка компетентностной модели выпускника, гарантирующей потребность в выпускниках на рынке труда и актуальность предоставляемого в вузе высшего образования» [3, с. 25].

В силу нормативного обеспечения функционирования образовательных программ в вузах, как ранее автор уже отмечал в другой статье, посвященной моделированию образовательного процесса в вузах культуры, основой для формирования компетентностной модели выпускника в рамках проектирования вузовской основной образовательной программы являются, в первую очередь, государственные требования к образованию в вузах, оформленные в нормативные акты в сфере образования и сформулированные в законах и ФГОС ВО, которые определяют необходимые для выпускника вуза компетенции. Но при этом обязательно должны учитываться и требования работодателей к квалификации специалистов, которые, в основном, сформулированы в профессиональных стандартах [2, с. 326].

Одно из направлений подготовки специалистов в вузах культуры – это подготовка будущих руководителей хоровых коллективов. Подготовка руководителя хорового коллектива в высших учебных заведениях отличается определенной спецификой. И, в первую очередь, речь идет о развитии творческой составляющей профессиональной компетентности будущего руководителя хорового коллектива: М. В. Костогорова, определяя компетентность руководителя хорового коллектива, рассматривает ее как «интегративное динамично развивающееся новообразование в структуре личности будущего специалиста, которое представляет собой совокупность профессиональных и психолого-педагогических знаний, организаторских умений и готовности независимо и самостоятельно действовать в работе с хоровым коллективом любого типа» [4, с. 51].

Рассмотрим, как учитывается специфика работы будущего руководителя хорового коллектива в ФГОС ВО и Профессиональных стандартах.

При подготовке руководителей хоровых коллективов вузы культуры, в основном, руководствуются ФГОС ВО 53.04.04 «Дирижирование» (магистратура) [7], ФГОС ВО 53.03.05 «Дирижирование» (бакалавриат) [5] и ФГОС ВО 53.05.02 «Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором» (специалитет) [6].

Проведем сравнительный анализ основных положений этих ФГОС ВО, обеспечивающих подготовку будущих руководителей хоровых коллективов в вузах культуры.

Как показал анализ текста ФГОС ВО 53.04.04, ФГОС ВО 53.03.05, ФГОС ВО 53.05.02, в рамках освоения программ и магистратуры, и бакалавриата, и специалитета в вузах выпускники могут готовиться к решению задач профессиональной деятельности следующих типов: художественно-творческий; культурно-просветительский; педагогический; организационно-управленческий. Но программа подготовки в магистратуре и бакалавриате, как шире – она включает еще и такой тип профессиональной деятельности, как научно-исследовательский. Хотя при этом есть один нюанс: несмотря на то, тип что ФГОС ВО 53.05.02 (специалитет) не определяет научно-исследовательский тип как тип профессиональной деятельности, к которому нужно готовиться выпускнику, получение первичных навыков научно-исследовательской работы входит в блок учебной и производственной практики. Этот аспект, с нашей точки зрения, следует учитывать при моделировании образовательного процесса в вузе.

В результате освоения учебных образовательных программ в вузах культуры у выпускника – будущего руководителя хоровых коллективов – должны быть сформированы универсальные, общепрофессиональные и профессиональные компетенции. Универсальные и общепрофессиональные компетенции зафиксированы в рассматриваемых ФГОС ВО. Они содержат наименование категории (группы) компетенций и соответствующие им код и наименование компетенции выпускника. Универсальные и общепрофессиональные компетенции практически одинаковы во всех трех ФГОС ВО, если не обращать внимание, что универсальных компетенций меньше в магистратуре, так как они были уже изучены в бакалавриате.

В определении профессиональных компетенций в вузах, которые в нашем случае относятся к специфике будущей профессиональной деятельности руководителя хоровых коллективов, их творческую составляющую ФГОС не формулируют, а только отмечают, что «профессиональные компетенции определяются вузами самостоятельно на основе профессиональных стандартов, соответствующих профессиональной деятельности выпускников (при наличии)» [5]. И делается ссылка на реестр профессиональных стандартов (перечень видов профессиональной деятельности), размещенный на специализированном сайте Мини-

стерства труда и социальной защиты Российской Федерации «Профессиональные стандарты».

К сожалению, в этом реестре отсутствует Профессиональный стандарт на руководителя хорового коллектива, также нет ни на дирижера хора, ни на хормейстера. Но некоторые из предполагаемых видов будущей профессиональной деятельности выпускника – будущего руководителя хоровых коллективов – все-таки содержатся в Профессиональных стандартах. В рассматриваемых ФГОС ВО в Приложение включен Перечень профессиональных стандартов, соответствующих профессиональной деятельности выпускников. Так, например, ФГОС ВО 53.03.05 «Дирижирование» и ФГОС ВО 53.05.02 «Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором», для освоивших программу бакалавриата по направлению подготовки содержат следующий перечень профессиональных стандартов:

- 01.001 Профессиональный стандарт «Педагог (педагогическая деятельность в сфере дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования) (воспитатель, учитель)», утвержденный приказом Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 18 октября 2013 г. № 544н [8];

- 01.003 Профессиональный стандарт «Педагог дополнительного образования детей и взрослых», утвержденный приказом Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 8 сентября 2015 г. № 613н;

- 01.004 Профессиональный стандарт «Педагог профессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования», утвержденный приказом Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 8 сентября 2015 г. № 608н.

Профессиональный стандарт – это «характеристика квалификации, необходимой работнику для осуществления определенного вида профессиональной деятельности» (ст. 195.1 Трудового кодекса РФ). В структуре функциональной карты вида профессиональной деятельности в профессиональных стандартах даны характеристики их обобщенных трудовых функций, трудовых функций, трудовых действий, умений, знаний. Обобщенная трудовая функция содержит наименования возможных должностей, а также требования к образованию, опыту практической работы, особые условия допуска к работе. Трудовая функция включает трудовые действия, необходимые умения и знания, специальные профессиональные характеристики. Так, например, согласно Профессиональному стандарту «Педагог дополнительного образования детей и взрослых» обобщенной трудовой функцией педагога дополнительного образования детей и взрослых является «преподавание по дополнительным общеобразовательным программам» [8], одной из трудовых функций – «организация деятельности обучающихся, направленной на освоение дополнительной общеобразовательной программы» [8], эта трудовая функция, в свою очередь, подразумевает владение, например, следующими действиями, умениями и знаниями: «набор на обучение по дополнительной общеразвивающей программе, организация, в том числе стимулирование и мотивация, деятельности и общения обучающихся на учебных занятиях ... готовить информационные материалы о возможностях и содержании дополнительной общеобразовательной программы и представлять их при проведении мероприятий по привлечению обучающихся ... знать принципы и приемы представления дополнительной общеобразовательной программы» [8] и др.

Как мы видим, в рассмотренных профессиональных стандартах определены в большей степени педагогические компетенции, которые будут необходимы для будущих руководителей хоровых коллективов, в них не содержатся специфичные творческие, музыкальные

и другие профессиональные компетенции руководителя хоровых коллективов, характерные для компетентностного специалиста.

ФГОС ВО регулирует эту проблему следующим образом. Рассматриваемые ФГОС ВО содержат указание, что «при отсутствии профессиональных стандартов, соответствующих профессиональной деятельности выпускников, профессиональные компетенции определяются вузом на основе анализа требований к профессиональным компетенциям, предъявляемых к выпускникам на рынке труда, обобщения отечественного и зарубежного опыта, проведения консультаций с ведущими работодателями, объединениями работодателей отрасли, в которой востребованы выпускники, иных источников» [7].

Сравнительный анализ ФГОС ВО и Профессионального стандарта также выявил еще и проблему терминологии в формулировках компетенций, они различны, не стандартизированы. Можно констатировать, что нормативное регулирование подготовки будущих руководителей хоровых коллективов в вузах нуждается в корректировке.

В связи с этим отметим, что при моделировании процесса подготовки будущих руководителей хоровых коллективов начальным этапом является не только изучение и анализ нормативных основ регулирования системы подготовки будущего компетентного руководителя хорового коллектива в вузах культуры и профессиональных стандартов, но и изучение потребностей работодателя другими методами: мониторинг, опросы, анкетирование и др.

Таким образом, изучение государственных требований к подготовке студентов к профессиональной деятельности, содержащихся в нормативных документах, а также учет рассмотренных проблем необходимы при формировании компетентностной модели будущих руководителей хоровых коллективов, обладающих готовностью к трудовой профессиональной деятельности, что позволит адаптироваться выпускнику на рынке труда и стать компетентным, конкурентоспособным специалистом.

Список литературы

1. Дыганова Е. А. Формирование самообразовательной культуры будущего педагога-музыканта // Вестник ТГГПУ. – Томск, 2011. – № 25. – С. 245–250.
2. Кокина О. С., Костюк Н. В. Моделирование процесса подготовки будущего руководителя хорового коллектива в образовательном пространстве вузов культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2024. – № 67. – С. 324–330.
3. Лобов Н. В., Столбова И. Д., Столбов В. Ю., Данилов А. Н. Компетентностная модель выпускника: опыт проектирования // Высшее образование сегодня. – М., 2013. – № 6. – С. 25–33.
4. Костогорова М. В. Формирование профессиональной компетентности руководителя хорового коллектива // Вестник Бурятского государственного университета. – Улан-Удэ, 2011. – № 1. – С. 50–54.
5. Приказ Министерства образования и науки РФ от 14 июля 2017 г. № 660 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 53.03.05 Дирижирование» (с изменениями и дополнениями от 8.02.2021) [Электронный ресурс]. – URL: https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/530305_B_3_15062021.pdf – Загл. с экрана.

6. Приказ Министерства образования и науки РФ от 16 ноября 2017 г. № 1119 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования – специалитет по специальности 53.05.02 Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором» (с изменениями и дополнениями от 8.02.2021). [Электронный ресурс]. – URL: https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Spec/530502_C_3_18062021.pdf – Загл. с экрана.
7. Приказ Министерства образования и науки РФ от 23 августа 2017 г. № 817 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования – магистратура по направлению подготовки 53.04.04 Дирижирование» (с изменениями и дополнениями от 8 февраля 2021 г.). [Электронный ресурс]. – URL: https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Mag/530404_%D0%9C_3_17062021.pdf – Загл. с экрана.
8. Профессиональный стандарт «Педагог (педагогическая деятельность в сфере дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования) (воспитатель, учитель)», утвержденный приказом Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 18 октября 2013 г. № 544н [Электронный ресурс]. – URL: <https://classinform.ru/profstandarty/01.001-pedagog-vospitatel-uchitel.html> – Загл. с экрана.
9. Рекомендации по применению профессиональных стандартов при разработке образовательных программ / сост. О. М. Зайцева, П. Н. Новиков, Ю. Э. Волошановская, А. А. Гончарова, Н. М. Савина. – М.: Перо, 2023. – 39 с.

List of references

1. Dyganova E. A. Formirovanie samoobrazovatel'noj kul'tury budushchego pedagoga-muzykanta // Vestnik TGGPU. – Tomsk, 2011. – № 25. – S. 245–250.
2. Kokina O. S., Kostyuk N. V. Modelirovanie processa podgotovki budushchego rukovoditelya horovogo kollektiva v obrazovatel'nom prostranstve vuzov kul'tury // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – Kemerovo, 2024. – № 67. – S. 324–330.
3. Lobov N. V., Stolbova I. D., Stolbov V. Yu., Danilov A. N. Kompetentnostnaya model' vypusknika: opyt proektirovaniya // Vysshee obrazovanie segodnya. – M., 2013. – № 6. – S. 25–33.
4. Kostogorova M. V. Formirovanie professional'noj kompetentnosti rukovoditelya horovogo kollektiva // Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. – Ulan-Ude, 2011. – № 1. – S. 50–54.
5. Prikaz Ministerstva obrazovaniya i nauki RF ot 14 iyulya 2017 g. № 660 «Ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta vysshego obrazovaniya – bakalavriat po napravleniyu podgotovki 53.03.05 Dirizhirovanie» (s izmeneniyami i dopolneniyami ot 8.02.2021) [Elektronnyj resurs]. – URL: https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/530305_B_3_15062021.pdf – Zagl. s ekrana.
6. Prikaz Ministerstva obrazovaniya i nauki RF ot 16 noyabrya 2017 g. № 1119 «Ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta vysshego obrazovaniya – specialitet po special'nosti 53.05.02 Hudozhestvennoe rukovodstvo operno-simfonicheskim orkestrom i akademicheskim horom» (s izmeneniyami i dopolneniyami ot 8.02.2021) [Elektronnyj resurs]. – URL: https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Spec/530502_C_3_18062021.pdf. – Zagl. s ekrana.

7. Приказ Министерства образования и науки РФ от 23 августа 2017 г. № 817 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования – магистратура по направлению подготовки 53.04.04 «Dirizhирование» (с изменениями и дополнениями от 8 февраля 2021 г.). [Elektronnyj resurs]. – URL: https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Mag/530404_%D0%9C_3_17062021.pdf – Zagl. s ekrana.
8. Professional'nyj standart «Pedagog (pedagogicheskaya deyatel'nost' v sfere doshkol'nogo, nachal'nogo obshchego, osnovnogo obshchego, srednego obshchego obrazovaniya) (vospitatel', uchitel')», utverzhdenyj prikazom Ministerstva truda i social'noj zashchity Rossijskoj Federacii ot 18 oktyabrya 2013 g. № 544n [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://classinform.ru/profstandarty/01.001-pedagog-vospitatel-uchitel.html> – Zagl. s ekrana.
9. Rekomendacii po primeneniyu professional'nyh standartov pri razrabotke obrazovatel'nyh programm / sost. O. M. Zajceva, P. N. Novikov, Yu. E. Voloshanovskaya, A. A. Goncharova, N. M. Savina. – M.: Pero, 2023. – 39 s.

**ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ ДИРИЖЕРА-ПРАКТИКАНТА
С ОРКЕСТРОМ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ**

А. В. Соловьёв, Д. Е. Брилевский

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

В статье рассматриваются вопросы организации практики работы студента с детским оркестром русских народных инструментов. Представлены педагогический опыт в подготовке студента к работе с детским коллективом и анализ исполнительской деятельности студента в качестве руководителя репетиционного процесса.

Ключевые слова: оркестр русских народных инструментов, школа искусств, дирижер, педагог, музыкальные инструменты русской фольклорной традиции, средства музыкальной выразительности.

**THE FEATURES OF PRACTICE OF A CONDUCTOR-TRAINEE
WITH THE ORCHESTRA OF RUSSIAN FOLK INSTRUMENTS
AT A CHILDREN'S MUSIC SCHOOL**

A. V. Solovyov, D. E. Brilevskiy

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers organization of students' practice with a children's orchestra of Russian folk instruments. The authors present pedagogical experience in training students for work with a children's group and analyze the student's performance as a leader of the rehearsal process.

Keywords: orchestra of Russian folk instruments, art school, conductor, teacher, musical instruments of the Russian folklore tradition, means of musical expression.

Каждый студент Кемеровского государственного института культуры (далее – КемГИК), кафедры музыкально-инструментального исполнительства (далее – МИИ), профиля

«Национальные инструменты народов России» обязан пройти практику, которая даст ему возможность получить навыки работы с оркестром русских народных инструментов.

Студенты, приходя на практику в центральную детскую школу искусств (далее – ЦДШИ), первоначально знакомятся с группами инструментов оркестра, имеют возможность помуницировать в каждой группе, что значительно улучшает навык чтения с листа. Это помогает в дальнейшем разобраться, какой сложности партии у музыкантов оркестра, какие тональности чаще всего используются, как прописываются в оркестровой партитуре и партиях штрихи, нюансы, агогические оттенки.

Некоторым студентам, заинтересованным в получении дирижерских навыков, дается возможность продирижировать какой-либо пьесой. Профессор кафедры МИИ КемГИК Александр Владимирович Соловьев, который также является дирижером оркестра русских народных инструментов (далее – ОРНИ) ЦДШИ г. Кемерово, порекомендовал студенту вуза Брилевскому Даниилу Евгеньевичу разучить с оркестром авторскую пьесу «Эльфийский танец» и предложил ее для дальнейшего включения в отчетный концерт оркестра.

Состав данного оркестра – 30 музыкантов. Он включает все основные группы музыкальных инструментов (домровая, балалаечная, баянная, гусельная, ударная, духовая). Важным отличием оркестра является необычный состав группы духовых инструментов. В нем используются такие инструменты русской фольклорной традиции, как свирель, жалейка, волынка, окарина, болотные флейты. Также неоднократно используется гармонь хромка и гусли (крыловидные и шлемовидные). Это, по замыслу руководителя оркестра, нужно для того, чтобы русский оркестр получил тембры архаичных народных музыкальных инструментов. Это дает возможность развиваться оркестрантам как в академической, так и в фольклорной манере. Поэтому в пьесу «Эльфийский танец» были сознательно включены партии свирели и жалейки.

Студенты, обучаясь инструментам русской фольклорной традиции у А. В. Соловьева, получают не только навыки игры на них, но и основы композиции. Студент Д. Е. Брилевский сочинил несколько произведений для шлемовидных и крыловидных гуслей, а также пьесы для оркестра русских народных инструментов. «Капли дождя» и «Эльфийский танец» – первые опыты практиканта.

Прежде чем выйти к оркестру, была проведена предварительная работа с руководителем практики, чтобы разобраться в партитуре и выяснить, насколько каждая партия соответствует техническому уровню музыканта, который будет ее играть. Одной из задач было сократить до минимума сложные ритмические фигуры. Также анализировалась динамика, выстраивались кульминационные моменты. Проводилась адаптационная и вместе с тем композиторская работа. Целью было адаптировать партитуру так, чтобы каждый музыкант был способен уверенно сыграть свою партию. Например, вместо аккордов для первого баяна было принято решение разделить их на всю баянную группу, в целях облегчения исполнения пьесы. Шла работа по выявлению и усилению кульминаций. Для этого применялось дублирование той или иной партии, уточнялись штрихи и нюансировка. В итоге, партитура была адаптирована под уровень детского русского народного оркестра.

Важным звеном практической работы с детским оркестром русских народных инструментов является подготовка к репетиции. Состоит она из продумывания (поминутно), что нужно сделать конкретно сегодня, на что обратить особое внимание. Обсуждалось, как достичь синхронности исполнения (ансамбля), соответствующей динамики, агогических оттенков, точных штрихов. Самое главное, обдумывалось, как раскрыть образ «Эльфийского танца».

