

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 13

Кемерово 2026

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 имени 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, заведующий кафедрой
музыкознания и музыкально-прикладного искусства
Кемеровского государственного института культуры

Перевод:

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

М89 Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении : сб. науч.
ст. / Кемеров. гос. ин-т культуры ; ред. кол.: А. В. Шунков (гл. ред.) ; сост. и науч. ред.:
И. Г. Умнова, Н. В. Поморцева ; пер.: О. В. Ртищева. – Кемерово : КемГИК, 2026. –
Вып. 13. – 248 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, 2026
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный
институт культуры», 2026

ПРЕДИСЛОВИЕ

В тринадцатом выпуске сборника научных статей «Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении» объединены материалы, представляющие научные, творческие и методические интересы учёных, педагогов, а также аспирантов, магистрантов и студентов из различных регионов России, дальнего и ближнего зарубежья (Китая, Казахстана, Республики Беларусь). Тематика ряда работ созвучна цели 2026 года, объявленного Президентом РФ Годом единства народов России.

Народные ударные инструменты, бытующие в России и странах ближнего зарубежья на протяжении нескольких веков, рассматриваются К. И. Афанасьевым и А. А. Афанасьевой во взаимосвязи с академическим инструментом ксилофоном. Как пример национально-стилевого синтеза в современной казахстанской камерной музыке Д. К. Мукановой и Г. В. Бодаревой анализируется инструментальный цикл «Родные напевы» Марианны Романовой-Останькович, где гибко взаимодействуют национальное звучание и преобразованный автором фольклорный материал. Особенности взаимопроникновения в музыку стран Балканского полуострова традиционных метроритмов в рамках процесса аккультурации анализируются В. И. Криспин и Н. В. Поморцевой. Анализ специфики стиля лирических песен Белгородской области, обусловленного межэтническими контактами и историей формирования славянского населения на данной территории, проведён Т. А. Котляровой и М. И. Буяновой. На вопросах профессионализации исполнительской деятельности народных оркестров, условиях развития оркестрового народного исполнительства акцентируют внимание Э. Р. Шабаев и Д. И. Петрашко. Самобытность вечёточной традиции старожилов Сибири, сформированной казаками, староверами и «россейскими», описывается в статье Е. М. Бородиной и Г. С. Трошкиной.

Традиционные музыковедческие ракурсы заявлены в материалах, посвящённых зарубежной и отечественной музыке. Синтез национальных традиций и авангардных новаций прослеживается П. В. Лопатыным и Н. В. Поморцевой во «Вселенской симфонии» Чарльза Айвза. П. В. Насоновой и Е. О. Пригодич осмысливается трактовка Филипом Глассом минимализма в его фортепианных этюдах. Об особенностях авторских стилей композиторов-гитаристов Э. Пухоля и М. Д. Пухоля рассуждает Н. И. Кулиев. Ознакомиться с терминологическими подходами к определению жанра «концертная ария» предлагает А. И. Поваго. Страницы истории органного исполнительства в Кузбассе раскрываются в статье Р. Х. Шорохова.

Творчеству современных отечественных композиторов посвящены работы А. В. Лунёвой и О. С. Васюниной. Изучая особенности музыкального языка в кантате «Stabat Mater» Владимира Полякова, А. В. Лунёва обращает внимание на личностное прочтение композитором канонических латинских текстов. Сравнивая характер фортепианных пьес, написанных А. С. Карамановым в модернистский период творчества, О. С. Васюнина приходит к выводу о самобытном применении музыкантом авангардных техник в жанре детской музыки.

В поле зрения авторов сборника попадают и жанры популярной музыки. Истоки джазовой музыки отслеживает Р. А. Литвинов. Становлению стиля фьюжн в произведениях для русского народного инструмента домра уделяют внимание О. Е. Терпугова и Н. А. Мицкевич. Т. А. Котлярова и В. А. Котлярова обобщают известные научные подходы к классификации и определению жанровой специфики городской песни.

Своеобразным обрамлением для содержания первого раздела становятся статьи А. Ю. Константиновой о музыкальной культуре в контексте социальной жизни и Е. А. Городиловой, И. Г. Умновой о диалоге русской и зарубежной культур на исторических этапах.