Вся работа с оркестром состояла из постепенного выполнения вышеназванных задач. С самого начала, после раздачи партий, педагогом было предложено в очень медленном темпе прочитать с листа несколько цифр. Задачей студента было продирижировать в очень медленном темпе, точно указывая вступления партий музыкантам оркестра. Безусловно, важным для дирижера является точный показ афтактов оркестровым группам. Главное здесь, чтобы музыкант видел дирижера непосредственно во время исполнения. Прочитав с листа несколько цифр, дирижер вынужден был останавливаться, чтобы поправлять оркестр и иногда дирижировать еще медленнее, чтобы музыканты смогли точнее исполнить свои партии.

Важная задача для любого педагога, особенно руководителя творческого коллектива, – постараться, чтобы музыкант его услышал и точно понял задание. Для этого необходимо во время остановки и прорабатывания отдельного момента в произведении добиваться тишины в оркестре, чтобы более четко и понятно объяснить участнику коллектива, как правильно сыграть определенный такт, и, конечно, руководителю нужно сохранять эмоциональную стабильность во время работы. Перенимая стиль и приемы работы педагога, студент-практикант учится слушать отдельные группы оркестра и выхватывать из общего звучания то, что надо поправить. Такой подход позволил за несколько репетиций проработать произведение от начала до конца.

Важным моментом в работе дирижера является работа над образом, характером произведения. «Эльфийский танец» был написан под впечатлением от кельтского фольклора. Изучая мифологию кельтов, автор представлял праздничный хоровод мифологических лесных существ – эльфов и ночной лес с большими деревьями невероятной величины, множество огней белого, оранжевого сияния. Это энергичное, цепкое произведение, где присутствует нотка игривости, озорства. Беседа с оркестрантами помогла им представить то, что они исполняют, а также добавила к их игре четкости, легкости. Для того, чтобы лучше прочувствовать образы, было предложено ребятам послушать музыку кельтского фольклора и поработать над партиями дома.

Неоднократно в пьесе встречаются триоли у разных групп инструментов оркестра, которые не сразу даются музыкантам. На эту трудность дирижеру стоит обратить особое внимание. Задачей будет показать и объяснить правильность исполнения сложных ритмических фигур. Для начала было предложено отдельно сыграть эти триоли с последующими дуольными тактами. Для примера взято слово, которое делится на три слога, – «яблоко» (триоль) и слово, которое делится на два слога, – «вишня» (дуоль). Там, где в нотном тексте стояла триоль – проговаривалось «яб-ло-ко», параллельно с игрой на инструменте. А там, где стояли дуоли, – проговаривалось «виш-ня». Ставилась задача ощутить разницу между триолью и дуолью, а также суметь соединить их. Но и этого оказалось недостаточно для стабильного исполнения. Произведение в основном написано в размере 2/4. Поэтому дирижер-практикант тактировал на двухдольный метр. Но некоторые эпизоды, там, где встречаются триоли, педагог практики порекомендовал дирижировать на три доли. Благодаря этому музыканты сыграли этот сложный момент уверенно, хорошо поняли дирижерский жест.

В работе постоянно уделялось внимание динамике оркестровых групп. Важно было объяснить участникам оркестра, насколько тихо или громко и в каком характере должен звучать тот или иной фрагмент произведения. Это достигается дирижерским жестом. Например, в некоторых местах встречается *subito piano*. Задачей дирижера было добиться четкого исполнения этого эпизода и объяснить, с какой целью нужно играть внезапно тихо и к какой кульминации приходит оркестровый эпизод и, соответственно, динамика в дальнейшем. Во многих цифрах указана смена громкости у определенных групп инструментов. Например,

домровая группа в некоторых цифрах должна играть тихо, а группа баянов, отвечая домрам, громко. Автору хотелось изобразить «переключку» инструментов, с целью показа двух контрастных образов (парней-эльфов и девушек-эльфов). Легкая, игривая, негромкая игра домровой группы – это образ девушек, а бойкая, энергичная игра группы баянов – это, соответственно, образ парней.

Педагог в работе со студентом-практикантом всегда подчеркивает, как важно работать над точным музыкальным штрихом. Если штрихи в партитуре отсутствуют, музыкантам приходится спрашивать у дирижера, как сыграть четверть или половинную в определенных местах: тремоло, ударом? Дирижер обязан объяснить, чем обусловлены штрихи, написанные композитором.

Следующим важным шагом в работе с детским оркестром является подготовка к концертному исполнению. Перед выступлением одним из важнейших моментов является настройка музыкальных инструментов. Задача руководителя инструментального коллектива и дирижера оркестра – добиться точного строя инструментов. Обычно в народном оркестре дается тон «ля», и под него идет настройка. Часто, учитывая неопытность юных музыкантов, дирижеру приходится самому настраивать музыкальные инструменты. Для этого он просит кого-нибудь из группы баянов сыграть нужные ноты, а сам настраивает каждый струнный инструмент. Студенту получение такой практики очень важно. Большую пользу принес в оркестровую жизнь хроматичекый тюнер, которым учат пользоваться оркестрантов. Это очень облегчает работу и сокращает время настройки.

Также нужно быть уверенным в том, что оркестранты достаточно хорошо выучили свои партии. Дирижер должен способствовать этому, тщательно разучивая партию с каждым музыкантом. Обычно, когда какая-либо группа музыкальных инструментов не справляется со своей партией, назначаются дополнительные индивидуальные репетиции, что ускоряет процесс выучивания партий.

Иногда возникают ситуации, когда кто-либо из участников оркестра начинает возмущаться неправильной игрой другого музыканта. Особенно часто эта ситуация возникает в детских оркестрах. По рекомендациям педагога, самым лучшим выходом будет объяснить участнику, чтобы он следил за исполнением только своей партии. Таким образом дирижер не допускает ситуаций, которые могут привести к конфликту в коллективе.

Психологическая готовность к выступлению – это разговор с участниками оркестра о том, как важно сохранить те наработки и навыки, которые были тщательно отрепетированы. Случаются в детских оркестрах ситуации, когда оркестрант провел много времени за разучиванием партий, выучил их, но в итоге из-за волнения не смог сыграть их, либо сыграл их некорректно. Также психологической подготовкой может быть репетиция на сцене концертного зала. Благодаря этому оркестрант начинает привыкать к новой обстановке, тем самым снижая уровень волнения перед концертом.

Педагог и студент-практикант совместно оценивают акустику зала или иного помещения, где будет играть оркестр. Если в звучании оркестра не хватает громкости, то иногда используется звукоусиливающая аппаратура, чтобы «подзвучить» ту или иную группу музыкальных инструментов. Особенно это касается исполнения с присутствием солистов. Иногда, если акустика хорошая, то подзвучка не требуется. Помимо этого, важно проследить, чтобы в концертном зале было нужное количество пультов, стульев и самих партий. Все это является важной частью подготовки оркестра к концертному исполнению.

Практика работы с оркестром в течение нескольких месяцев позволяет студенту сделать определенные выводы. Цели и задачи, поставленные педагогом были выполнены. Про-

ведено тщательное разучивание партий оркестрантами. Точная работа со штрихом, динамикой и агогикой позволила раскрыть образ произведения.

Возможность работы с оркестром ЦДШИ г. Кемерово дает студенту практические навыки дирижирования, управления большим творческим коллективом. Благодаря этому он учится быстрее настраивать музыкальные инструменты, запоминать строй, диапазон каждого инструмента. Также познает, как работать с детским оркестром русских народных инструментов и получает представление о том, как найти подход к каждому юному музыканту.

Кроме того, студент учится больше ценить время, приобретает навыки разбора произведения с оркестром. Действительно, быть дирижером, руководителем, педагогом – это большая ответственность. Недаром говорил великий русский дирижер, пианист, музыкальный педагог Евгений Александрович Мравинский: «Что бы ни происходило в оркестре: и плохое, и хорошее – во всем “виноват” дирижер, как в плохом, так и в хорошем смысле!».

Список литературы

1. Имханицкий М. И. Диалоги. Беседы с Д. С. Дмитриенко об истории, теории народно-инструментального искусства и о вопросах исполнительского музыкознания. – М.: ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, 2022. – 512 с.
2. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. – М.: Издательство РАМ имени Гнесиных, 2002. – 351 с.
3. Лаптев И. Г. Детский оркестр в начальной школе: книга для учителя. – М.: Владос, 2001. – 176 с.
4. Музыкально-исполнительская культура в теоретическом и прикладном измерениях: сб. науч. ст. Второй межрегиональной научно-практической конференции (г. Кемерово, 9 февраля 2008 года). – Кемерово: КемГУКИ, 2008. – 194 с.
5. Сохранение национальных традиций в народно-инструментальном искусстве: проблемы и перспективы: Материалы III Всероссийской научно-практической конференции / сост. А. С. Базиков, В. К. Петров, Е. Н. Борисова. – М.: ООО «Издательство “Согласие”», 2019. – 154 с.

List of references

1. Imhanickij M. I. Dialogi. Besedy s D. S. Dmitrienko ob istorii, teorii narodno-instrumental'nogo iskusstva i o voprosah ispolnitel'skogo muzykoznanija. – M., GMPI imeni M. M. Ippolitova-Ivanova, 2022. – 512 s.
2. Imhanickij M. I. Istoriya ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah: uchebnoe posobie dlya muzykal'nyh vuzov i uchilishch. – M.: Izdatel'stvo RAM imeni Gnesinyh, 2002. – 351 s.
3. Laptev I. G. Detskij orkestr v nachal'noj shkole: kniga dlya uchitelya. – M.: Vlados, 2001. – 176 s.
4. Muzykal'no-ispolnitel'skaya kul'tura v teoreticheskom i prikladnom izmereniyah: sb. nauch. st. Vtoroj mezhregional'noj nauchno-prakticheskoj konferencii (g. Kemerovo, 9 fevralya 2008 goda). – Kemerovo: KemGUKI, 2008. – 194 s.
5. Sohranenie nacional'nyh tradicij v narodno-instrumental'nom iskusstve: problemy i perspektivy: Materialy III Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii / sost. A. S. Bazikov, V. K. Petrov, E. N. Borisova. – M.: ООО «Izdatel'stvo “Soglasie”», 2019. – 154 s.

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ ПИАНИСТА

Е. В. Табаргина, Н. Г. Протасова
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово

В статье дано понятие художественной интерпретации музыкального произведения. Рассмотрен период становления интерпретации в XVIII–XIX веках, а также особенность формирования «блестящего стиля». Проведены параллели между риторикой и художественной интерпретацией музыкального произведения. На примере «Блестящих вариаций» оп. 12 сделан небольшой анализ формирования особенностей индивидуального стиля Ф. Шопена.

Ключевые слова: художественная интерпретация, «блестящий стиль», риторика, школа К. Черни, Ф. Шопен.

THE FEATURES OF FORMING ARTISTIC INTERPRETATION OF COMPOSITION IN THE PIANIST'S PERFORMING PRACTICE

E. V. Tabargina, N. G. Protasova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article gives the concept of artistic interpretation of a musical composition. The authors consider the period of forming interpretation in the XVIII–XIX centuries, as well as the peculiarity of forming the “brilliant style”. Also, the authors give parallels between rhetoric and artistic interpretation of a musical composition. On the example of “Brilliant Variations” op.12, the authors analyze forming the features of F. Chopin’s individual style.

Keywords: artistic interpretation, “brilliant style”, rhetoric, the school of C. Czerny, F. Chopin.

Художественная интерпретация – это динамичный и многослойный процесс, в ходе которого музыкант раскрывает и воплощает суть музыкального произведения. Каждое новое истолкование уникально, поскольку отражает личное восприятие и творческий подход исполнителя. Даже после завершения конкретного исполнения интерпретация продолжает жить, становясь потенциальной возможностью для новых воплощений. Когда условия позволяют, эта возможность превращается в реальность, формируя материальную основу исполнительского искусства [5].

По словам А. Корто, «музыкальная интерпретация требует тонкого подхода и глубокого понимания всех оттенков чувств и впечатлений, которые необходимо донести до слушателя с помощью загадочного волшебства звуков» [1, с. 98].

Ванда Ландовская в своей книге «О музыке» находила схожесть искусства риторики и интерпретации. Она писала, что риторика – искусство хорошо говорить; интерпретация – искусство хорошо играть и петь. Подобно оратору, музыкант на выступлении должен с уверенностью, степенным видом представлять перед публикой. Игру исполнителя должно быть хорошо слышно, смысл музыки должен трогать и убеждать слушателя.

Цицерон, знаменитый римский оратор, настаивал перед своими учениками на том, чтобы речь открывалась и заканчивалась наиболее весомыми аргументами. Он считал важ-

ным захватить внимание слушателей с самого начала и окончательно убедить их в финале. По его мнению, некоторые предпочитают начинать с менее значимых доводов, постепенно наращивая силу аргументов и завершая выступление самыми убедительными из них (см. [6, с. 299]).

В музыкальном исполнительстве существуют обе эти системы. Музыкант может страстно начать с виртуозного, стремительного пассажа или гроыхающих аккордов и потом завершить свое выступление яркой кодой. Или же вариант, когда развитие происходит постепенно, вкрадчиво и достигает своего апофеоза к концу произведения.

Риторика и художественная интерпретация музыкального произведения обладают рядом сходных характеристик. Обе формы искусства направлены на достижение эмоционального воздействия на аудиторию, используя выразительные средства для передачи чувств и настроений. Так же, как риторика использует интонацию, паузы и громкость голоса, музыка применяет динамику, темп и артикуляцию для создания живого и убедительного исполнения. Структурная организация играет важную роль в обеих областях: как риторическая речь строится по определенным правилам композиции, так и музыкальное произведение имеет свою форму, включающую вступление, развитие, кульминацию и заключение. Индивидуальные особенности исполнителя тоже играют значительную роль: как оратор привносит свои личные черты в подачу материала, так и музыкант добавляет уникальные акценты и нюансы в исполнение. Основная цель этих двух видов искусства заключается в передаче определенного сообщения или идеи слушателю, будь то выражение эмоций, рассказ истории или вызов размышлений.

Знание риторики может существенно улучшить навыки музыкальной интерпретации, помогая исполнителю лучше понимать и выражать содержание произведения. Овладев риторическими приемами, музыкант учится строить логичную и последовательную структуру исполнения, точно передавать эмоции через изменения динамики и темпа, использовать паузы и акценты для выделения ключевых моментов. Кроме того, риторика учит удерживать внимание аудитории, создавая напряжение и разрешение его в нужных местах, а также учитывать контекст и особенности каждого выступления. Все это способствует более глубокому общению с публикой и эффективному выражению своих мыслей и чувств через музыку.

Музыканту-исполнителю для углубления знаний в области риторики и ее применения в музыкальной интерпретации могут быть полезны книги следующих авторов: Пропп В. «Риторика и композиция», Абрахамсен Л. У. «Интерпретация и структура в произведениях Баха», Ледфорд Д. «Музыкальная риторика». Эти книги помогут музыканту развить свое понимание риторики и научиться применять ее принципы в своей игре, что позволит создавать более глубокие и выразительные музыкальные интерпретации.

Изучая предмет «интерпретация», действительно, можно обращаться к рекомендациям искусства риторики. Такие советы помогут пробудить чувства исполнителя к музыкальному произведению, а также вызвать эмоции публики на исполнение интерпретации.

Вопрос интерпретации музыки стал актуальным в конце XVIII – начале XIX века, когда в европейской музыкальной традиции произошло окончательное разграничение ролей композитора и исполнителя. С этого времени возник конфликт между автором музыкального произведения и артистом, его интерпретирующим, что породило проблему, остающуюся предметом оживленных дискуссий до наших дней.

Под музыкальным произведением мы будем понимать материализованное звуко сочетание, которое было запечатлено в партитуре и является законченным художественным продуктом. Под художественной интерпретацией музыкального произведения следует понимать творческий процесс истолкования [4, с. 14].

Нужно помнить, что исполнительское искусство по отношению к авторскому образцу является вторичным. Исполнителю важно понимать и передавать своеобразие творческой манеры каждого композитора, страны, национального вкуса народа, гения автора, места, времени, тематики. Все это определяет стиль написания, определенный почерк композитора.

До середины XIX века был распространен феномен великого композитора, который одновременно являлся выдающимся исполнителем. Такие мастера чаще всего выступали перед относительно небольшими аудиториями, играя преимущественно свои собственные сочинения. Эта практика подразумевала особый способ записи музыки, предоставлявший исполнителям значительную свободу. Они могли самостоятельно расшифровывать цифровые басы и орнаменты, выбирать тембры, определять темп, динамику, артикуляцию и другие выразительные средства, а также импровизировать каденции в операх и инструментальных концертах.

На рубеже XIX века внимание публики начинает смещаться в сторону исполнителей-виртуозов. Теперь в концертных залах все чаще исполняются мессы и другие сложные произведения. Развитие новых, более масштабных и структурированных музыкальных жанров, таких как симфония, классическая соната и концерт, приводит к тому, что музыкальные тексты становятся все более детализованными и свобода исполнителя постепенно уменьшается.

Первый серьезный опыт стиливого анализа музыки в контексте задач исполнения был предпринят Карлом Черни в его «Школе». Этот шаг стал важной вехой в развитии методологических и теоретических основ музыкального исполнительства. Черни уделял внимание «бриллиантовой» манере игры на инструменте, подчеркивая значимость характера использования каждого из выразительных средств фортепиано (динамики, артикуляции, туше, акцентуаций и др.) и их взаимозависимости в создании нужного звукового эффекта. Виртуозность «блестящего стиля» подразумевала браваду, безупречную чистоту звука, блеск, неразрывно связанные с быстрыми и очень быстрыми темпами. Школа «блестящей игры» культивировала стаккато и другие виды отрывистого звукоизвлечения; при легато же прикосновения к клавишам были неглубокими, звучание имело мягкий, изящно выровненный характер с тонкой проработкой мелодии [3, с. 68].

А. Малинковская в своей книге «Фортепианно-исполнительское интонирование» уточняет, что «блестящий стиль» был именно стиливым явлением, своеобразным ответвлением раннеромантического стиля, а не просто манерой исполнения. Характерная для него система выразительных средств и приемов сформировалась под воздействием конкретных социально-культурных условий времени и в связи с определенными закономерностями музыкально-исторического процесса [3].

Подъем романтической оперы в Италии, Франции и Германии вызвал широкое увлечение этим жанром, что привело к возникновению в фортепианной литературе таких жанров, как вариации и транскрипции на основе оперной музыки. Фортепианные транскрипции, вариации, фантазии, парафразы и попури на популярные оперные темы удовлетворяли потребность в воспроизведении любимых мелодий. Фортепиано стало универсальным инструментом для более полного раскрытия композиторских замыслов. В стремлении достичь новой звуковой мощи и придать фортепианному звуку масштабность и многоплановость музыканты разрабатывали особые фактурные и пианистические приемы: октавное удвоение ведущего голоса, перемещение регистров, тембровое обогащение мелодии и совмещение нескольких голосов благодаря педали.

Ференц Лист стал новатором в развитии этих жанров, его способность раскрыть звуковые возможности фортепиано знаменовала новую эпоху универсальности инструмента.

Влияние этого направления распространилось и на других композиторов того времени, таких как Тальберг, Калькбреннер и Шопен.

Как пример рассмотрим одно из произведений Ф. Шопена, опубликованное в 1833 году под названием «Блестящие вариации на тему рондо из оперы “Людовик” Ф. Герольда и Ф. Галеви» ор. 12.

Еще до переезда в Париж в 1829 году композитор посетил Вену и Краков, где сыграл свои «Вариации ор. 2» на тему «Làcidaremlamano» из оперы «Дон Жуан» Моцарта, импровизировал на тему из оперы Буальдьё «Белая дама» и пентатонической свадебной мелодии «Ojchmielu, chmielu». Зал восторженно встретил произведения, музыкальные критики также высоко оценили талант композитора.

Произведение «Блестящие вариации на тему рондо из оперы “Людовик” Ф. Герольда и Ф. Галеви» основано на популярной французской комической опере Даниэля Франсуа Эспри Обера «Людовик, или Семейство Бельмонт». Опера пользовалась большой популярностью в Европе, и Шопен решил создать вариации на одну из ее тем, продемонстрировав тем самым свое мастерство в жанре вариаций.

Длинное название – «Блестящие вариации на тему рондо из оперы “Людовик” Ф. Герольда и Ф. Галеви» – подражание юного Шопена-романтика популярным в то время поздним классикам, таким, как Иоганн Непомук Гуммель, Карл Черни, Анри Герц, Генри Бертини и др. В то время было обычным делом подробно указывать, на какую тему написаны вариации, откуда взята эта тема и кому принадлежит оригинал. Это позволяло публике сразу понять, какое произведение лежит в основе, и оценить мастерство композитора в обработке известной мелодии.

Как упоминалось выше, мода на вариации, фантазии, импровизацию на темы из опер того времени заставляла Шопена сочинять такие произведения, следуя шаблонным образцам. Однако нельзя сказать, что ранние произведения лишены таланта и шопеновской поэтичности, в том числе и «Блестящие вариации» ор. 12 [2].

Простая тема из оперы «Людовик» трансформируется в разнообразные мелодические линии, сохраняющие свою узнаваемость, но наполненные лирикой и эмоциями, что характерно для шопеновского стиля. Богатая палитра гармоний придает произведению насыщенность и глубину, а тонкие нюансы и неожиданные переходы создают ощущение постоянного движения и развития. Контрасты между нежными и лирическими фрагментами и бурными, драматичными пассажами отражают широкий эмоциональный диапазон Шопена и его способность передавать самые разные настроения. Высокий уровень техники, необходимый для исполнения, проявляется в быстрых пассажах, сложных арпеджио и трелях, создающих впечатление легкости и блеска. Романтические мотивы, такие как выражение личных переживаний и стремление к идеалу, находят отражение в музыке. Несмотря на использование темы из чужой оперы, Шопен сумел придать произведению свой собственный, неповторимый почерк. Его интерпретация темы несет отпечаток его личности и творческих предпочтений. Соблюдение строгих композиционных правил сочетается с уникальной атмосферой и настроением каждой вариации, что делает работу столь захватывающей.

Среди таких особенностей: такты 1–2 интродукции – гамма из шести звуков – очень характерное явление шопеновских мелодических обыгрываний (Приложение, пример 1); во второй вариации ритмика совсем шумановского толка и обильные примеры столкновений-обыгрываний (Приложение, пример 2); в финальной вариации – отзвуки ритмов мазурки (Приложение, пример 3); плагальный каданс в коде такты 11–7 от конца (Приложение, пример 4). Внимательно вслушиваясь в их интонационный склад и фактуру, нельзя не поразить-

ся слуховой и эстетической чуткости Шопена. Тут достигнут подлинно парижский синтез блеска, изящества.

Данное произведение остается популярным среди пианистов и часто включается в репертуар концертов. Оно требует высокого уровня технического мастерства и художественного вкуса, позволяя исполнителю продемонстрировать свою виртуозность и способность к интерпретации. «Блестящие вариации являются ярким примером того, как Шопен умел сочетать технические сложности с глубиной и выразительностью музыкального содержания.

При исполнении «Блестящих вариаций» ор. 12 от музыканта требуется выдержка стиля парижской музыкальной жизни XIX века: виртуозность, блеск, бравурность, легкость и другие качества, свойственные «блестящей школе», о которой писал Карл Черни в своих трудах. Помимо виртуозности исполнителю следует обратить внимание и на художественную часть, ведь процесс создания интерпретации – это есть создание уникального, не имеющего аналогов продукта творческой деятельности.

Исполнители продолжают проявлять интерес к «Блестящим вариациям» Ф. Шопена по нескольким причинам. Во-первых, это произведение требует высокого уровня техники и виртуозности, что делает его привлекательным для тех, кто стремится продемонстрировать свое мастерство. Во-вторых, разнообразие вариаций предоставляет исполнителям широкие возможности для индивидуальной интерпретации, позволяя каждому пианисту внести что-то свое в исполнение. Историческая значимость Шопена и его произведений также играет важную роль: его музыка остается актуальной и востребованной в современном музыкальном мире. Кроме того, романтический стиль, присущий творчеству Шопена, продолжает находить отклик у широкой аудитории. Наконец, участие в международных конкурсах с этим произведением может стать дополнительным стимулом для его разучивания и интерпретации.

В данной статье мы рассмотрели понятие художественной интерпретации музыкального произведения, проследив его эволюцию от XVIII до XIX века. Особое внимание было уделено формированию «блестящего стиля» и его влиянию на исполнительскую практику. Мы также провели параллели между риторикой и музыкальной интерпретацией, показав, насколько тесно связаны эти два искусства в процессе создания и восприятия музыки.

На примере «Блестящих вариаций» ор. 12 Ф. Шопена мы проанализировали, как формируется уникальный стиль композитора, каким образом он сочетает технику и художественное видение, создавая шедевры, которые продолжают восхищать слушателей и вдохновлять исполнителей по всему миру.

Таким образом, художественная интерпретация музыкального произведения – это сложный и многогранный процесс, требующий от исполнителя не только технического мастерства, но и глубокого понимания композиторского замысла, а также умения выразить свои собственные эмоции и переживания через музыку.

Список литературы

1. Корто А. О фортепианном искусстве / сост., пер., ред. текста, вступ. ст. и коммент. К. Х. Аджемова. – М.: Классика-XXI, 2005. – 246 с.
2. Кремлев Ю. Шопен. Вариации на тему из оперы Герольда «Людовик» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.belcanto.ru/chopin_op12.html – Загл. с экрана.
3. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. – М.: Музыка, 1990. – 184 с.

4. Печерский Б. Страсти по пианизму: учебно-методическое пособие. – М.: Музыкальное просвещение, 2004. – 95 с.
5. Сизова Е. Р. Проблема художественной интерпретации в исполнительской и педагогической деятельности музыканта // Мир науки, культуры, образования. – Горно-Алтайск, 2014. – № 4 (47) – С. 216–218.
6. Стуколкина С. М. Путь к совершенству: диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. – СПб.: Композитор, 2007. – 388 с.
7. Томашевский М. Шопен: Человек, творчество, резонанс / пер. с польского Л. Акопяна и Е. Янус. – М.: Музыка, 2011. – 840 с.

List of references

1. Korto A. O fortepiannom iskusstve / sost., per., red. teksta, vstup. st. i komment. K. N. Adzhemova. – М.: Klassika-HHI, 2005. – 246 s.
2. Kremlev Yu. Shopen. Variacii na temu iz opery Gerol'da «Lyudovik» [Elektronnyj resurs]. – URL: https://www.belcanto.ru/chopin_op12.html – Zagl. s ekrana.
3. Malinkovskaya A. Fortepianno-ispolnitel'skoe intonirovanie. – М.: Muzyka, 1990. – 184 s.
4. Pecherskij B. Strasti po pianizmu: uchebno-metodicheskoe posobie. – М.: Muzykal'noe prosveshchenie, 2004. – 95 s.
5. Sizova E. R. Problema hudozhestvennoj interpretacii v ispolnitel'skoj i pedagogicheskoy deyatel'nosti muzykanta // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. – Gorno-Altajsk, 2014. – № 4 (47) – S. 216–218.
6. Stukolkina S. M. Put' k sovershenstvu: dialogi, stat'i i materialy o fortepiannoij tekhnike. – SPb.: Kompozitor, 2007. – 388 s.
7. Tomashevskij M. Shopen: Chelovek, tvorchestvo, rezonans / per. s pol'skogo L. Akopyana i E. Yanus. – М.: Muzyka, 2011. – 840 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

INTRODUCTION.
Allegro maestoso. M. M. ♩ = 118. (♩ = 56 60) Fr. Chopin, Op.12.

risoluto

The image shows a musical score for the introduction of Chopin's Op. 12. It features two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand begins with a melodic line marked 'risoluto' and 'Allegro maestoso'. The left hand provides harmonic support with chords. A red diagonal line is drawn across the bottom of the score, likely indicating a specific performance technique or a section to be analyzed.

Example 2 shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a complex melodic line featuring many sixteenth notes and slurs, and a bass clef staff with a simpler accompaniment. The second system continues the piece, with the treble staff showing more intricate patterns and the bass staff providing harmonic support. Fingerings and articulation marks are clearly visible throughout.

Scherzo vivace. $\text{♩} = 88(80-88)$

Example 3 is titled "Scherzo vivace" with a tempo of quarter note = 88 (80-88). It consists of four systems of musical notation. The first system starts with a piano (*pp*) dynamic. The second system includes a *so rall.* instruction. The third system features a *dolcissimo* marking in the treble and a *ff* marking in the bass. The fourth system includes *f*, *p*, and *dolce* markings. The score is filled with detailed musical notation, including slurs, fingerings, and articulation marks.



**СБОРНИК ФОРТЕПИАННЫХ ЭТЮДОВ ДЖОНА КЕЙДЖА
«ETUDES AUSTRALES»: НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ТРАКТОВКУ ЖАНРА**

П. В. Насонова, Е. О. Пригодич

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

В данной статье рассматривается сборник фортепианных этюдов «Etudes Australes» Джона Кейджа. Приводится анализ особенностей сочинений. Определяется роль сочинений в практике исполнителя с точки зрения развития навыков игры на фортепиано и музыкального мышления.

Ключевые слова: этюд, Джон Кейдж, инновационность, «Etudes Australes», музыкальное мышление, исполнительская практика.

**COLLECTION OF PIANO ETUDES “ETUDES AUSTRALES” BY JOHN CAGE:
A NEW LOOK AT THE INTERPRETATION OF THE GENRE**

P. V. Nasonova, E. O. Prigodich

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article considers the collection of piano etudes “Etudes Australes” by John Cage. The authors analyze the features of the compositions. Also, the authors define the role of compositions in the practice of the performer according with the development of piano playing skills and musical.

Keywords: John Cage, innovation, “Etudes Australes”, musical thinking, performance practice.

Джон Кейдж – американский композитор, музыковед, поэт, философ, художник. Считается пионером в области алеаторики, нестандартного подхода к использованию музыкальных инструментов и созданию электронной музыки. Кейдж стал одним из ведущих предста-

вителей послевоенного авангарда. Детство Кейджа характеризовалось сочетанием художественных и интеллектуальных занятий, включающих музыку и писательство. Нестандартный подход его родителей к жизни, в частности, изобретательский дух его отца, вероятно, сыграли ведущую роль в формировании экспериментального и авангардистского подхода Кейджа к музыкальному творчеству. Бесспорное влияние на формирование композиторского стиля автора оказали его учителя: Генри Конвелл, Адольф Вайс (ученик Шенберга) и Арнольд Шенберг (основоположник додекафонной техники). Свой композиторский путь Джон Кейдж начал в 30-е годы XX века. Творчество Кейджа, начиная с самых истоков, не следовало классическим канонам, отличалось экспериментальностью и концептуальностью. Учитель Кейджа, Арнольд Шенберг, как композитор, опирающийся на академические традиции сочинения музыки, не воспринимал Кейджа как музыканта, он называл своего ученика «гениальным изобретателем». Несмотря на столь нелестную оценку композиторского творчества его учителем, впоследствии критики стали называть Джона Кейджа одним из самых влиятельных американских композиторов XX века. Хотя 1970-е годы часто описываются как период, когда Джон Кейдж перешел от строгой музыкальной композиции к более радикальным экспериментам в текстах и поэзии, его творчество в это время также включало три сборника, казалось бы, традиционных композиций, оформленных в жанре концертного этюда.

«Etudes Australes» («Этюды Австралии» или «Южные этюды») представляют собой сборник этюдов для фортепиано, включающий 32 сочинения. Над циклом Джон Кейдж работал на протяжении двух лет, с 1974 по 1975 год. Все пьесы сборника задумывались композитором как «дуэты для двух независимых рук», что уже подразумевает высокую техническую сложность в исполнении данного цикла. Данные эксперименты с жанром этюда композитор продолжил и написал в период с 1977 по 1990 годы сборник этюдов для скрипки «Freeman Etudes» и в 1978 году этюды для виолончели, фортепиано или обоих инструментов вместе «Etudes Boreales» (Приложение, рис. 1).

На создание цикла этюдов Джона Кейджа вдохновила игра пианистки Грете Султан, с которой композитор познакомился в 1946 году [8, с. 41]. В возрасте 68 лет Грете Султан работала над произведением Джона Кейджа «Музыка перемен». В исполнении данного произведения подразумевались удары по клавишам не только руками, но и палочками. Наблюдая за репетициями Грете Султан и учитывая ее солидный возраст, Кейдж и задумал создание этюдов, так как ему «не казалось [правильным], что стареющая дама должна бить по клавишам» [4, с. 91].

Произведения рассматриваемого сборника основаны на двух базовых идеях. Первая – это сочинение дуэтов для независимых рук, вдохновленное тем, как играла Грете Султан [8, с. 247]. Идея заключалась в использовании аккордов, которые были составлены композитором и систематизированы в определенный каталог. Каталог состоял из трезвучий, четырехзвучных и пятизвучных аккордов. Здесь композитор учел, что каждый аккорд должен играть одной рукой, не прибегая к помощи второй руки. Каталог включал около 550 аккордов для каждой руки. Вторая идея заключалась в том, чтобы использовать звездные карты в качестве исходного материала, как Кейдж уже сделал с оркестровым «Атласом эклиптики» в 1961 году и с «Книгами песен» в 1970 году [5, с. 139]. На этот раз Кейдж использовал карты из «Атласа Южного неба» Антонина Бечвара, который он приобрел в Праге в 1964 году. Также в ходе работы над циклом Джон Кейдж (известный своей склонностью к медитативным практикам) не мог не обратиться к китайской Книге Перемен «И-Цзин». В книге описывались

разнообразные жизненные ситуации в весьма туманной форме. Читатель проецировал их под собственные жизненные обстоятельства случайным образом, например подбрасывал монетку, обрывал тысячелистник и т. д. В процессе чтения этой книги и ее использования в своем композиторском творчестве Кейдж и познакомился с пианисткой Грете Султан, которая стала его идейной единомышленницей.

Процесс сочинения музыки «Etudes Australes» проходил в несколько этапов. Сначала Кейдж накладывал на звездные карты прозрачную полоску шириной около 2 см. В данную ширину полоски попадали примерно двенадцать тонов октавы. Чтобы перенести данные звуки в доступные октавы, композитор использовал «И-Цзин». Следующим этапом было определение, какие звуки станут основными отдельными тонами, а какие будут звуками аккордов. Для ответа на этот вопрос композитор снова обращается к «И-Цзин». Есть интересная закономерность, что по мере движения от первого этюда до последнего меняется число, которое отвечает на этот вопрос. Также, следуя данной логике, по мере движения от этюда к этюду, композитор добавляет все больше и больше совокупностей.

Для Кейджа получившиеся этюды были не просто авторскими композициями, созданными в жанре фортепианной музыки, но отражали определенные политические взгляды автора и его позицию по некоторым социальным проблемам. «Я заинтересован в использовании интеллекта и решении невозможных проблем. И это то, о чем все эти этюды “Australes”; исполнение этих этюдов покажет, что невозможное не является невозможным» [7, с. 140].

Грете Султан с энтузиазмом отнеслась к перспективе исполнения «Etudes Australes» [2, с. 184], включила их в свой концертный репертуар, постепенно разучивала новые этюды и записала весь цикл в 1978 году (книги 1 и 2) и в 1982 году (книги 3 и 4). Премьера всех 32 этюдов состоялась только в апреле 1982 года во время концерта новой камерной музыки в Виттене (Германия), когда 75-летняя Грете Султан исполнила полный цикл. Впоследствии Грете Султан объездила полмира с исполнением данного цикла и получила международное признание.

Кейдж получал противоречивые отзывы на свое сочинение. Если одни музыканты выражали восторг и интерес к данному циклу (Марианна Шредер и Роджер Вудворд), то другие считали исполнение сложным и даже невозможным (Дэвид Бердж). Так, например, скрипач Пол Зукофки, восхищенный творением Кейджа, попросил композитора написать аналогичный цикл этюдов для скрипки [4, с. 95]. Этим циклом этюдов для скрипки и стало ранее упомянутое сочинение Кейджа «Freeman Etudes». На сегодняшний день это творение Джона Кейджа по-прежнему вызывает споры.