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 современного исполнительского искусства. Исследование белорусских музыкантов А. А. Кравец и А. А. Тихомировой посвящено изучению современных исполнительских техник, используемых белорусскими композиторами в произведениях для саксофона. В. Н. Бондарев и В. В. Липчанский рассматривают способы совершенствования исполнительской техники на деревянно-духовых инструментах (кларнет и флейта). Е. В. Плотниковой и Н. Г. Протасовой приводится пример эффективной работы над полифоническими произведениями в классе фортепиано в виде подтекстовки нот. А. В. Арыкова в своем исследовании знакомит с особенностями интерпретации малоизвестных, но весьма оригинальных пьес из фортепианной сюиты «Lyrica Nova» op. 59 русского композитора С. Э. Борткевича. Д. О. Трунов и А. В. Иванова знакомят с яркими сочинениями двадцати четырех прелюдий в романтическом стиле современного американского композитора У. Гиллока, доказывая их исполнительскую и педагогическую ценность в процессе обучения юных пианистов. Свой практический взгляд на скрипичные миниатюры в творчестве Ф. Крейсера представляют В. А. Прохоренко и А. А. Тихомирова. Лю Жогу и Ж. А. Рябчевская в своей статье дают характеристику китайской исполнительской школы гитары, подчеркивая этническую самобытность приемов игры на гитаре в гитарном произведении «Ива» современного композитора Лю Чао-Сюаня. А. В. Теплякова и А. С. Седов приводят сравнительный анализ московских школ игры на домре.

Отдельный блок раздела посвящен вопросам образовательного процесса всех ступеней обучения. Методические труды, посвященные особенностям вокального и хорового воспитания, представлены И. В. Шороховой, О. А. Смолиным, Н. Н. Тараненко и К. И. Поваго. Также интересный взгляд по внедрению в педагогический процесс воспитания эстрадно-джазового вокалиста возможностей искусственного интеллекта представляет К. С. Егорилов. В числе представленных статей ряд авторов уделяют внимание обучению и сохранению фольклорной традиции. В. П. Чвирова и А. В. Соловьев рассматривают особенности звучания и исполнительского мастерства на ударных инструментах русской фольклорной традиции. Д. Е. Брилевский и А. В. Соловьев дают ценные методические указания по обучению на шлемовидных гусях в период начального обучения. С. Н. Федин в своем исследовании рассматривает принципы обучения игре на крыловидных гусях. М. В. Уфимцева демонстрирует эффективность включения элементов Орф-подхода в процессе обучения младших школьников на уроках сольфеджио.

Отдельные авторы затрагивают важные аспекты музыкальной педагогики, связанные с музыкально-просветительскими и организационно-управленческими задачами. Вопросу способов организации музыкально-просветительской деятельности эстрадного вокального ансамбля в условиях дополнительного образования посвящено исследование С. В. Шинкевич и Е. А. Гончаровой. О. С. Кокиной предлагаются способы формирования организационно-управленческой компетенции у студентов – будущих руководителей хоровых коллективов. А. В. Горчакова делится опытом организации деятельности частного учреждения дополнительного музыкального образования, способствующей благоприятной адаптации взрослых. Р. В. Фролова и Т. И. Мороз демонстрируют способы организации занятий по элементарному музицированию со старшими дошкольниками в ДШИ. Вопрос духовно-нравственного воспитания детей в своей статье затрагивают Т. Е. и А. Г. Болотовы, предлагая универсальную модель организации концерта-презентации с авторскими стихами и песнями. О. И. Потешкина доказывает значимость использования обрядового фольклора в процессе обучения детей и развития их творческого потенциала.

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

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТЕ СОЦИАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

А. Ю. Константинова

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

Статья посвящена анализу взаимосвязи между музыкальной культурой и социальными аспектами жизни человека. Музыка – один из ключевых элементов, формирующих культурные особенности личности и играющих важную роль в его социальной жизни. Вопрос о создании доступных культурных мероприятий в условиях развития современного индустриального города является достаточно актуальным, так как грамотно и эффективно организованные мероприятия способны удовлетворить социально-культурные потребности горожан и могут положительно сказаться на развитии культурного ландшафта города.

Ключевые слова: музыкальная культура, социальная жизнь, культурный ландшафт города.