Цикл этюдов «Etudes Australes» состоит из 32 пьес, сложность которых возрастает от первого этюда к последнему. Они сгруппированы в 4 книги по 8 этюдов в каждой. Все этюды цикла написаны на четырех нотоносцах: по два нотоносца для каждой руки. Композитор также отмечал, что исполнителю запрещается переносить ноты из партии одной руки в партию другой. В нотном тексте нет нотных знаков в привычном для нас значении и отсутствуют тактовые черты. Кейдж применяет два типа нот: открытые (которые необходимо удерживать как можно дольше) и закрытые. Кроме того, из-за большого охвата клавиатуры и большого количества удержанных звуков в этюдах предусмотрено использование в качестве подмоги резиновых молоточков (такие звуки в нотных станах были изображены в форме ромба) (Приложение, примеры 1, 2).

Исполнение данных этюдов представляет определенную техническую сложность для пианистов. Это обусловлено не только своеобразной нотацией, необходимостью постоянно

удерживать длинные ноты, но и широким диапазоном и постоянным пересечением рук исполнителя. В авторском тексте отсутствуют указания на темп, динамику, нет обозначений педализации. Однако композитором было предусмотрено размещение каждого этюда на развороте из двух листов, которое освобождает исполнителя от необходимости переворачивать страницу.

Полное разделение двух рук, возможно, является самой явной трудностью, и именно это Кейдж описал как ключевую инновацию произведения. С психологической точки зрения, необходима строгая дисциплина, связанная с изоляцией рук. Исполнитель должен быстро перемещаться одной рукой с одной стороны клавиатуры на другую и избегать искушения сыграть определенные звуки другой, ближайшей рукой. Исполнение, при котором обе руки занимают одни и те же диапазоны клавиатуры, создает постоянные пересечения рук, что делает маневрирование в пространстве физически неудобным.

В пределах одной руки скачки между нотами и аккордами часто создают проблемы, особенно в более плотных пассажах. Эти трудности, похоже, становятся еще более раздражающими из-за того, что отдельные аккорды специально разработаны так, чтобы удобно располагаться под одной, но не под другой рукой. Удобное положение руки для одного аккорда значительно отличается от удобного положения для следующего. Даже одна нота может вызвать неудобные перемещения и некомфортные позиции. Открытые ноты, как говорил Кейдж, следует удерживать как можно дольше, часто во время нескольких закрытых нот. Это обычно включает в себя удар по клавише определенным пальцем, его удержание, а затем перемещение пальцев, чтобы добраться до других звуков по обе стороны удержанной ноты.

Наконец, использование любой нестандартной нотационной системы дезориентирует исполнителя. Имеет место быть психологический дискомфорт у исполнителя, связанный с адаптацией к новому способу чтения партитуры и ее воспроизведением, с передвижением практически всего корпуса. Все эти технические трудности знакомы и могут быть ожидаемы в этюде, и ни одна из них не является уникальной для этих произведений в частности. Однако, преодолев эти трудности, становится ясно, что данные этюды не являются сложными с виртуозной точки зрения. Джон Кейдж создал эти этюды «насколько сложными, насколько он мог их сделать». В частности, идея сопоставления звездных карт с партитурой и перевода их в движение тела кажется почти абсурдной – как будто тело невероятно и невозможно тянется к звездам.

Можно сделать вывод, что в «Etudes Australes» нет ничего невозможного. Однако проблемы исполнения этих произведений предполагают «воспроизводимый критический метод» для понимания и исполнения «невозможности». Часть этой воспроизводимости и характера метода исходит из того, что исполнение необходимо для понимания. Это также метод, который в значительной степени зависит от жанра этюда. Кейдж и действует в рамках устоявшегося жанра, но изменив его традиционные условности и цели. Такое своеобразное переосмысление жанра этюда соответствует нестандартному мышлению и мировоззрению Джона Кейджа. Этюды данного цикла ни в коем случае не являются видами технических упражнений, которые развивают технические или художественные способности исполнителя. Исполнение «Etudes Australes» раскроет исполнителю новые способы изучения музыкального материала, расширит границы не только музыкального мышления, но и мировоззрения в целом.

Список литературы

1. Burge David. Review of *Etudes Australes*, Books 1–2; 3–4 by John Cage // Notes. 2nd series. 33 (3). – S. 690–692.
2. Кейдж Дж. Пустые слова: сочинения 1973–1978. – Мидлтаун, Коннектикут: Издательство Уэслианского университета, 1979. – 187 с.
3. Дакворт Уильям. Разговор о музыке: беседы с Джоном Кейджем, Филипом Глассом, Лори Андерсон, и пять поколений американских композиторов-экспериментаторов. – Бостон: Da Capo Press, 1999. – 504 с.
4. Костеланец Р. Беседы с Джоном Кейджем. – Нью-Йорк: Routledge, 2003. – 344 с.
5. Николлс Д. Кембриджский компаньон Джона Кейджа (кембриджский компаньон музыки). – Кембридж, Нью-Йорк: Издательство Кембриджского университета, 2002. – 287 с.
6. Page Tim. American Composers: John Cage: The Avatar of Avant // Washington Post. – 1998. – August 16. – P. G01.
7. Перлофф М., Джанкерман Ч. Джон Кейдж: сочинения, написанные в Америке. – Чикаго: Издательство Чикагского университета, 1994. – 296 с.
8. Ревилл Д. Ревущая тишина: Джон Кейдж – жизнь. – 2-е изд. – Нью-Йорк: Arcade Publishing, 1993. – 375 с.

List of references

1. Burge David. Review of *Etudes Australes*, Books 1–2; 3–4 by John Cage // Notes. 2nd series. 33 (3). – S. 690–692.
2. Kejdzh Dzh. Pustye slova: sochineniya 1973–1978. – Midltaun, Konnektikut: Izdatel'stvo Ueslianskogo universiteta, 1979. – 187 s.
3. Dakvort Uil'yam. Razgovor o muzyke: besedy s Dzhonom Kejdzhem, Filipom Glassom, Laurie Anderson, i pyat' pokolenij amerikanskih kompozitorov-eksperimentatorov. – Boston: Da Capo Press, 1999. – 504 s.
4. Kostelanec R. Besedy s Dzhonom Kejdzhem. – N'yu-Jork: Routledge, 2003. – 344 s.
5. Nikolls D. Kembridzhskij kompan'on Dzhona Kejdzha (kembridzhskij kompan'on muzyki). – Kembridzh, N'yu-Jork: Izdatel'stvo Kembridzhskogo universiteta, 2002. – 287 s.
6. Page Tim. American Composers: John Cage: The Avatar of Avant // Washington Post. – 1998. – August 16. – P. G01.
7. Perloff M., Dzhankerman Ch. Dzhon Kejdzh: sochineniya, napisannye v Amerike. – Chikago: Izdatel'stvo Chikagского universiteta, 1994. – 296 s.
8. Revill D. Revushchaya tishina: Dzhon Kejdzh – zhizn'. – 2-e izd. – N'yu-Jork: Arcade Publishing, 1993. – 375 s.



Рисунок 1. Обложка «Etudes Australes»

Фрагмент этюда № 1 из сборника «Etudes Australes»

The image displays a musical score for the first system of Etudes Australes, No. 1. It consists of two systems of staves. Each system includes a piano (p) part on the upper staff and a left hand (LH) part on the lower staff. The piano part features a series of chords and melodic fragments, while the left hand part is characterized by complex, dense chordal textures and arpeggiated patterns. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The first system is marked with a '1' at the beginning. The second system continues the piece with similar complex textures. The overall style is highly technical and characteristic of Debussy's 'Etudes Australes'.

Фрагмент этюда № 32 из сборника «Etudes Australes»

The image displays a musical score for Etude No. 32 from the collection 'Etudes Australes'. The score is presented in two systems, each consisting of two staves. The notation is highly complex, featuring numerous accidentals, ties, and dynamic markings. The first system shows a dense texture of notes and rests, with some notes marked with 'p' (piano) and 'f' (forte). The second system continues this intricate composition, with various articulations and phrasing slurs. The overall appearance is that of a highly technical and detailed musical manuscript.

ДЕТСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ: СОЗДАНИЕ И РЕАЛИЗАЦИЯ ПРОЕКТА НА БАЗЕ ДШИ № 47 ИМ. М. Ф. МАЦУЛЕВИЧ Г. НОВОКУЗНЕЦКА

А. А. Емельянова

МБУ ДО ДШИ № 47 им. М. Ф. Мацулевич,

г. Новокузнецк;

Т. И. Мороз

ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,

г. Кемерово

В статье представлен опыт реализации проекта «Детская филармония», разработанный на базе ДШИ № 47 имени М. Ф. Мацулевич г. Новокузнецка. Обозначены векторы проекта, направленные на создание условий для раскрытия творческого потенциала детей через приобщение к музыкальному искусству и укрепление культурных традиций в образовательной среде школы. Приведен результат положительного опыта осуществляемой просветительской деятельности средствами музыкального искусства в дошкольных, общеобразовательных и социальных учреждениях города.

Ключевые слова: детская филармония, детская школа искусств, проект, музыкально-просветительская деятельность, развитие начинающего музыканта.

CHILDREN'S PHILHARMONIC: CREATING AND IMPLEMENTING THE PROJECT ON THE BASIS OF M. F. MATSULEVICH CHILDREN'S ART SCHOOL No. 47, NOVOKUZNETSK

A. A. Emelynova

M. F. Matsulevich Children's Art School No. 47, Novokuznetsk;

T. I. Moroz

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article presents the experience of implementing the project "Children's Philharmonic", developed on the basis of the M. F. Matsulevich Children's Art School No 47, Novokuznetsk. The authors outline the vectors of the project aimed at creating conditions for disclosure of the creative potential of children through acquaintance with musical art and strengthening cultural traditions at educational environment of a school. In conclusion the authors present the result of a positive experience of educational activity by means of musical art at preschool, secondary school and social institutions of the city.

Keywords: children's philharmonic, children's art school, project, musical and educational activity, development of a beginning musician.

В эпоху стремительного технологического прогресса и глобализации культурных процессов, создание условий для гармоничного развития талантов молодых музыкантов становится насущной необходимостью. Работа по музыкальному просвещению и воспитанию является ключевым направлением деятельности филармонических учреждений. Проектируя свои мероприятия, они делают музыку доступной и интересной для всех категорий юной аудитории, формируя будущих музыкантов и любителей искусств.

Со второй половины XX века особыми культурными центрами, а также важными социальными институтами стали детские филармонии. Детская филармония – это учреждение или структурное подразделение, основной деятельностью которого является сохранение, создание, распространение и освоение культурных ценностей средствами детско-юношеского профессионального исполнительства, а также привлечение внимания зрителей различных возрастных групп к общению с живым детским творчеством непосредственно в концертном зале. Основными направлениями деятельности детских филармоний выступают: организация концертов, проведение музыкальных конкурсов и фестивалей, партнерство с образовательными и культурными учреждениями, социальная работа, межрегиональные и международные культурные программы и проекты [1; 2].

Функционируя как государственные учреждения культуры, муниципальные объединения или структурные подразделения образовательных организаций, детские филармонии являются активными участниками культурной жизни общества. В малых городах, где регулярная концертная деятельность может быть ограниченной, такие учреждения занимают особое место, обеспечивая непрерывное развитие культурного пространства. Работа данных учреждений направлена на создание партнерских связей с общеобразовательными и культурными организациями, что позволяет разрабатывать и реализовывать проекты, имеющие просветительскую и воспитательную направленность.

Потенциал детских филармоний велик, и он раскрывается в различных аспектах. Во-первых, участие в концертных и образовательных мероприятиях детских филармоний способствует всестороннему развитию молодого музыканта. Они могут служить мощным катализатором для выявления и развития творческих способностей детей, формирования активной жизненной позиции, профессионального роста, творческого самовыражения, развития мотивации и психологической регуляции.

Во-вторых, мероприятия детской филармонии создают возможности для социализации и сотрудничества среди юных музыкантов и их ровесников. Дети учатся взаимодействовать в коллективе, развивая чувство ответственности и дисциплины. Это особенно важно в условиях современного общества, где нередко наблюдается дефицит культурного общения и живого диалога.

В-третьих, деятельность детской филармонии имеет направленность и на формирование зрительской культуры: усвоение норм и культуры поведения в зрительном зале, развитие способности к восприятию музыки, воспитание умения слышать и понимать музыку. Это во многом будет способствовать воспитанию эстетического вкуса и привитию любви к искусству.

Детские филармонии при учреждениях дополнительного образования детей выступают платформами для всестороннего развития детей, популяризации музыкального искусства и сохранения культурного наследия.

Детская школа искусств № 47 имени Магды Францевны Мацулевич в Новокузнецке является одной из ключевых культурно-образовательных организаций города [2]. С момента своего основания в 1957 году школа внесла значительный вклад в развитие музыкального образования и формирование культурной среды города. С самых первых лет своего существования школа поддерживала традицию совмещения образовательной деятельности с концертной практикой. Эта традиция была заложена основателем школы – Магдой Францевной Мацулевич – выдающейся личностью, которая посвятила свою жизнь музыке и воспитанию юных музыкантов. Она проработала многие годы, внося неоценимый вклад

в развитие и становление школы. Методика М. Ф. Мацулевич подчеркивает важность концертной практики как для учащихся, так и для укрепления собственных выступлений, благодаря которой создается атмосфера постоянного профессионального роста. Педагог считала, что концертная деятельность учащихся помогает развивать уверенность, сценическое мастерство и артистизм, при этом любовь к музыке становится крепче.

На сегодняшний день школа играет важную роль в образовательном и культурном пространстве города: участие в городских мероприятиях, организация собственных проектов, проведение конкурсов, концертов, мастер-классов, которые привлекают внимание общественности и способствуют популяризации искусства. ДШИ № 47 активно участвует в благотворительных и социальных проектах, включая концерты для ветеранов, детей из малообеспеченных семей и людей с ограниченными возможностями здоровья. В школе имеется ряд учебных коллективов. Учащиеся и преподаватели ДШИ неоднократно становились лауреатами и дипломантами городских, областных, региональных и международных конкурсов и выставок детского творчества [3].

С целью обеспечения условий для раскрытия творческого потенциала детей через приобщение к музыкальному искусству и укрепление культурных традиций в образовательной среде ДШИ № 47 был разработан проект «Детская филармония» [4].

Главной идеей проекта стала просветительская деятельность средствами музыкального искусства в дошкольных, общеобразовательных и социальных учреждениях посредством вовлечения в активную концертную практику обучающихся музыкальных отделений ДШИ № 47 им. М. Ф. Мацулевич г. Новокузнецка.

Задачами проекта выступили следующие:

- создание Детской филармонии на базе МБУ ДО ДШИ № 47 им. М. Ф. Мацулевич, в работе которой примут участие преподаватели и обучающиеся музыкально-исполнительских и теоретического отделений, преподаватели и обучающиеся других отделений школы;
- организация концертной деятельности, ориентированной на удовлетворение реальных запросов дошкольных, общеобразовательных и социальных учреждений, общественных организаций города и района, направленной на формирование интереса у современных детей и старшего поколения к мировому музыкальному наследию;
- развитие мотивации к обучению через систематические концертные выступления и знакомство с мировым музыкальным наследием;
- формирование базовых навыков сценической культуры и концертного исполнительства (табл. 1).

Таблица 1

Этапы проекта «Детская филармония»

Этапы реализации проекта		
Подготовительный этап	Основной этап	Заключительный этап
Подготовка учреждения к реализации проекта: - формирование команды участников проекта; - определение целевой аудитории;	Реализация целей и задач детской филармонии: - организация и проведение серии концертов и мастер-классов, творческих мероприя-	Подведение итогов реализации проекта: - анализ проведенных мероприятий;

Этапы реализации проекта		
Подготовительный этап	Основной этап	Заключительный этап
<ul style="list-style-type: none"> - разработка концепции концертных программ; - составление графика мероприятий; – подготовка учебных и методических материалов; - формирование партнерства с образовательными учреждениями и культурными организациями; - определение ресурсов и инструментов для реализации проекта, в том числе поиск источников финансирования 	<ul style="list-style-type: none"> тий для разных возрастных категорий слушателей; - организация регулярных репетиций участников концертных программ; - координация основных этапов реализации; - корректировка межличностных отношений, соблюдения норм общения; - решение организаторских задач 	<ul style="list-style-type: none"> - получение обратной связи от участников, зрителей и педагогов; - корректировка и улучшение концепции концертных мероприятий на основе анализа обратной связи; - подготовка отчетных материалов и планирование мероприятий на следующий год

В процессе планирования концертной деятельности «Детской филармонии» особое внимание уделяется обеспечению максимального охвата зрительской аудитории, в которую входят учащиеся общеобразовательных школ, воспитанники дошкольных учреждений, а также взрослое население города и района, что способствует реализации просветительской миссии данного вида деятельности учреждения.

Успешность таких мероприятий, организованных силами учеников и преподавателей детской школы искусств, позволит получить следующие результаты: укрепление позиций проекта в культурной среде города Новокузнецка, востребованность мероприятий проекта, расширение форм проекта и границ взаимодействия с образовательными учреждениями города Новокузнецка, укрепление имиджа ДШИ № 47 им. М. Ф. Мацулевич в культурном сообществе, увеличение зрительской аудитории и воспитание устойчивой потребности к посещениям концертов академической музыки благодаря ориентированности концертных программ и мероприятий проекта на разновозрастную категорию слушателей.

Опыт реализации проекта «Детская филармония» при ДШИ № 47 показывает, что в качестве «пилотного» он начал свою реализацию с сентября 2023 года. Предложенный проект позволил бы упорядочить концертную деятельность и задать некоторый организационный потенциал школы в отношении спектра социальных и культурно значимых процессов, позволил бы активнее и шире включаться в процессы формирования культурного пространства города.

Администрация школы выразила свое согласие на осуществление данного проекта без определения детской филармонии как отдельного структурного подразделения, без выделения отдельной ставки, но предложив курировать и координировать работу.