MUSICAL CULTURE IN SOCIAL LIFE

A. Yu. Konstantinova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article analyses the relationship between musical culture and social aspects of human life. Music is one of the key elements forming cultural characteristics of a person and playing an important role in his social life. The issue for creating accessible cultural events in the context of development of a modern industrial city is quite relevant; because competently and effectively organized events are able to meet social and cultural needs of citizens and can have a positive impact on the development of cultural landscape of the city.

Keywords: musical culture, social life, cultural landscape of the city.

Музыка в современном обществе – это ключ к развитию человеческого интеллекта и духовности. Она не только позволяет усилить эмоциональную чувствительность и восприятие, но и помогает формировать гармонично развитую личность, обладающую навыками абстрактного и наглядно-образного мышления. Музыкальная составляющая особенно важна для детей, подростков и студенческой молодежи, так как именно она становится и способом выражения сложных, зачастую противоречивых чувств, и возможностью снизить уровень стресса от повседневных задач, также нельзя отрицать важность музыки и для старшего поколения. Однако понятие «музыка» не тождественно понятию «музыкальная культура»; исследователи-музыковеды разделяют данные определения.

Арнольд Наумович Сохор неоднократно подчеркивал связь между гармонией музыки и ее воздействием на социальные процессы. В первую очередь среди всех элементов, обра-

зующих эту связь, он отмечал музыкальные ценности, которые человечество создает, хранит, воспроизводит, распространяет и использует, большое количество видов деятельности, связанных с указанными ценностями, а также значительную роль композиторов, исполнителей, музыкальных педагогов и других участников этого сложного процесса, которые обладают необходимыми знаниями и умениями для продуктивной работы в данной области. Однако сама по себе музыка, как искусство звучания, является частью гораздо более сложной системы музыкальной культуры, которая охватывает, помимо прочего, и все виды деятельности, и знания, и технологии. А. Н. Сохор одним из первых выдвинул концепцию воздействия всех элементов музыкальной культуры на развитие общества, учитывая их разнообразие, а также принимая во внимание моду, традиции и географическое положение. В его исследованиях музыкальная деятельность предстает сложным процессом, который начинается с создания музыки, а заканчивается её восприятием слушательской аудитории. Каждый шаг в этой последовательности не только подвергается влиянию предшествующих ему этапов, но и активно воздействует на последующие, создавая тем самым динамичную сеть взаимосвязей в рамках социокультурного контекста.

Культурные мероприятия удовлетворяют широкий спектр потребностей человека – начиная от базовых, заканчивая духовными. В данном случае города выступают как площадки, в рамках которых постоянно развивающиеся формы культурного досуга вносят существенный вклад в качество жизни общества. Такое культурное обновление поддерживает социальную интеграцию, объединяя представителей разных возрастов, профессий, создавая точки соприкосновения для обмена опытом и диалогов. В городе Кемерово постоянно ищут новые подходы и идеи для улучшения культурной деятельности, предлагая разнообразные формы активностей, доступные для всех категорий граждан.

Прогресс общества в Кемерово неразрывно связан с культурой, причём музыка играет в этом заметную роль. Городская культурная инфраструктура функционирует безукоризненно, обеспечивая жителей доступом ко всему: от парков и арен для мероприятий до музеев и библиотек. К тому же культурные центры активно участвуют в обогащении духовной жизни города, внося свой весомый вклад.

В летнее время большой популярностью пользуются открытые площадки, на которых проходят массовые мероприятия. Особую значимость данной формы проведения досуга горожан имеет её доступность для всех жителей, независимо от возраста и уровня материального обеспечения. Например, на трех различных площадках города каждые выходные проходили открытые концерты духовых оркестров «Геликон» и «Ритмы юности». Кемеровское отделение Союза ветеранов проводило встречи клуба «Танцуем “Ретро”», где активно принимали участие люди разного возраста и социальной принадлежности.

В период работы летних музыкальных площадок в городе Кемерово нами был проведен социологический опрос с целью выявления досуговых предпочтений и анализа форм культурно-досуговой деятельности, востребованных населением. В опросе приняли участие 130 респондентов, среди которых 50 % – люди пенсионного возраста от 61 до 78 лет.