На первых этапах была определена организационная структура, намечен план мероприятий, скоординированы участники и распределен объем и содержание работы по подготовке и проведению запланированных событий. Важной явилась работа по определению целевой аудитории, установлению партнерских отношений и сотрудничества с образовательными и социальными учреждениями города. На данном этапе были определены тематика и участники концертных выступлений для той или иной слушательской аудитории, намечены перспективы для осуществления музыкально-просветительской деятельности в намеченных направлениях.

В рамках реализации проекта за последние 11 месяцев (с сентября 2023 по декабрь 2024 года) было проведено 47 мероприятий, которые посетили около 2900 человек. Детская филармония, действующая на базе ДШИ № 47, организует мероприятия по следующим направлениям: концерты и мастер-классы для детей и школьников, тематические концерты, приуроченные к важным событиям и праздникам, лекции-концерты, посвященные музыкальным темам и выдающимся личностям, культурные и профориентационные мероприятия.

Приведем сравнение текущих результатов с предыдущими годами, чтобы оценить эффективность и успехи реализации проекта.

1. Количество концертов. До реализации проекта количество концертов и мастер-классов было значительно меньше и не имело такой систематической структуры. Например, в 2022 году было проведено примерно 25 концертов за аналогичный период. Благодаря проекту «Детская филармония» количество мероприятий увеличилось почти вдвое, что свидетельствует о более активной и регулярной концертной деятельности.

2. Охват аудитории. За 2023–2024 годы (с сентября 2023 по декабрь 2024 года) около 2900 слушателей приняли участие в мероприятиях проекта. В 2022 году охват аудитории составлял около 1500 человек за тот же период. Таким образом, проект позволил увеличить охват аудитории почти вдвое, что говорит о его успешной реализации и растущей популярности среди жителей города и района.

3. Тематика мероприятий. Проект «Детская филармония» охватывает различные тематические направления: концерты и мастер-классы для детей и школьников; тематические концерты, приуроченные к важным событиям и праздникам; лекции-концерты, посвященные музыкальным темам и выдающимся личностям; культурные и профориентационные мероприятия. В сравнении с предыдущими годами тематические направления были менее разнообразны и часто ограничивались только некоторыми профориентационными программами.

4. Организационные моменты. На первых этапах была определена организационная структура, намечен план мероприятий, скоординированы участники и распределен объем и содержание работы по подготовке и проведению запланированных событий.

5. Партнерство. До реализации проекта «Детская филармония» партнерства были менее активными и систематичными. В рамках проекта «Детская филармония» укрепились связи с различными учреждениями города, стали регулярными и охватывают множество учреждений, что значительно расширяет возможности для культурного взаимодействия.

6. Ресурсы:

– материальные ресурсы. Проект «Детская филармония» требует значительных материальных затрат на обеспечение необходимого оборудования и технического оснащения. Однако иногда оборудование подводит, что вызывает дополнительные трудности и стресс;

– информационные ресурсы. Несмотря на планирование PR-деятельности, многие концерты и мероприятия не получают должной освещенности в СМИ и социальных сетях. Иногда материалы не публикуются вовремя или вовсе остаются незамеченными. Это является одним из основных недостатков проекта и требует усиления информационной поддержки и разработки новых стратегий продвижения;

– человеческие ресурсы. Проект позволяет большему количеству детей принимать участие в концертной деятельности, что помогает снять психологический стресс и повысить

уверенность в себе. Однако высокая нагрузка на преподавателей и организаторов требует дополнительной поддержки.

Концертная деятельность школы продолжает развиваться и расширяться. Расширяются связи с другими учреждениями, осваиваются новые сценические площадки, происходит разработка и осуществление новых творческих проектов и внутри учреждения, и совместно с социальными партнерами. Реализуются интересные идеи концертных программ, направленных на различные возрастные группы населения, разрабатываются просветительские циклы концертных и выставочных мероприятий для дошкольников и школьников.

В рамках государственной программы «Пушкинская карта» с 2025 года Детская филармония на базе ДШИ № 47 имени М. Ф. Мацулевич начинает новый цикл платных мероприятий – концертов, мастер-классов, лекций и творческих встреч.

Организация перевозки участников и оборудования к месту проведения мероприятий, особенно в случае выездных концертов, вызывает серьезные логистические сложности. Проведение концертных мероприятий на разных площадках города (например, в детских садах, школах, социальных центрах) требует дополнительных усилий по согласованию условий и логистики. Не всегда удается установить стабильную связь с внешними площадками, что усложняет процесс подготовки.

Установление и поддержание партнерских отношений с образовательными учреждениями, культурными центрами и социальными организациями требует времени и усилий для согласования тематики и формата мероприятий. Нередко возникают трудности с согласованием условий сотрудничества. В некоторых случаях это приводит к необходимости корректировки планов в последний момент.

Проект «Детская филармония» обладает значительными перспективами для дальнейшего развития и расширения своего влияния на культурное и социальное воспитание детей и молодежи. И в ближайшие годы проект может стать основой для развития систематического эстетического воспитания и раннего музыкального образования, способствуя поддержанию интереса к живому музыкальному исполнительству и укрепляя статус музыкальных школ и школ искусств как важных центров детского развития и воспитания.

Список литературы

1. Государственная филармония Санкт-Петербурга для детей и молодежи [Электронный ресурс]. – URL: <https://filspb.ru>. – Загл. с экрана.
2. Денисова Т. О. Детская филармония как креативный кластер в системе культурных индустрий региона [Электронный ресурс] // Челябинский гуманитарий. – 2022. – № 2 (59). – С. 16–21. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/detskaya-filarmoniya-kak-kreativnyu-klaster-v-sisteme-kulturnyh-industriy-regiona>. – Загл. с экрана.
3. Детская школа искусств № 47 имени М. Ф. Мацулевич [Электронный ресурс]: [сайт]. – URL: <https://www.dshi47.ru/>. – Загл. с экрана.
4. Емельянова А. А., Мороз Т. И. Проект «Детская филармония» ДШИ № 47 имени М. Ф. Мацулевич г. Новокузнецк // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. ст. – Кемерово: КемГИК, 2024. – Вып. 11. – С. 301–308.

List of references

1. Gosudarstvennaya filarmoniya Sankt-Peterburga dlya detej i molodezhi [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://filspb.ru> – Zagl. s ekrana.

2. Denisova T. O. Detskaya filarmoniya kak kreativnyj klaster v sisteme kul'turnyh industrij regiona [Elektronnyj resurs] // Chelyabinskij gumanitarij. – 2022. – № 2 (59). – S. 16–21. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/detskaya-filarmoniya-kak-kreativnyy-klaster-vsisteme-kulturnyh-industriy-regiona> – Zagl. s ekrana.
3. Detskaya shkola iskusstv № 47 imeni M. F. Maculevich [Elektronnyj resurs]: [sajt]. – URL: <https://www.dshi47.ru/> – Zagl. s ekrana.
4. Emel'yanova A. A., Moroz T. I. Proekt «Detskaya filarmoniya» DShI № 47 imeni M. F. Maculevich g. Novokuzneck // Muzykal'naya kul'tura v teoreticheskom i prikladnom izmerenii: sb. nauch. st. – Kemerovo: KemGIK, 2024. – Vyp. 11. – S. 301–308.

**ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ «ДУШЕВНЫЕ ВСТРЕЧИ»
В РЕАЛИЗАЦИИ КОНЦЕРТНО-ВОЛОНТЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ № 46 Г. КЕМЕРОВО**

Е. В. Горелкина

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

Н. В. Поморцева

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

В статье приведен опыт реализации творческого проекта «Душевные встречи», осуществляемого в рамках концертно-волонтерской деятельности МАУДО «Детская школа искусств № 46» г. Кемерово. Представлен анализ существующих концертно-волонтерских проектов в г. Кемерово, обозначены существующие проблемы в их продуктивности и пути их преодоления в процессе организации творческого проекта в рамках концертно-волонтерской деятельности школы искусств.

Ключевые слова: творческий проект, концертно-волонтерская деятельность, детская школа искусств, педагог-наставник.

**CREATIVE PROJECT “SOULFUL MEETINGS” IN IMPLEMENTING
CONCERT AND VOLUNTEER ACTIVITY OF THE CHILDREN’S
ART SCHOOL № 46, KEMEROVO**

E. V. Gorelkina

Children’s Art School of № 46, Kemerovo;

N. V. Pomortseva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article presents the experience of implementing the creative project “Soulful Meetings” within the framework of the concert and volunteer activity of the Children’s Art School No 46, Kemerovo. The authors analyze existing concert and volunteer projects in Kemerovo, and identify the existing problems in their productivity. Moreover, the authors indicate the possible problems and the ways to overcome them in the process of organizing a creative project within the framework of a concert and volunteer activity of art school.

Keywords: creative project, concert and volunteer activity, children’s art school, teacher-tutor.

Современный ритм жизни общества приводит к постепенной разобщенности, оставляя за пределами круга интересов близких людей и представителей старшего поколения. Поэтому в последние десятилетия так актуальны проекты, связанные с волонтерской деятельностью, мотивирующие современников к безвозмездной помощи людям в сложной жизненной ситуации, возрождению духовных ценностей, укреплению тенденции преемственности и общения между поколениями.

Волонтерские проекты чрезвычайно важны для подрастающего поколения, поскольку дети постепенно формируют картину мира, определяют свое место в обществе и выстраивают стратегию своего дальнейшего личностного роста. Безусловно, в этих вопросах большую роль играет семья ребенка, но и образовательные учреждения, учитывая чрезмерную перегруженность родителей рабочими вопросами, должны включать в число своих воспитательных задач формирование духовно-нравственных ориентиров ребенка в общественной жизни. Волонтерская деятельность, осуществляемая в рамках образовательных задач, способна привить детям понимание доброты, любви, милосердия, сострадания, честности и стремления к общению с разными людьми с помощью языка искусства.

Так, в условиях предпрофессионального образования в школах искусств могут быть организованы новые формы взаимодействия педагогов, родителей и детей во внеурочное время. Одной из таких форм может стать концертно-волонтерская деятельность, которая позволяет разрешить множество задач в области духовно-нравственного и художественно-эстетического воспитания как детей, так и взрослого окружения. Участие в подобных проектах позволяет решать социальные и психологические проблемы, формируя тесную связь между поколениями. Организация и реализация концертно-волонтерских проектов является одной из перспективных идей, поскольку она способна помочь и в разрешении обозначенных выше проблем, и в гармоничном развитии детей, и в формировании их социальной активности.

На основе проведенного анализа волонтерской деятельности в г. Кемерово можно увидеть, что в основном такие творческие социокультурные проекты осуществляются на базах профессиональных образовательных заведений и досуговых центров. Однако начальное звено – детские школы искусств – фактически остаются за пределами своей волонтерской деятельности, ограничиваясь только культурно-просветительскими мероприятиями и чаще всего на базе собственной учебной организации. Это печально, поскольку именно на начальном этапе формирования личности подобная волонтерская деятельность способна оказать большое влияние на духовно-нравственное воспитание подрастающего поколения, выбор правильных жизненных ориентиров, а также возможности реализовать свои душевные качества и творческие способности.

Обращаясь к проведенному анализу, стоит напомнить о деятельности ДШИ № 15 и ДШИ № 50, которые включены в волонтерское движение города, но при этом социокультурные задачи, предполагаемые волонтерством, полноценно не выполняют. В эти задачи входит не только удовлетворение презентационной потребности творческих способностей учащихся, но и общение между детьми, преподавателями и слушателями концертно-волонтерских проектов, которое возникает после демонстрации творчества. Это и особая атмосфера взаимообмена житейским опытом, и включение в ситуации/судьбы слушателей, и установление постоянных контактов между ними. Именно эти задачи выполняет Детская школа искусств № 46, которая реализует творческий проект «Душевные встречи» на базе Комплексного центра социального обслуживания населения г. Кемерово Рудничного района.

Идея создания проекта возникла в 2021 году в рамках ежегодного участия детей и преподавателей в творческих мероприятиях Рудничного района и города, во Всероссийских акциях и культурных проектах. Детская школа искусств № 46 сотрудничает с Территориальным управлением Рудничного района и ДК «Шахтеров», и было замечено, что именно зрители старшего поколения с интересом слушают концертные программы, участвуют в мастер-классах, а также в рубрике «Открытый микрофон», где каждый желающий может поделиться своим творчеством (спеть, прочитать стихотворение). После каждого мероприятия всегда имеется обратная связь: слушатели активно благодарят юных музыкантов, хореографов и художников, делятся своими впечатлениями. Но, к сожалению, не все они могут принимать участие в праздничных представлениях ввиду той или иной жизненной ситуации.

В свете сказанного и возникла идея создания творческого проекта «Душевные встречи» в рамках концертно-волонтерской деятельности МАУДО «Детская школа искусств № 46». Данный проект призван активизировать ряд положительных технологий, направленных на развитие детского творчества, вовлечение детей в социальную деятельность и оказание положительного эмоционального воздействия на слушателя.

Проект концертно-волонтерской деятельности «Душевные встречи» был разработан в сентябре 2022 года на базе МАУДО «Детская школа искусств № 46» для оказания безвозмездной помощи по обслуживанию культурно-досуговыми мероприятиями пожилых людей и людей с ОВЗ Комплексного центра социального обслуживания населения г. Кемерово Рудничного района.

В проекте были объяснены актуальность разработки и основные культурные и психолого-педагогические установки для его реализации, согласно которым внедрение волонтерских проектов в общественную жизнь школы искусств способствует приобщению его участников к духовным и общечеловеческим ценностям, а также приобщает людей старшего поколения к музыкальной культуре через организацию совместной художественно-творческой деятельности детей и педагогов.

Целью проекта стало повышение эффективности работы МАУДО «Детская школа искусств № 46» по обслуживанию культурно-досуговыми мероприятиями в целях популяризации музыкального искусства и исполнительства у старшего поколения.

Для достижения цели были обозначены следующие задачи:

1. Воспитание гражданских и патриотических чувств детей и подростков.
2. Поддержка социальных инициатив, направленных на распространение гуманизма, милосердия, человеколюбия и сострадания.
3. Поддержка волонтерского движения со стороны педагогического коллектива и родительского актива школы.
4. Пропаганда музыкального искусства и раскрытие творческого потенциала наиболее незащищенных слоев общества – ветеранов, людей с ограниченными возможностями здоровья, пенсионеров и инвалидов.
5. Создание связи между младшим и старшим поколениями.

Проект «Душевные встречи» направлен в первую очередь на взаимодействие молодого и старшего поколения. В рамках проекта происходит живое общение, обмен опытом. Пожилые люди охотно идут на контакт с учащимися и педагогами, интересуются музыкальными и художественными направлениями. Подобранные концерты и мастер-классы включают разную тематику и направленность.

Взрослые слушатели лучше всего отзываются на музыку, знакомую им с юности. Поэтому стоит включать в репертуар концерта произведения и песни, которые им близки и понятны, но также направлены на знакомство с современной музыкой разных стилей и направлений. Успех концерта в социальном центре зависит не только от репертуара, но и от продолжительности. Репертуар и продолжительность концерта должны соответствовать психологическому возрасту и состоянию здоровья слушателей. Рекомендуемое время – 30–40 минут.

Особенность проекта заключается в его культурном многообразии. Учащиеся музыкального отделения демонстрируют свою игру на музыкальных инструментах и вокал, хореографы знакомят слушателей с различными танцевальными направлениями, художественное отделение готовит мастер-классы, онлайн-выставки и поздравительные открытки к памятным датам.

Каждая встреча в рамках проекта «Душевные встречи» – уникальная, она оставляет неизгладимый отпечаток в душе как людей преклонного возраста, так и юных волонтеров. Встречи всегда проходят в теплой, дружественной обстановке. Выступления детей принимаются с благодарностью. Они несут счастье, дарят улыбки людям. После каждой встречи ребята уходят в свою повседневную жизнь измененными, преобразенными внутренне – даже если сами этого не осознают. Волонтерская концертная деятельность создает благоприятные условия для развития личности ребенка, помогая проявиться индивидуальности, развиваться, обрести избирательность и устойчивость к социальным воздействиям.

В самом начале пути была сформирована небольшая группа преподавателей и самых активных учеников, которая начала работу над реализацией проекта. Изучение специальной литературы послужило стимулом к созданию именно концертно-волонтерского отряда. Для детей проводились классные часы, на которых педагоги-наставники рассказывали о пользе социального служения обществу, видах различных волонтерских программ и проектов, мотивировали своих подопечных к проявлению инициативности. Также нами была проведена беседа с представителями «Комплексного центра социального обслуживания населения» г. Кемерово Рудничного района для раскрытия специфики работы с людьми старшего поколения и людьми с ограниченными возможностями. В ходе диалога выяснилось, что средний возраст слушателей составляет 70 лет. Некоторые посетители центра имеют проблемы со слухом или зрением, а также передвижением. Учитывая данные особенности, первые концертные мероприятия проводились на базе самого комплексного центра для удобства слушателей.

В первом мероприятии участвовали 10 учащихся и два преподавателя. В концерте были представлены номера инструментальной и вокальной музыки. Помещение для проведения мероприятий в комплексном центре небольшое, рассчитанное на 10–15 человек, поэтому не может вместить всех желающих. Тем не менее мероприятие получилось душевным и прошло в теплой атмосфере. После мероприятия слушатели делились своими впечатлениями и воспоминаниями. Исходя из сложившейся ситуации, нами было принято решение о проведении концертно-волонтерских мероприятий как в стенах комплексного центра (для людей с ОВЗ), так и в зале «Детской школы искусств № 46», который вмещает до 60 слушателей.

Мероприятия проводились два раза в месяц по четвергам. К середине проекта количество участников увеличилось до 45 человек, а к его окончанию участие в организации творческого проекта «Душевные встречи» принимали уже 70 человек, включая педагогов. Количество слушателей тоже увеличилось: на первых этапах оно составляло 15 человек,

к концу проекта уже около 100. Таким образом, мы можем сказать, что данные мероприятия пользуются спросом, они интересны и познавательны.

Первые мероприятия были не такими яркими, как планировалось изначально. Проблемой стал недостаточно разнообразный предлагаемый репертуар, что было связано с нехваткой волонтерской группы. После проведенной беседы с преподавателями ДШИ был собран список сочинений, находившихся в репертуаре исполнителей, который был использован для дальнейшего формирования концертно-волонтерских мероприятий. В середине проекта к музыкантам были добавлены хореографы и художники, обучающиеся на базе МАУДО «Детская школа искусств № 46». Данная идея помогла продемонстрировать весь спектр искусств и их синтез, что позволило более тщательно подготовить задействованных волонтеров к мероприятиям. Синтез искусств позволяет прочувствовать все их многообразие, что способствует проявлению положительных эмоций и правильному душевному настрою.