72 % опрошенных положительно отзывались об организации летних музыкальных площадок, 10 % респондентов высказали желание расширить тематику музыкальных программ. Это свидетельствует о том, что людям нравится данная инициатива, и её необходимо развивать дальше, расширяя поле деятельности.

На вопрос «Как часто Вы посещаете общественные мероприятия такого формата?» ответы разделились следующим образом: 8 % отметили, что не посещают совсем по различ-

ным причинам, 12 % приходят очень часто, 48 % посещают достаточно часто. 32 % опрошенных удавалось попасть на массовые мероприятия редко из-за удаленности места их проживания от места проведения культурного мероприятия.

Ответы респондентов в возрасте от 21 до 33 лет показали, что 62 % молодых людей согласились с тем, что мероприятия подобного формата просто необходимы обществу. В современных городских условиях это хорошая возможность приобщиться к искусству, получить необходимый опыт, способствующий культурному развитию личности. 10% опрошенных отметили, что после прослушивания концерта заинтересовались духовой музыкой, хотя до этого не подозревали о том, что музыка такого формата может им понравиться.

В целом результаты социологического опроса выявили, что посещение общественных мероприятий во многом зависит от местоположения. Необходимо расширить их территориальное расположение по всему городу, открыть летние площадки в разных районах, сделать программы мероприятий разнообразными. Подобное проведение досуга способствует сближению членов общества и благотворно влияет на формирование гармонично развитой личности.

Таким образом, социальная жизнь современного города включает в себя многообразие компонентов городской культурной среды. Музыкальная культура является неотъемлемой частью данной среды и важным социально-культурным явлением, влияющим на формирование музыкального вкуса и духовно-эстетическое развитие членов общества в целом.

Список литературы

1. Бычков Ю. Н. Музыкальная культурология. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2000. – 128 с.
2. Гороховик Е. М. Музыкальная культура как предмет исследования [Электронный ресурс // World Music Cultures Center]: портал. – URL: <http://www.worldmusiccenter.ru/muzykalnaya-kultura-kak-predmet-issledovaniya>. – Загл. с экрана.
3. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. – М.: Музгиз, 1956. – Ч. 1. – 415 с.
4. Журкова Д. А. Классическая музыка в современной массовой культуре России: автореф. дис. ... канд. культурологии. – М., 2012. – 32 с.
5. Найдорф М. И. К исследованию понятия «музыкальная культура» // Музыкальное искусство и культура. – Одесса, 2000. – Вып. 1. – С. 46–51.
6. Сохор А. Н. Музыкальная культура общества. – М.: Советский композитор, 1975. – 202 с.

List of references

1. Bychkov Yu. N. Muzykal'naya kul'turologiya. – M.: RAM im. Gnesinyh, 2000. – 128 s.
2. Gorohovik E. M. Muzykal'naya kul'tura kak predmet issledovaniya [Elektronnyj resurs] // World Music Cultures Center: portal. – URL: <http://www.worldmusiccenter.ru/muzykalnaya-kultura-kak-predmet-issledovaniya>. – Zagl. s ekrana.
3. Gruber R. I. Vseobshchaya istoriya muzyki. – M.: Muzgiz, 1956. – Ch. 1. – 415 s.
4. Zhurkova D. A. Klassicheskaya muzyka v sovremennoj massovoj kul'ture Rossii: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii. – M., 2012. – 32 s.
5. Najdorf M. I. K issledovaniyu ponyatiya «muzykal'naya kul'tura» // Muzykal'noe iskusstvo i kul'tura. – Odessa, 2000. – Vyp. 1. – S. 46–51.
6. Sohor A. N. Muzykal'naya kul'tura obshchestva. – M.: Sovetskij kompozitor, 1975. – 202 s.

**СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И НОВАЦИЙ
В ЗАМЫСЛЕ «ВСЕЛЕНСКОЙ СИМФОНИИ» ЧАРЛЬЗА АЙВЗА:
К ПРОБЛЕМЕ МИСТЕРИАЛЬНОГО СИМФОНИЗМА**

П. В. Лопатин, Н. В. Поморцева

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

Статья посвящена анализу незавершённого замысла «Вселенской симфонии» Чарльза Айвза как ключевого произведения в понимании синтеза национальных традиций и авангардных новаций в его творчестве. Выявляется специфика мистериального симфонизма композитора, вырастающего из философии американского трансцендентализма, воплощённого в уникальных параметрах музыкального языка: пространственной организации, полионтологической форме, синтезе акустических моделей и концепции «геологического» времени.