Выбор музыкальных предпочтений тоже расширил свои границы: если в начале проекта слушатели отдавали предпочтение классической и народной музыке, то к его финалу возрос интерес к современным стилям и направлениям. Кураторы центра также отметили, что заинтересованы в дальнейшем сотрудничестве организаций. Они высказались о положительном психологическом настрое своих подопечных после проведенных мероприятий, а также расширении их интересов. Для юных волонтеров сотрудники центра подготавливали сладкие подарки и мягкие игрушки, что также способствовало мотивации учащихся принимать участие в проекте.

По окончании действия проекта администрацией ДШИ № 46 было принято решение о его продлении на следующий сезон, что позволило и дальше реализовывать и внедрять интересные тематические мероприятия.

На разных этапах реализации проекта возникали некоторые трудности:

- проблема правильного распределения образовательного процесса и проведения мероприятий;
- недостаток площадок для оказания полного спектра предоставляемых услуг МАУДО «Детская школа искусств № 46»;
- недостаточная заинтересованность со стороны педагогического состава;
- недостаток материальной базы для проведения мероприятий.

В процессе реализации проекта «Душевные встречи» были отмечены положительные факторы, которые одинаково благотворно сказались на учащих, их родителях и преподавателях. У детей отмечены повышение творческого потенциала, формирование лидерских качеств и собственных взглядов на поддержку социальных инициатив. У педагогов произошла переоценка собственной роли в воспитании детей. Они почувствовали себя наставниками не только в воспитании исполнителя, но и человека с высокими нравственно-духовными ценностями. Также преподаватели смогли подстроить свой богатый педагогический опыт под новые художественно-творческие задачи репертуара и подготовки ученика к выступлению перед особой аудиторией слушателей. Для родителей данный проект стал мотивом для пересмотра собственных взглядов на воспитание и развитие своих детей.

Таким образом, подводя итог вышесказанному, можно сделать выводы, что реализация проекта «Душевные встречи» может позволить создать наиболее благоприятный климат, обеспечить условия для общения, диалога и взаимопонимания между участниками творческих мероприятий, а также способствовать развитию и воспитанию следующих качеств:

- интерес учащихся не только к культурной, но и социальной жизни;
- эмоционально-ценностное отношение к искусству у старшего поколения;

– развитие навыков общения, стремление к проявлению лидерских качеств и творческих инициатив;

– самостоятельное познание жизненных реалий.

Приобщение детей и взрослых к подобным концертно-волонтерским проектам может стать доброй традицией для других образовательных учреждений эстетической направленности и иметь практическую ценность.

В прогнозах реализации проекта концертно-волонтерской деятельности «Душевные встречи» предусматривается его дальнейшее развитие через:

– дополнительную организацию концертных мероприятий и мастер-классов;

– распространение педагогического опыта по организации волонтерской деятельности на различных уровнях;

– расширение связей с учреждениями социально-культурного назначения (музеи, библиотеки и т. п.) – совместные творческие проекты;

– различные способы продвижения проекта.

Список литературы

1. Бодина Е. А. Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века: учебник для вузов. – М.: Юрайт, 2024. – 333 с.
2. Бойкова М. В., Колобова И. Н., Кузнецов С. С. Управление проектами: учебник. – М.: РИО Российской таможенной академии, 2018. – 215 с.
3. Булавина Д. М. Проектная деятельность в сфере культуры как механизм реализации культурной политики: автореф. дис. ... канд. культурологии. – М., 2007. – 24 с.
4. Горлова Н. И., Маковецкая Д. Т. Сборник волонтерских практик в сфере культуры: метод. рекомендации. – М.: Министерство культуры Российской Федерации, 2019. – 124 с.
5. Горелкина Е. В. Волонтерские концерты ДШИ: способы организации и реализации проекта «Душевные встречи» // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. ст. – Кемерово: КемГИК, 2024. – Вып. 11. – С. 308–310.

List of references

1. Bodina E. A. Muzykal'naya pedagogika i pedagogika iskusstva. Konceptii XXI veka: uchebnik dlya vuzov. – M.: Yurajt, 2024. – 333 s.
2. Bojkova M. V., Kolobova I. N., Kuznecov S. S. Upravlenie proektami: uchebnik. – M.: RIO Rossijskoj tamozhennoj akademii, 2018. – 215 s.
3. Bulavina D. M. Proektnaya deyatel'nost' v sfere kul'tury kak mehanizm realizacii kul'turnoj politiki: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii. – M., 2007. – 24 s.
4. Gorlova N. I., Makoveckaya D. T. Sbornik volonterskih praktik v sfere kul'tury: metodicheskie rekomendacii. – M.: Ministerstvo kul'tury Rossijskoj Federacii, 2019. – 124 s.
5. Gorelkina E. V. Volonterskie koncerty DShI: sposoby organizacii i realizacii proekta «Dushevnye vstrechi» // Muzykal'naya kul'tura v teoreticheskom i prikladnom izmerenii: sb. nauch. st. – Kemerovo: KemGIK, 2024. – Vyp. 11. – S. 308–310.

**АНАЛИЗ УСПЕШНОГО ОПЫТА
ПРИМЕНЕНИЯ КОНТЕНТ-МАРКЕТИНГОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ
В ОРГАНИЗАЦИЯХ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ**

В. И. Горбунова, Д. А. Рытов

*ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»,
г. Санкт-Петербург*

В статье рассматриваются проблемы, связанные с продвижением образовательных продуктов и услуг в Глобальной сети и социальных сетях. Поднимается вопрос необходимости внедрения контент-маркетинговых технологий в продвижения образовательных программ и организаций. Приводится анализ успешного опыта применения контента для продвижения услуг.

Ключевые слова: контент-маркетинг, образовательные организации, продвижение, тренды, маркетинг, образовательные продукты, контент.

**ANALYSIS OF SUCCESSFUL EXPERIENCE IN THE APPLICATION
OF CONTENT MARKETING TECHNOLOGIES
IN HIGHER EDUCATION ORGANIZATIONS**

V. I. Gorbunova, D. A. Rytov

St. Petersburg State University of Culture, St. Petersburg

The article discusses the problems associated with the promotion of educational products and services in the Global Network and social networks. The question of the need to introduce content marketing technologies in the promotion of educational programs and organizations is raised. An analysis of the successful experience of using content to promote services is given.

Keywords: content marketing, educational organizations, promotion, trends, marketing, educational products, content.

В последнее десятилетие конкуренция за внимание потребителей обострилась во всех сферах рынка. Образовательное направление не стало исключением. В условиях возросшей популярности онлайн-обучения, а также из-за проблем с набором и удержанием контингента образовательных организаций офлайн все острее стоит вопрос поиска новых инструментов продвижения услуг в системе как государственного, так и негосударственного образования.

Контент-маркетинг становится эффективным способом привлечения внимания потребителя в сфере образования и финансово выгодным для организатора продвижения продуктов в этой сфере услуг. Однако за внимание пользователей организациям приходится бороться не только между собой, но и со всей массой контента Глобальной сети в целом.

Краткий анализ современных трендов продвижения образовательных услуг в Интернете и социальных сетях с помощью контент-маркетинговых технологий, а также обзор успешных кейсов продвижения подведомственных образовательных учреждений позволит определить вектор дальнейшего развития этого достаточно востребованной стратегии.

В качестве дефиниции термина «**контент-маркетинг**» мы возьмем определение И. Шимаева: «совокупность маркетинговых приемов, основанных на создании и/или распространении полезной для потребителя информации с целью завоевания доверия и привлечения потенциальных клиентов» [11]. Основной идеей применения контент-маркетинга становится создание и распространение «полезного, интересного и целевого контента для привлечения, вовлечения и удержания аудитории» [11].

Исследователи Е. Лухменева и О. Калиева отмечают, что «на современном этапе развития интернет-коммуникаций образовательные учреждения не могут эффективно функционировать на рынке образовательных услуг без присутствия в сети Интернет» [1]. Однако для чего конкретно необходимо продвижение продуктов в сфере образования, в том числе с помощью различного рода контента?

В нашем понимании существует **две категории институций в сфере образования**: образовательные организации, находящиеся под государственным контролем (то есть имеющие в названии слова «государственный», «районный», «муниципальный» и т. д.), и частный бизнес в сфере образования (в том числе частные, негосударственные школы, сузы и вузы, онлайн- и офлайн-курсы и образовательные программы дистанционного образования и обучения и т. д.).

Безусловно, каждая из категорий имеет свои преимущества и недостатки. Так, маркер «государственности» дает потребителю понимание определенного уровня спроса с организации: наличие лицензии, квалифицированного персонала, утвержденных и проверенных временем учебных программ и обязательность выполнения условий договора предоставления образовательной услуги. Однако из-за тяжести бюрократических процессов подобные заведения не могут похвастаться свежестью учебных материалов, программ и методов.

Преимущество частных организаций заключается в противоположном: легкость изменений во внутренних программах, внедрение свежих методик в образовательный процесс, готовность к риску и открытость новому опыту. Впрочем, обратной стороной медали становится скептицизм потребителей в вопросах уровня подготовки педагогов и возможности дальнейшего предоставления сертификата или диплома об обучении в качестве документа об образовании. Хотя в настоящее время негосударственные организации различных организационно-правовых форм (общество с ограниченной ответственностью, закрытое акционерное общество и др.) в большинстве случаев лицензируют тот или иной вид образовательных услуг, в том числе с предоставлением права выдавать документы государственного образца.

Несмотря на указанные особенности, и тем, и другим организациям необходимо бороться за потребителя в едином инфополе, и зачастую скучных данных об организации для приобретения услуги становится недостаточно. Потребителю важно понимать кто и как будет предоставлять услугу, будет ли она интересна ему или его ребенку, как много людей уже пользуются данной услугой и довольны ли они ее качеством и т. д.

Впрочем, несмотря на широкие возможности продвижения образовательных институций, пиар образовательных услуг в России в целом недостаточно развит, внимание к нему растет из года в год [2]. Агрессивная конкурентная среда подталкивает и государственные, и частные образовательные организации активно участвовать в борьбе за потребителя. В вузах данная проблема стоит особо остро в связи с ограниченностью рекламных бюджетов, отсутствием компетентных специалистов в большинстве организаций, а также и непопулярностью некоторых направлений у абитуриентов.

В августе 2023 года Учебный центр подготовки руководителей НИУ ВШЭ («Кочубей-центр») организовал Первую национальную конференцию по маркетингу университетов

SERP'23 [3]. Приглашенные спикеры в числе основных вопросов рассказали, какие маркетинговые нерекламные инструменты используются в их организациях в рамках привлечения абитуриентов. На примерах проведения вступительных кампаний вузами мы рассмотрим **успешный опыт** использования контент-маркетинга в продвижении образовательных **организаций «государственного» типа**.

Прежде всего стоит отметить, что сотрудники СПбГЭУ и ТПУ говорят о важности **отхождения от академического языка** при продвижении образовательных программ. Они отмечают тренд на открытость и искренность не только в вопросах текстового оформления, но и во всей концепции продвижения. Так, например, сотрудники приемной кампании ТПУ разместили на сайте фотографии улыбающихся преподавателей вуза, в связи с интересом к подобному контенту у абитуриентов [4].

В результате анализа активности сайтов вузов, а также EdTech-платформ в периоды вступительных кампаний НИТУ МИСИС разработала **лендинг** (одностраничный сайт), презентующий образовательные программы организации [5]. На сайте содержатся ответы на волнующие поступающих вопросы, касаемые как самих программ и педагогического состава, так и перспектив дальнейшего трудоустройства. Также на странице подчеркиваются уникальные преимущества каждой конкретной образовательной программы с ссылками на достоверные источники. Наиболее эффективно данная форма продвижения работает с SEO (оптимизация сайта под требования поисковых систем). Подобная практика не единична, и многие образовательные организации обратились к ее использованию. Например, филиал ФДП НИУ ВШЭ в Перми создал лендинг для своих курсов по подготовке к ЕГЭ [9].

Немаловажным стало обсуждение необходимости присутствия вузов в социальных сетях. Участники отметили запрос у абитуриентов на **прохождение всего пути к зачислению в удобной им социальной сети** без необходимости перехода на сайт организации, в личный кабинет абитуриента и т. д. [4]. Здесь можно наметить перспективу работы системы приема в данном формате, например при помощи чат-бота. Если крупным учреждениям по типу вузов организовать бесперебойную работу будет проблематично в связи с количеством обращений, то достаточно мелким локальным организациям такой формат окажется крайне удобным.

Также были отмечены широкие возможности различных площадок присутствия для привлечения новых аудиторий. **Ведение социальных сетей** менее регламентировано, чем ведение сайтов образовательных организаций, в связи с чем наполнение их может быть достаточно разнообразным, а общение – более непосредственным. Так, интересным кейсом стал научно-популярный блог СПбПУ «Теория большого Политеха» в «Яндекс.Дзене» [6]. Контент создается членами совета молодых ученых в формате заметок и роликов об истории и технологиях. За девять месяцев ведения канал стал лидирующим по числу подписчиков среди всех каналов вузов на данной площадке и улучшил конкурсные показатели приемной кампании.

Не меньшее внимание получила автоматизация работы менеджмента при использовании **CRM-систем** (Customer Relationship Management, управление отношениями с клиентами) не только в период приемной кампании, но и в рамках проведения мероприятий в организации. CRM-системы позволяют регистрировать участников удаленно, собрать их контакты, напоминать о событии и отслеживать посещаемость, а также организовывать рассылки по итогам мероприятия с приглашениями на последующие события. Например, CRM-систему «Битрикс24» внедрили в ИЖГТУ в период приемной кампании, что позволило руководителям образовательных программ самостоятельно сопровождать поступающих к ним

абитуриентов [4]. Также руководство ДПО НИУ ВШЭ использует CRM-системы для более качественного консультирования и работы с потенциальными потребителями образовательных курсов организации. Благодаря системе менеджеры отдела продаж могут обмениваться особенностями конкретного заказа и держать руку на пульсе при работе с заказчиком [4]. CRM-системы в контент-маркетинге также позволяют собирать данные об интересующей пользователя информации и впоследствии более точно рисовать портрет целевой аудитории и четко выделять ее потребности в том или ином контенте.

Ключевым вопросом конференции, как и данной статьи, стало продвижение путем создания и распространения бесплатного, прежде всего **экспертного, контента** (статей и видеороликов). Подобный формат нацелен на развитие личного бренда преподавателей и имиджа педагогического состава вуза. Прежде всего это актуально для магистрантов и аспирантов, которые интересуются непосредственно личностью научного руководителя. Впрочем демонстрация глубины научных познаний производит впечатления и на вчерашних школьников. В качестве примера можно привести подкаст СПбПУ «Переведи на человеческий», в котором сотрудники университета трактуют научные термины в понятной для обывателей форме [8]. В социальных сетях НИУ ВШЭ содержится информация о научных исследованиях, проводимых в университете, экспертах вуза и их научных открытиях [7].

Одним из наиболее важных, но и наиболее сложных форматов продвижения в контент-маркетинге является **пользовательский контент** (User Generated Content, UGC) в частности – отзывы. Так, директор медиацентра УрФУ Д. Бенеманский отметил эффективность разговоров с абитуриентами не только сотрудников приемной комиссии, но и самих студентов, например в рамках дней открытых дверей [4]. Более того, опрос абитуриентов, проведенный Ленинградским государственным университетом им. А. С. Пушкина, показал, что доверием пользуется информация не с сайта университета или его официальной страницы в социальных сетях, а из уст самих студентов организации [2].

Заметим, что не менее важно работать и с внутренним позиционированием организации, необходимым для формирования мнения студентов о своем учебном заведении, ведь именно его в дальнейшем они будут транслировать в социальных сетях. Для пользователя контент эффективен только когда актуален, интересен и полезен. Необходимо стимулировать обучающихся выкладывать посты, фотографии и отзывы на внутренние мероприятия и внешние события в качестве делегатов вуза, при этом отмечая страницы и используя элементы бренда вуза. Однако предостерегаем от принуждения обучающихся, так как подобный «вымученный» контент очевиден и не способствует качеству ни внутреннего, ни внешнего позиционирования.

Повышающим эффективностью свойством обладает ответная реакция на контент. Так, позитивный отзыв следует сопроводить благодарностью, негативный – обработать и выявить причину, а также поспособствовать улучшению клиентского опыта, например скидкой на приобретение следующего обучающего продукта или частичным возвратом средств. Ответить на контент обучающихся можно лайком с официального аккаунта организации или репостом на страницу или в историях.

Важно отметить, что отзывы могут быть не только непосредственно на сам полученный продукт, но и на неполученный тоже. Продолжительное ожидание ответа в течение нескольких часов и более способствует формированию негативной реакции, а также потенциального негативного отзыва. Данная сфера также способствует применению **чат-ботов**, позволяющих максимально оперативно взаимодействовать с потребителем. Бот будет отве-

чать на стандартизированные вопросы, а в случае необходимости к общению подключится уже менеджер. Причем, таких ботов у организации может быть создано несколько для разных типов пользователей: абитуриентов, обучающихся, сотрудников и т. д.

Подводя итог вышесказанному, можно заметить, что контент-маркетинг в продвижении образовательных услуг становится все более популярным способом продвижения в Интернете и социальных сетях. Широкий спектр трендов и форматов привлечения внимания и завоевывания доверия потребителей услуг, выявленных нами, позволяет определить ключевые точки роста для продвижения продуктов в сфере образования в Глобальной сети. Приведенные нами рекомендации по их использованию также могут поспособствовать эффективному использованию контент-маркетинговых технологий при продвижении образовательных организаций государственного сектора.

Проведенный анализ показывает возросший уровень качества применения контента для продвижения образовательных услуг в последнее время. Прогнозируемый рост конкурентоспособности игроков рынка приведет к необходимости повсеместного применения контент-маркетинговых технологий для дальнейшей эффективной реализации собственной деятельности на рынке подведомственных образовательных организаций и бизнеса в сфере образования.