Ключевые слова: Чарльз Айвз, «Вселенская симфония», американский трансцендентализм, мистериальный симфонизм, полистилистика, пространственная музыка, музыкальный авангард, композиция.

**FUSION OF TRADITIONS AND INNOVATIONS
IN THE CONCEPT OF CHARLES IVES'S «UNIVERSE SYMPHONY»:
TOWARDS THE PROBLEM OF MYSTERIOUS SYMPHONISM**

P. V. Lopatin, N. V. Pomortseva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article is devoted to the analysis of Charles Ives's unfinished idea of the «Universal Symphony» as a key work in understanding the synthesis of national traditions and avant-garde innovations in his oeuvre. The article reveals the specifics of the composer's mystical symphonicism, which stems from the philosophy of American transcendentalism and is embodied in the unique parameters of the musical language: spatial organization, polyontological form, synthesis of acoustic models, and the concept of «geological» time.

Keywords: Charles Ives, «Universe Symphony», American transcendentalism, mysterial symphonism, polystylistics, spatial music, musical avant-garde, composition.

Фигура Чарльза Айвза (1874–1954) в истории американской музыки остаётся парадоксальной: признанный основоположником национальной композиторской школы, он при жизни существовал на её периферии, а его смелые открытия в области музыкального языка были осмыслены лишь постфактум, в контексте уже сложившегося европейского авангарда (см. [3, с. 217]). Этот парадокс коренится в самой сути его композиторского метода, который может быть определён как синтетический. Айвз не ассимилировал фольклорные или популярные интонации, а стремился создать уникальный сплав традиции, укоренённой в американской почве философского трансцендентализма, с новаторскими средствами музыкальной организации. Наиболее полным результатом этого синтеза стал грандиозный проект «Вселенской симфонии» (1911–1928), который так и остался незавершённым. В этом сочинении выразилась мистериальная утопия композитора, предполагающая преобразование симфонического жанра в существующем понимании.

Становление оригинального стиля Айвза проходило в условиях отсутствия единой профессиональной традиции в США, что, с одной стороны, обусловило его уникальную независимость, а с другой – острую потребность в создании автономной художественной системы. Композиторы «Американской пятёрки» и Айвз в их числе решали задачу не подражания, а «пересоздания музыкального языка, способного выразить новую реальность» [9, с. 325]. Для Айвза таким фундаментом стал американский трансцендентализм Р. У. Эмерсона и Г. Д. Торо, чья философия зиждется на интуитивном постижении универсальных законов мироздания через индивидуальный опыт и природу. Музыка в этой парадигме мыслилась как «трансцендентальный язык», через который можно выразить не только эмоциональный мир человека, но и метафизические категории становления, борьбы и единства множественного. Эта установка напрямую определила символическую природу музыкального языка Ч. Айвза: цитата гимна или марша выступает не бытовой зарисовкой, а знаком коллективной памяти или духовного поиска; полифония разнородных пластов моделирует столкновение разных уровней реальности.

Эволюция синтеза в ранних сочинениях композитора демонстрирует поступательное усложнение этой модели. Уже в пьесе «Вопрос, оставшийся без ответа» (1908) традиция романтической программности и камерно-симфонического состава сталкивается с новацией пространственной антифонности (разделение струнных, трубы и флейт как семантически различных «голосов» бытия) и диссонирующей гармонии, выражающей «неразрешимость» экзистенциального вопроса. Более масштабный синтез представлен во Второй фортепианной сонате «Конкорд» (1909–1915), где бетховенская логика сонатной формы и цитаты Пятой симфонии (традиция) становятся каркасом для введения кластеров, атональных эпизодов и сложнейшей полиритмии (новация), подчинённых задаче портретирования трансценденталистских мыслителей. Уже в этой работе формируется ключевой для Айвза принцип «полионтологичности», одновременного звучания музыки разных «миров» или смысловых пластов (см. [7, с. 18]).