Здесь хотелось бы добиться большего погружения в контент-маркетинговые технологии от организаций государственного сектора. Несмотря на значительный рост уровня использования данного канала продвижения, нельзя не отметить численную скудность учреждений, прибегающих к возможностям контент-маркетинга.

Конечно, механизмы создания имиджа и привлечения контингента у организаций данного типа более сложные и выходят далеко за пределы Глобальной сети. Однако качественное нахождение на онлайн-площадках целевой аудитории может стать значительным подспорьем в вопросах продвижения своих образовательных продуктов и услуг как бизнесу в сфере образования, так и подведомственным образовательным учреждениям.

Список литературы

1. Лухменева Е. П., Калиева О. М. Особенности формирования и продвижения бренда вуза // ВЕСТНИК ОГУ. – Оренбург: ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный университет», 2012. – № 13 (149). – С. 228–231.
2. Ягодкина М. В. Пользовательский контент в продвижении образовательных услуг // Вестник СПГУТД. Серия 2: Искусствоведение. филологические науки. – СПб.: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», 2022. – № 1. – С. 104–108.
3. Первая национальная конференция по маркетингу университетов [Электронный ресурс]: [сайт]. – 2024. – URL: <https://hseforedu.ru/serp23>. – Загл. с экрана.
4. Первая национальная конференция по маркетингу университетов [Электронный ресурс]: видеозапись конференции // Youtube.com: сайт. – 2023. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-xaejRhHHYs>. – Загл. с экрана.
5. Поступающим в Университет МИСИС. Причины поступать [Электронный ресурс]: [сайт]. – 2024. – URL: <https://misis.ru/applicants/reasons/>. – Загл. с экрана.
6. Теория большого Политеха [Электронный ресурс]: блог увлечений // ЯндексДзен: сайт. – 2024. – URL: https://dzen.ru/polytech_petra. – Загл. с экрана.

7. Высшая школа экономики [Электронный ресурс]: официальная страница // ВКонтакте: сайт. – 2024. – URL: <https://vk.com/hse> – Загл. с экрана.
8. Жабенко И. «Переведи на человеческий» – новый подкаст Политеха [Электронный ресурс] // Spbstu.ru: [сайт]. – 2021. – URL: https://www.spbstu.ru/media/smi/studencheskaya_zhizn/translate-into-human-new-polytech-podcast/. – Загл. с экрана.
9. Курсы подготовки к ЕГЭ в НИУ ВШЭ в Перми [Электронный ресурс]: [сайт]. – 2024. – URL: <https://hseperm-ege.ru/> – Загл. с экрана.
10. Как создать эффективную стратегию контент-маркетинга в 2023 году: тренды, инструменты и кейсы [Электронный ресурс] // Vc.ru: [сайт]. – URL: <https://vc.ru/marketing/698973-kak-sozdat-effektivnuyu-strategiyu-kontent-marketinga-v-2023-godutrend-y-instrumenty-i-keysy> – Загл. с экрана.
11. Шамаев И. Что такое контент-маркетинг? Матрица контент-маркетинга [Электронный ресурс] // Ivan-shamaev.ru: [сайт]. – URL: <https://ivan-shamaev.ru/about-content-marketing/>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Luhmeneva E. P. Osobnosti formirovaniya i prodvizheniya brenda vuza // VESTNIK OGU. – Orenburg: FGBOU VO «Orenburgskij gosudarstvennyj universitet», 2012. – № 13 (149). – S. 228–231.
2. Yagodkina, M. V. Pol'zovatel'skij kontent v prodvizhenii obrazovatel'nyh uslug // Vestnik SPGUTD. Seriya 2: Iskusstvovedenie. filologicheskie nauki. – SPb.: FGBOU VO «Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet promyshlennyh tekhnologij i dizajna», 2022. – № 1. – С. 104–108.
3. Pervaya nacional'naya konferenciya po marketingu universitetov [Elektronnyj resurs]: [sajt]. – 2024. – URL: <https://hseforedu.ru/serp23>. – Zagl. s ekrana.
4. Pervaya nacional'naya konferenciya po marketingu universitetov: videozapis' konferencii // Youtube.com: sajt. – 2023. – URL: – <https://www.youtube.com/watch?v=-xaejRhHHYs>. – Zagl. s ekrana.
5. Postupayushchim v Universitet MISIS. Prichiny postupat' [Elektronnyj resurs]: [sajt]. – 2024. – URL: <https://misis.ru/applicants/reasons/> – Zagl. s ekrana.
6. Teoriya bol'shogo Politekha [Elektronnyj resurs]: blog uvlechenij // YandeksDzen: sajt. – 2024. – URL: https://dzen.ru/polytech_petra – Zagl. s ekrana.
7. Vysshaya shkola ekonomiki [Elektronnyj resurs]: oficial'naya stranica // VKontakte: sajt. – 2024. – URL: <https://vk.com/hse> – Zagl. s ekrana.
8. Zhabenko I. «Perevedi na chelovecheskij» – novyj podkast Politekha [Elektronnyj resurs] // Spbstu.ru: [sajt]. – 2021. – URL: https://www.spbstu.ru/media/smi/studencheskaya_zhizn/translate-into-human-new-polytech-podcast/ – Zagl. s ekrana.
9. Kursy podgotovki k EGE v NIU VShE v Permi [Elektronnyj resurs]: [sajt]. – 2024. – URL: <https://hseperm-ege.ru/> – Zagl. s ekrana.
10. Kak sozdat' effektivnuyu strategiyu kontent-marketinga v 2023 godu: trendy, instrumenty i keysy [Elektronnyj resurs] // Vc.ru: [sajt]. – URL: <https://vc.ru/marketing/698973-kak-sozdat-effektivnuyu-strategiyu-kontent-marketinga-v-2023-godu-trendy-instrumenty-i-keysy> – Zagl. s ekrana.
11. Shamaev I. Chto takoe kontent-marketing? Matrica kontent-marketinga [Elektronnyj resurs] // Ivan-shamaev.ru: [sajt]. – URL: <https://ivan-shamaev.ru/about-content-marketing/>. – Zagl. s ekrana.

РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ КРУПНОЙ ФОРМЫ (ЦИКЛИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ) В КЛАССЕ ПО ДИРИЖИРОВАНИЮ

В. И. Криспин

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

В данной статье рассматривается работа дирижера над произведениями крупной формы (циклическими произведениями) в классе по дирижированию в рамках обучения в вузе, освещаются основные этапы работы над хоровым произведением, рассматривается важность художественной интерпретации произведения как одного из наиболее значимых этапов для достижения целостного понимания сочинения и его выразительного исполнения на примере вокально-хорового цикла «Три песни на стихи Расула Гамзатова» С. В. Екимова.

Ключевые слова: дирижер, произведения крупной формы, циклические произведения, вокально-хоровой цикл «Три песни на стихи Расула Гамзатова» С. В. Екимова.

WORK ON LARGE-SCALE WORKS (CYCLIC WORKS) IN THE CONDUCTING CLASS

V. I. Krispin

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article examines the work of a conductor on large-scale works (cyclic works) in a conducting class as part of university studies, highlights the main stages of work on a choral work, and examines the importance of artistic interpretation of a work as one of the most significant stages for achieving a holistic understanding of the composition and its expressive performance using the example of the vocal and choral cycle “Three songs based on poems by Rasul Gamzatov” by S. V. Ekimov.

Keywords: conductor, large-scale works, cyclic works, vocal and choral cycle «Three songs based on verses by Rasul Gamzatov» by S. V. Ekimov.

Дирижирование академическим хором – это процесс, требующий глубокого понимания, тонкого чувства музыки, владения специфическими навыками и умениями. В ходе репетиционной работы хормейстер, опираясь на свой эталон, создает и настраивает уникальный инструмент – академический хор. Во время концертного исполнения дирижер, используя мануальную технику, мимику, эмоциональный посыл, играет на этом инструменте, воплощая свой творческий замысел, создает ту или иную интерпретацию произведения.

Для того чтобы в полной мере реализовать свои художественные намерения, дирижер должен развить в себе широкий спектр навыков и умений в различных видах деятельности в процессе обучения в вузе, включая те, что приобретаются в рамках изучения дисциплины «Дирижирование».

Исследователи выделяют несколько этапов освоения вокально-хорового произведения. Мы возьмем за основу классификацию В. Л. Живова, который предлагает три основных этапа: подготовительный, основной и завершающий.

«Первый этап – это создание общего представления о музыке, об основных художественных образах.

Второй этап – постоянное углубление в сущность изучаемого произведения (детальная проработка произведения, формирование исполнительского замысла, овладение мануальной техникой).

Третий этап, как итог всей предшествующей работы, знаменует окончательное формирование исполнительского замысла, индивидуальной трактовки сочинения и плана ее реализации» [3, с. 109].

Исполнение программ крупной формы как бы подводит итог всему процессу обучения дирижированию (с учетом изучения таких программ на старших курсах обучения в вузе). Студент-дирижер имеет возможность продемонстрировать:

- 1) уровень развития музыкального мышления в исполнении крупных сочинений;
- 2) степень овладения приемами техники дирижирования;
- 3) эмоционально-выразительную зрелость в интерпретации сочинения;
- 4) знание основ музыкально-теоретического анализа, выявляющего особенности строения цикла, драматургии и различные средства музыкальной выразительности;
- 5) навык выразительного исполнения хорового произведения на фортепиано.

В процессе разучивания произведений крупной формы дирижер должен стремиться к достижению первостепенной цели – профессиональному раскрытию идейной и художественной сущности произведения.

Особенности изучения и последующего исполнения произведений крупной формы состоят в том, что дирижеру, прежде всего, необходимо охватить музыкальную форму как единое целое, выявить драматургию произведения (проанализировать музыкально-выразительные средства) и закономерности развития музыкальных образов, выстроить темповую драматургию (учитывая агогику и темповые изменения произведения).

Также необходимо провести анализ исполнительского состава сочинения, определить роль исполнителей в драматургическом развитии произведения.

Затем следует определить технические приемы, необходимые для управления составом исполнителей, способствующие реализации авторского замысла.

В процессе самостоятельной работы необходимо обратить особое внимание на взаимодействие отдельных структурных частей и разделов; согласованность звучания различных групп исполнителей; создание нужного динамически-смыслового соотношения между исполнительскими группами; выявление из общей массы основной смысловой линии и подчинение ей второстепенных элементов; органичное сочетание в управлении звучанием активных жестов, выражающих основное содержание музыки (хоровые, оркестровые и эпизоды tutti), и тактирования, которое имеет функцию сопровождения (речитатив и эпизоды solo).

В результате синтеза всех вышеупомянутых задач дирижер придет к восприятию целостной картины музыкального произведения и к его осмысленному исполнению.

Одной из востребованных и актуальных в настоящее время форм является циклическая форма («музыкальная форма, состоящая из нескольких связанных единством замысла, самостоятельных по строению частей» [5]).

К циклической форме обращаются многие современные русские композиторы: Ю. А. Евграфов («Пять хоров на стихи Е. Баратынского»), А. Н. Ананьев («Родина» на текст

интервью В. Г. Распутина), Е. И. Подгайц («Удивительные песни» на тексты разных авторов: В. Брюсова, Ч. Диккенса, А. Ильяшенко, Д. Хармса, Т. Собакина), В. Ю. Поляков («Три зарисовки в русском стиле» на стихи И. Бунина), Г. О. Корчмар («Даты» – хоровой диптих – песня и танец для смешанного хора на стихи И. Бродского»), А. А. Королев («Два стихотворения О. Седаковой»), Б. С. Гецелев («Шкатулка» для детского хора на стихи А. Усачёва), С. В. Плешак («Ангелы опальные» на стихи поэтов Серебряного века), С. В. Екимов («Деметьев-триптих») и др.

Остановим внимание на одном из самых исполняемых композиторов современности Сергее Викторовиче Екимове и рассмотрим предлагаемый нами вариант исполнительской трактовки вокально-хорового цикла «Три песни на стихи Расула Гамзатова». В своем творчестве композитор не раз обращался к этой форме, написав значительное количество циклических произведений.

Причиной создания цикла «Три песни на стихи Расула Гамзатова» для смешанного хора в сопровождении баяна или виолончели явилось знаменательное событие – 100-летие со дня рождения известнейшего аварского поэта, прозаика, публициста и переводчика Расула Гамзатовича Гамзатова.

Третий номер опуса, «Бесценная моя», был написан в мае 2023 года по заказу хора Дагестанского театра оперы и балета для смешанного состава хора в сопровождении виолончели. Два других номера цикла были окончены композитором в июне-июле того же года и появились в версиях для хора и баяна. Таким образом, композитором предложено два варианта сопровождения – виолончель и баян.

Главной идеей для всех номеров цикла является тема любви, представленная в каждом разделе в разных аспектах. Ориентиром образности становится особое состояние человеческой души, погруженной в определенные условия и промежуток времени.

В первом номере речь идет о любви к жизни, к каждой ее частичке. Автор утверждает, что в суете повседневности человеку необходимо не упускать из виду мельчайшие детали окружающего мира. Второй номер повествует о преданной любви, которая не подвластна времени. Память о ней бережно хранится в сердце героя, и любимая становится самым драгоценным другом для него. В третьем номере любовь героя обращена к его соратнице, спутнице всей его жизни, к которой он испытывает глубочайшую благодарность и восхищение.

Цикл состоит из трех достаточно самостоятельных номеров, однако каждый из них является определенным звеном в раскрытии основной художественной идеи – любовь всегда присутствует в жизни человека, но проявляется в разных ее аспектах.

Первый номер опуса – «Не торопись» в переводе Якова Козловского посвящен художественному руководителю и главному дирижёру Муниципального камерного хора «Нижний Новгород» Ивану Стольникову.

Уже в названии номера звучит мудрый совет, направленный слушателю. Начальная строфа повествует об обыденной жизни человека после пробуждения. Хор звучит в тихой динамике, спокойно, не спеша (темповое обозначение – *Andante*), не навязчиво. Композитор использует аккордовый склад фактуры, чтобы несколько утяжелить ее, создавая образ человека, погруженного в повседневные заботы. Но, несмотря на это, в партитуре чувствуется воздушность, которая проявляется в отсутствии фиксированного размера, в легких прикосновениях смычка восьмыми нотами в партии виолончели (мы рассмотрим вариант в сопровождении виолончели).

В следующей строфе автор показывает нам всю прелесть и красоту окружающей природы и предлагает насладиться ею. Хоровая фактура изменяется – облегчается за счет выделения одной соло-партии (Soprani), в то время как основной состав хора становится частью сопровождения. На передний план выходит партия виолончели – появляются триольные ритмы, придающие большее волнение и трепет, фразы приобретают большую протяженность.

В третьей строфе возвращается первоначальная фактура, автор вновь стремится убедить своего собеседника не торопиться без необходимости. Данную мысль доносит виолончель, которая, частично сохраняя триольность, объединяет свои высказывания в более крупные фразы, визуально рисуя подвижные волны. В финале номера композитор, замедляя темп музыки (*ritardando*), словно замедляет течение времени жизни. Звук растворяется в тишине на фермате, и вслед за первым номером без паузы (*attacca*) следует второй.

Второй номер опуса – «Любовь, пришедшая ко мне» в переводе Роберта Рождественского посвящен таинственной «К». Поэт делится событиями из собственной жизни, подчеркивая, что время изменчиво и быстротечно, но есть нечто, остающееся неизменным – это любовь, пришедшая однажды, ради которой он готов пожертвовать всем.

Непостоянство событий человеческой жизни диктует непостоянство в музыке, выражающееся частой сменой гармоний, модуляциями, вводными аккордами, полутоновыми восхождениями и спусками мелодии, ее подвижностью и оригинальностью, в том числе за счет частых ходов на широкие интервалы. В музыке чувствуется некая таинственность, загадочность, но вместе с тем легкость и непрерывность мелодической линии, переходящей из партии в партию в каждой новой строфе.

Во втором номере, в отличие от первого, размер фиксированный, но, по задумке композитора, двухдольность (4/4) чередуется с трехдольностью (3/4). Постоянная смена размера показывает смену настроений, состояний, перенос из одного события в другое. Композитор старается передать характеристику личности героя, переживающего прекрасное чувство – любовь.

Данному номеру присуща легкая фактура гомофонно-гармонического склада. Солирующие партии сменяются куплетно (в последовательности S-A-T-S). Мелодия с каждым куплетом претерпевает изменения, развивается и трансформируется. Приобретая большую настойчивость, она с новой силой, с нарастающим напряжением стремится к кульминации, а к финалу (четвертая строфа) вновь стихает, но, тем не менее, не теряет своей полетности и танцевальности. Хор играет роль легкого, ненавязчивого аккомпанемента с активными первой и второй долями. Для того чтобы подчеркнуть вальсовую основу второго номера (темп изначально указан как «Tempo di valzer»), композитор находит оригинальное решение – партия виолончели озвучивает вторую и третью доли такта, даже в размере 4/4 (первая из них приемом *pizzicato* – легкого касания струны пальцами, а последующая – «arco» – путем плотного прикосновения смычка к струнам). Партия виолончели получает небольшое развитие в третьем куплете – развернутая мелодическая линия противопоставляется соло-партии Tenorі, но в финале уходит на второстепенный план, возвращаясь к выполнению сопровождающей функции.

Кульминационный момент номера приходится на третий куплет. Несмотря на небольшую протяженность (2 такта), кульминация является как смысловой, так и звуковысотной и звукодинамической. В финале номера напряжение спадает, музыка замирает и продлевается ферматой.

Третий номер цикла – «Бесценная моя» в переводе Елены Николаевской посвящен Хору Дагестанского государственного театра оперы и балета под управлением Эмили Шихрагимовой.