Замысел «Вселенской симфонии» закономерно вырастает из этой эстетики, выводя её на вселенский, мистериальный масштаб. Идея тотального художественного действия, синтезирующего музыку, пространство и философскую концепцию, была характерна для поисков ряда композиторов XX века: от неосуществлённой «Мистерии» А. Н. Скрябина, задуманной как космогонический акт в Гималаях, до пространственных групп в произведениях К. Штокхаузена или синкретических ритуалов Тан Дуня, обращённых к архаическим пластам сознания, – все эти проекты роднит стремление выйти за пределы концертной эстетики. Айвз не был знаком с этими будущими разработками, но интуитивно двинулся в схожем направлении, однако его проект был органично порождён именно американским контекстом как философским (трансцендентализм), так и практическим (опыт духовных собраний на открытом воздухе, эстетика школьного лагеря скаутов).

«Вселенская» или «Всемирная» симфония – это неоконченное произведение Чарльза Айвза, которое имело свою глобальную идею. Сочинение могло занять положенное порядковое место Четвертой симфонии, за которую композитор получил Пулитцеровскую премию, однако этому не суждено было случиться. Глубокий замысел данного сочинения предполагал концентрацию черт трансцендентализма, идеи мистерии и гениальных новаций. Несмотря на то, что в рукописном варианте дошла лишь прелюдия и незавершённая вторая часть Симфонии, Айвзом были оставлены заметки и эскизы всего произведения, которое позже получило несколько вариантов. В своём сочинении автор решил охватить, как было отмечено в самом названии, всю Вселенную, от начала и до конца.

Анализ сохранившихся эскизов и авторских комментариев к «Вселенской симфонии» позволяет реконструировать целостную систему, в которой синтез традиционного и новаторского происходит на всех уровнях музыкальной структуры, подчиняясь единой мистериальной концепции. Сам термин «мистериальный симфонизм», используемый в данном контексте, требует методологического обоснования. Он не является устоявшимся в музыковедении, но продуктивно выводится из сущностных характеристик замысла Айвза, сопоставимых с чертами музыкальной мистерии: тотальный, синкретический характер действия, направленного на преобразование сознания участников; космогоническая тематика, разворачивающаяся в сакральном пространстве; принципиальная незавершённость или открытость формы, предполагающая со-творчество воспринимающего. Эти черты, корреспондирующие с идеями «Мистерии» А. Н. Скрябина, помогают провести прямые параллели с проектом Айвза, что позволяет рассматривать его как самобытное проявление аналогичной художественной парадигмы в американском культурном поле.

Концептуальный синтез во «Вселенской симфонии» реализуется, прежде всего, через трансформацию самой формы и условий восприятия. Трёхчастная структура, соотнесённая с фазами космогенеза («Прошлое. Возникновение воды и гор», «Настоящее», «Будущее»), отменяет классическую логику развития в пользу полионтологического сосуществования. Пространственная реализация – размещение оркестров «Небес», «Земли», «Формирования гор» и хора на разных уровнях горного ландшафта – превращает слушателя из пассивного реципиента в активного участника, вынужденного выбирать фокус внимания в этом звуковом универсуме. Традиционная симфоническая цикличность и драматургия трансформируются в пространственно-временной континуум, моделирующий трансценденталистскую идею единства во множественности, где разные состояния бытия (хаос, становление, духовный импульс) даны одновременно (Приложение).

На уровне гармонии и тембра синтез приобретает характер создания акустических моделей мироздания. Так называемые «масс-аккорды» или кластеры, сконструированные из малых секунд, представляют собой сплав радикальной сонорной новации с архетипической образностью, уходящей корнями в программный симфонизм. Айвз прямо связывает эти созвучия в ремарках с формированием ландшафта: «выступы, камни, лес... линии деревьев» [6, с. 145]. Диссонантная вертикаль, предвосхищающая звуковые пласты, типичные для авангарда, выполняет здесь символично-изобразительную функцию, восходящую к традиции натурфилософского искусства.