В отличие от двух предыдущих номеров, главенствующая роль в этом передается виолончели: здесь она ведущая в начальных и конечных фрагментах строф с ее развитой мелодической линией, движением более мелкими длительностями, пунктирным ритмом. Темп достаточно спокойный – *Adagio con moto*. Невероятной красоты мелодия словно щемит душу, в ее звуках чувствуются любовь, тоска, драматическое напряжение, которое только усиливается благодаря хоровому аккомпанементу, представленному крупными или залигованными длительностями. После недолгого (8 тактов) инструментального вступления-вокализа поэтический текст начинает звучать в партии *Soprani* небольшими волнами, ассоциирующимися с дуновением ветра, пробуждающего воспоминания. Потактовые переключки между соло-партиями хора и партией виолончели создают ощущение диалога, возможно, лирического героя с его любимой, возможно, с природой или с самой судьбой. В поэтическом тексте первой строфы чувствуется сожаление, лирический герой говорит о том, что время бежит, не оглядываясь назад, но рядом с ним по-прежнему остается самое важное – его «любимая», его «бесценная». Этими словами завершается первая строфа, весь хор, тихо аккомпанируя длительными нотами, дослушивает то, что скажет виолончель.

Начинается вторая строфа, тема переходит в партию *Tenori*, словно по-мужски успокаивая свою любимую, уверяя в том, что прошедшие годы никак не поменяли ее красы, в его глазах она по-прежнему «лучше всех». В партии *Soprani* появляются небольшие ответные вокализы в высоком регистре, придающие дополнительную воздушность всей партитуре. На конечной фразе строфы врывается терцовый вокализ женского состава хора, подводя к следующему музыкальному фрагменту.

Третья строфа после предшествующего небольшого темпового замедления (*rallentando*) начинается с хора, соло-партией становятся *Alti*, которым эхом очень мягко вторят *Bassi*. Поэт с грустью говорит о том, что цвета волос уже не вернуть с прилетом весенних птиц, и не скрывает, что с печалью улыбается солнцу, но рядом с ним есть та, кто дороже всего, – «любимая моя, бесценная моя». В конце строфы именно эти слова композитор выделяет в музыке путем замедления (*rallentando*) нескольких тактов перед финальным аккордом, растворяющимся на фоне досказывающейся виолончели, которая, в свою очередь, также замирает на фермате.

В целом, говоря о вокально-хоровом цикле «Три песни на стихи Расула Гамзатова» для смешанного хора в сопровождении виолончели (или баяна), можно сказать, что, несмотря на драматургические различия каждого из номеров, музыкальная сторона цикла очень схожа – невероятно изящные лирические мелодии, красивые, непостоянные, часто сменяющиеся гармонии, взаимодействие, диалоги хора с инструментом – все это создает неповторимую атмосферу и придает циклу особую привлекательность и индивидуальность. Замысел композитора совпал с замыслом поэта – оба через свое творчество передали огромную любовь – к женщине, к природе, к жизни.

В процессе работы над дирижерским жестом дирижеру прежде всего следует уделить внимание способу звуковедения, указанному в партитурах. В данном цикле основным способом звуковедения является *legato*, следовательно, особую важность приобретают свобода, плавность и мягкость движений дирижерского аппарата – плеча, локтя, кисти. В первом номере цикла, отталкиваясь от слова, следует заранее выбрать соответствующую схему дири-

жирования ввиду отсутствия фиксированного размера. Дирижеру также следует обратить внимание на соответствие характера и амплитуды жеста в моменты кульминационных зон, обособление солирующей партии хора или партии сопровождения, выполнение технических и художественных задач в рамках указанного композитором темпа в каждом из контрастирующих между собой номеров.

Таким образом, в результате прохождения всех вышеупомянутых этапов работы над произведением крупной формы (циклическим произведением) в классе по дирижированию и выполнения поставленных задач дирижер достигнет целостного восприятия каждого номера цикла по отдельности и всего опуса в общем, освоит технические аспекты для реализации художественных задач и замыслов, раскрытия драматургии, настроится на целостное, выразительное исполнение сочинения и практическую работу с хором над данным циклом.

Список литературы

1. Батюк И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение: учеб. пособие. – СПб.; М.; Краснодар: Планета музыки, 2015. – 216 с.
2. Безбородова Л. А. Дирижирование: учеб. пособие. – М.: Флинта, 2017. – 214 с.
3. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. – М.: ВЛАДОС, 2018. – 287 с.
4. Кадацкая Д. С. Термин «цикл» в отечественном литературоведении [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2017. – № 22 (156). – С. 473–478. – URL: <https://moluch.ru/archive/156/44174>. – Загл. с экрана.
5. Музыкальная энциклопедия: словарь [Электронный ресурс]: офиц. сайт. – URL: <https://www.music-dic.ru/>. – Загл. с экрана.
6. Прокопцова В. П. Цикл и циклизация как форма концептуального расширения художественного образа в искусстве // Искусство и культура. – Минск, 2013. – С. 315–319.

List of references

1. Batyuk I. V. Sovremennaya horovaya muzyka: teoriya i ispolnenie: ucheb. posobie. – SPb.; M.; Krasnodar: Planeta muzyki, 2015. – 216 s.
2. Bezborodova L. A. Dirizhirovanie: ucheb. posobie. – M.: Flinta, 2017. – 214 s.
3. Zhivov V. L. Horovoe ispolnitel'stvo: Teoriya. Metodika. Praktika: ucheb. posobie dlya studentov vyssh. ucheb. zavedenij. – M.: VLADOS, 2018. – 287 s.
4. Kadackaya D. S. Termin «cikl» v otechestvennom literaturovedenii [Elektronnyj resurs] // Molodoj uchenyj. – 2017. – № 22 (156). – S. 473–478. – URL: <https://moluch.ru/archive/156/44174/>. – Zagl. s ekrana.
5. Muzykal'naya enciklopediya: slovar' [Elektronnyj resurs]: ofic. sajt. – URL: <https://www.music-dic.ru/>. – Zagl. s ekrana.
6. Prokopcova V. P. Cikel i ciklizaciya kak forma konceptual'nogo rasshireniya hudozhestvennogo obraza v iskusstve // Iskusstvo i kul'tura. – Minsk, 2013. – S. 315–319.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абраев Руслан Берикович, магистрант кафедры музыковедения и композиции Казахского национального университета искусств (г. Астана, Республика Казахстан). E-mail: abraev.r.b.1991@gmail.com

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

Брилевский Даниил Евгеньевич, студент 2-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: mr.dan180703@gmail.com

Буянова Маргарита Ивановна, студент 4-го курса кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: buyanova_margarita02@mail.ru

Гавриченко Екатерина Александровна, магистрант 2-го года обучения кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», преподаватель ГПОУ «Кузбасский колледж культуры и искусств» имени народного артиста СССР И. Д. Кобзона (г. Кемерово, Россия). E-mail: katt3020@mail.ru

Горбунова Варвара Игоревна, магистрант 2-го года обучения кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» (г. Санкт-Петербург, Россия). E-mail: mellifluous.autumn@yandex.ru

Горелкина Екатерина Викторовна, преподаватель по классу флейты, теоретических дисциплин МАУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kathrin0326@yandex.ru

Дёмина Татьяна Зиновьевна, доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: zinorovna777@mail.ru

Емельянова Алёна Александровна, преподаватель МБУ ДО «Детская школа искусств № 47 имени М. Ф. Мацулевич» (г. Новокузнецк, Россия). E-mail: a.e.alexandrovna.98@gmail.com

Ермак Елена Александровна, студент 5-го курса фортепианного и композиторско-музыковедческого факультета УО «Белорусская государственная академия музыки» (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: lenaermak355@gmail.com

Ефремова Алёна Дмитриевна, преподаватель МАУДО «Детская школа искусств № 46», студент 4-го курса кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: slobodchikowa.alena2001@gmail.com

Зайцева Елена Александровна, профессор кафедры теории и истории музыки ФГК ВОУ ВО «Военный университет имени князя Александра Невского», академик Международной академии творчества, музыковед Президентского оркестра РФ, кандидат искусствоведения, доцент (г. Москва, Россия). E-mail: mlad61@mail.ru

Захарченко Валерия Сергеевна, доцент кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный ин-

ститут культуры», кандидат педагогических наук, доцент ВАК (г. Хабаровск, Россия). E-mail: lera.zakharchenko.61@gmail.com

Ивачёва Дарина Андреевна, старший преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», кандидат искусствоведения (г. Кемерово, Россия). E-mail: Darina Ivacheva1308@yandex.ru

Карелина Анна Владимировна, преподаватель МБОУДО «Детская школа искусств № 61» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kedrovka-school@mail.ru

Карташова Татьяна Викторовна, профессор кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова», доктор искусствоведения, профессор ВАК (г. Саратов, Россия). E-mail: arup-rani@yandex.ru.

Клочкова Елена Викторовна, доцент Института «Академия имени Маймонида» ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» г. Москва, кандидат искусствоведения, доцент ВАК (г. Москва, Россия). E-mail: l_klochkova@mail.ru

Ковалёв Никита Александрович, преподаватель, концертмейстер Филиала федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Центральная музыкальная школа – Академия исполнительского искусства» «Сибирский» (г. Кемерово, Россия). E-mail: nikitakovalev79@mail.ru

Кокина Ольга Сергеевна, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: olga_efimova_87@mail.ru

Копылова Юлия Алексеевна, магистрант 2-го года обучения кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: 01julia01@gmail.com

Котлярова Виктория Алексеевна, студент 4-го курса кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotifolk@narod.ru

Котлярова Татьяна Анатольевна, профессор кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», кандидат культурологии, профессор ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotifolk@yandex.ru

Криспин Вероника Ивановна, магистрант 1-го года обучения кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: v.krispin@mail.ru

Лаврентьева Мария Германовна, преподаватель теоретических дисциплин МАУДО «Детская школа искусств № 19», студент 3-го курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: frau.lavr1905@yandex.ru

Лунева Анастасия Валерьевна, преподаватель кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: an.lune8@gmail.com

Мороз Татьяна Ивановна, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», кандидат философских наук, доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru

Насонова Полина Вадимовна, магистрант 2-го года обучения кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», концертмейстер кафедры дирижирования и академического пения (г. Кемерово, Россия). E-mail: varysprauk@gmail.com

Некрасова Инна Михайловна, профессор кафедры теории и истории музыки ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория», кандидат искусствоведения, доцент ВАК (г. Астрахань, Россия). E-mail: inna_nekrasova@mail.ru

Поморцева Нина Владимировна, заведующая кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», кандидат искусствоведения, доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: musiclogist@mail.ru

Потешкина Оксана Ивановна, доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: o.konfetka@mail.ru

Пригодич Елена Олеговна, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: prigodich@yandex.com

Протасова Наталья Григорьевна, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: wzonnet@yandex.ru

Рытов Дмитрий Анатольевич, заведующий кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства факультета музыкального искусства эстрады ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», кандидат педагогических наук, профессор ВАК, лауреат премии Президента РФ, заслуженный работник культуры РФ, почётный работник образования РФ (г. Санкт-Петербург, Россия). E-mail: rytovda@mail.ru

Рябчевская Жанна Александровна, доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», кандидат культурологии (г. Кемерово, Россия). E-mail: ryabchevskaya@kmtk42.ru

Саранцева Елена Олеговна, студент 5-го курса кафедры фортепианного исполнительства, концертмейстерского мастерства и камерной музыки Института «Академия имени Маймонида» ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (г. Москва, Россия). E-mail: andreabuka78@gmail.com

Соловьёв Александр Владимирович, профессор кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», художественный руководитель ансамбля народной музыки «Скоморохи», заслуженный артист РФ (г. Кемерово, Россия). E-mail: Solovyev60@list.ru

Стенюшкина Татьяна Сергеевна, доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», кандидат культурологии, доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: tatianasten@yandex.ru

Табаргина Екатерина Валерьевна, преподаватель МБУ ДО «Детская школа искусств № 64» (пгт. Темиртау, Таштагольский район, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: 2202katu@mail.ru

Тихомирова Алла Анатольевна, доцент кафедры теории музыки УО «Белорусская государственная академия музыки», кандидат искусствоведения, доцент ВАК (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: alla-tikhomirova@bk.ru

Федин Сергей Николаевич, профессор кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: sergej.fedin@yandex.ru

Федотова Татьяна Максимовна, педагог дополнительного образования МБУДО «Детская школа искусств «Гармония»» (г. Новосибирск, Россия). E-mail: tanyuha9949@mail.ru

Хордыков Александр Сергеевич, младший сержант, курсант 5-го курса Военного института (военных дирижеров) ФГК ВОУ ВО «Военный университет имени князя Александра Невского Министерства обороны РФ» (г. Москва, Россия). E-mail: alex-tmb2000@mail.ru

Чжан Миньсы, магистрант 2-го года обучения кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры» (г. Хабаровск, Россия). E-mail: lera.zakharchenko.61@gmail.com

Шабаев Эльбрус Рамильевич, доцент кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: olgabogush@bk.ru

Шорохова Инна Вячеславовна, декан факультета музыкального искусства, профессор кафедры дирижирования и академического пения, художественный руководитель Хорового театра «Академия» ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», член Ассоциации народных и хоровых коллективов Гильдии академического исполнительства Российского музыкального союза, член Союза театральных деятелей РФ, член РОСИСМЕ, художественный руководитель Международного фестиваля музыкального творчества «Сибириада», художественный руководитель Международного певческого праздника «Прекрасное Далекое: дайджест онлайн», профессор ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: shorokhovainna@mail.ru

Шулер Иван Александрович, руководитель клубного формирования МБУ Молодежный центр «Зодиак» Ленинского района города Новосибирска (г. Новосибирск, Россия). E-mail: gang54@mail.ru

Щур Сергей Николаевич, преподаватель по классу гитары МАУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: sergeyshchur@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА	
<i>Ермак Е. А., Тихомирова А. А.</i> Фракталы в музыкальной композиции: к вопросу классификации.....	5
<i>Абраев Р. Б.</i> Драматургия реквиема Альфреда Шнитке.....	13
<i>Карташова Т. В.</i> Загадка индийского храмового комплекса штата Карнатака.....	19
<i>Хордыков А. С., Зайцева Е. А.</i> Параллели войны: «История солдата» Игоря Стравинского в контексте современных специальных военных операций.....	27
<i>Ивачёва Д. А., Федотова Т. М.</i> Образ Испании в фортепианном творчестве Исаака Альбениса: на примере сюиты «Испания».....	30
<i>Лунева А. В.</i> Концерт-мотет «Quid est veritas?» С. В. Плешака: синтез жанров концерта и мотета.....	37
<i>Саранцева Е. О., Ключкова Е. В.</i> Первая соната для фортепиано f-moll, op. 6 А. Н. Скрябина в исполнении Игоря Жукова.....	44
<i>Ковалёв Н. А.</i> Стилистические особенности Первого фортепианного концерта С. Прокофьева. Проблемы интерпретации и исполнительские решения.....	47
<i>Стенюшкина Т. С., Дёмина Т. З.</i> Теоретическое осмысление истории становления народно-певческого образования.....	52
<i>Котлярова Т. А., Буянова М. И.</i> Особенности формирования белгородского музыкального стиля в контексте южнорусской традиции.....	59
<i>Котлярова Т. А., Котлярова В. А.</i> Музыкально-стилевые особенности хороводных песен старожилов Томского Приобья.....	65
<i>Лаврентьева М. Г.</i> Особенности циклической формы в «Эскизах» Ивана Соколова.....	71
<i>Некрасова И. М.</i> Китай и Европа: к проблеме диалога культур.....	77
<i>Чжан Миньсы, Захарченко В. С.</i> Роль фортепианной музыки китайских композиторов в обучении пианиста.....	80

Ефремова А. Д. «Слободская лирика» Г. В. Свиридова и «Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта (опыт сравнительного анализа)..... 86

Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Шорохова И. В. Музыкальное развитие ребенка: возрождение традиций семейного музицирования..... 97

Шабаев Э. Р. Из опыта работы с детским творческим коллективом по обучению учащихся основам русского народного инструментального искусства..... 102

Карелина А. В. Опыт работы преподавателя с детьми с ограниченными возможностями здоровья..... 106

Копылова Ю. А. Особенности эмоционального развития обучающихся в процессе хоровой театрализации..... 111

Дёмина Т. З., Гавриченко Е. А. Методы и приемы работы над интонацией в учебном народно-певческом коллективе..... 117

Потешкина О. И. Региональные песенные традиции в репертуаре народного певческого коллектива..... 123

Федин С. Н. Парадоксы исполнительской техники баяниста..... 128

Щур С. Н. Обзор сборников упражнений, этюдов и пьес для учащихся по классу гитары..... 134

Шулер И. А., Рябчевская Ж. А. Аккомпанемент как составляющая исполнительской деятельности гитариста..... 141

Афанасьева А. А. Проблема формирования и развития интерпретаторских способностей в процессе обучения дирижированию..... 147

Кокина О. С. ФГОС ВО и профессиональные стандарты как нормативная основа моделирования процесса подготовки будущего руководителя хорового коллектива в образовательном пространстве вузов культуры..... 150

Соловьёв А. В., Брилевский Д. Е. Особенности работы дирижёра-практиканта с оркестром русских народных инструментов в детской музыкальной школе..... 156

Табаргина Е. В., Протасова Н. Г. Особенности формирования художественной интерпретации произведения в исполнительской практике пианиста..... 161

Насонова П. В., Пригодич Е. О. Сборник фортепианных этюдов Джона Кейджа «Etudes Australes»: новый взгляд на трактовку жанра..... 168

Емельянова А. А., Мороз Т. И. Детская филармония: создание и реализация проекта на базе ДШИ № 47 им. М. Ф. Мацулевич г. Новокузнецка..... 176

<i>Горелкина Е. В., Поморцева Н. В.</i> Творческий проект «Душевные встречи» в реализации концертно-волонтерской деятельности Детской школы искусств № 46 г. Кемерово.....	182
<i>Горбунова В. И., Рытов Д. А.</i> Анализ успешного опыта применения контент-маркетинговых технологий в организациях высшего образования.....	188
<i>Криспин В. И.</i> Работа над произведениями крупной формы (циклические произведения) в классе по дирижированию.....	194
Сведения об авторах.....	200

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Сборник научных статей

Выпуск 12

Редакторы: *В. А. Шамарданов, О. В. Шомшина, Н. Ю. Мальцева*

Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*

Дизайн обложки *А. В. Свечканевой*

Компьютерная верстка *Я. А. Сорокиной*

Подписано в печать 31.03.2025. Формат 60x84¹/₈. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 16,6. Усл. печ. л. 24,1.

Тираж 550 экз. Заказ № 14.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,

ул. Ворошилова, 17. Тел. 55-79-01.

E-mail: izdat@kemguki.ru