Оркестр «Вселенской симфонии» радикально дистанцируется от утилитарных задач концертного звучания, реализуя концепцию «картины творения» – акустической модели мироздания. Эта установка определяет не просто масштаб, но качественно иную, дифференцированную логику состава. Вместо традиционных оркестровых групп, Айвз создаёт асимметричную, стратифицированную систему. Блок деревянных духовых представлен девятью самостоятельными партиями флейт, образующими собственный темброво-полифонический пласт, в то время как 2 гобоя, 5 фаготов (с альтернативой на контрафаготы) и 3 кларнета in B (с альтернативой на бас-кларнет) формируют иной, более плотный басовый тембровый регистр.

Аналогичный принцип количественного и функционального расслоения применяется к струнной группе. На пять ансамблей скрипок (по 8 инструментов) – две группы альтов с добавлением солирующего альтя, а также увеличенные секции виолончелей и контрабасов.

Каждый из этих ансамблей мыслится как самостоятельная звуковая единица, способная к автономному движению в общей полифонической ткани. Медная группа, сохраняя относительно традиционный состав (5 труб in B, 4 валторны, 4 тромбона, 2 тубы), всё же представлена количественным усилением, необходимым для создания мощных, структурно значимых массивов звука. Особое место отводится клавишным (фортепиано, орган, челеста, арфа) и в особенности ударным инструментам. Последние формируют три самостоятельные группы с обширным арсеналом, включающим литавры, барабаны различного типа, тарелки, треугольники, колокола, ксилофон, маримбу и иные шумовые инструменты. Каждая группа находится в своём ритмическом цикле, моделирует автономный элемент универсума, а их одновременное звучание создаёт сложную полифонию пластов, отождествимую с динамическим равновесием хаоса свободных ритмических наложений и порядка жёсткой метрической пульсации (см. [8, с. 463]).

Айвз предполагал исполнение симфонии в горах, поэтому в партитуре предписал расположение на местности той или иной группы оркестра. Хор, к примеру, должен был быть «ближе к Богу», то есть на вершинах холмов в долине. А музыканты оркестров располагались у подножия этих холмов на равнине.

Параметр времени подвергается у Айвза наиболее радикальному переосмыслению. Раздел «Прелюдия. Пульс Космоса» предписывает темп Largo с меткой метронома $\text{♩}=30$, что находится на грани восприятия как регулярной пульсации. Такой сверхмедленный темп неслучаен: базовый принцип европейской метрической упорядоченности используется для имитации «геологического» или «космического» времени, выходящего за рамки человеческого восприятия. Ритмические циклы ударных, наслаивающиеся друг на друга, создают эффект вечного, неизменного фона – «пульсации Космоса», на котором разворачиваются более быстрые, «исторические/человеческие» процессы в других оркестрах. Подобная работа со временем как с семантически нагруженным, а не нейтральным параметром прямо соотносится с мистериальным замыслом, предполагающим выход из профанного временного потока. Здесь стоит отметить, что отношение ко времени как композиционному элементу (в разных видах искусства) сформируется лишь в конце XX и начале XXI века.

Особого внимания заслуживает синтез, реализованный в системе нотации «Вселенской симфонии». Графические элементы в эскизах, где повторения обозначены стрелками, а не выписаны, вербальные указания («как эхо в горах», «далёкие голоса») превалируют над точной звуковысотностью. Это позволяет говорить о переходной стадии от традиционной фиксации к нотации, ориентированной на процесс и концепт. Подобный метод, где «графический образ становится носителем исполнительского жеста и сонорного результата», характерен для авангарда второй половины XX века (см. [4, с. 127]).

Айвз, не отказываясь полностью от традиционной нотации, интуитивно двигался в этом направлении, синтезируя традицию точной композиторской записи с идеей открытости и идеями алеаторики. Вербальные и графические элементы делегируют часть решений о пространственно-временных соотношениях будущим исполнителям, превращая их в соавторов акта звукового воплощения. Незавершённость партитуры в этом понимании, словно следствие эстетического и философского принципа: мистерия как «проект» не может быть окончательно объективна в тексте, она существует как идея, требующая каждый раз новой актуализации. Тональность в законченных эпизодах не ясна, ее постоянное «сползание» наблюдается в переходных разделах, особенно в окончании части (при органичных пунктах, объ-

единяющих фактурных фигурах и пр.). Примечательно, что происходит именно понижение, а не повышение тонального плана на большую секунду (B-As). Окончание второй части реализовано масштабным кластером всех инструментов, с видимым движением в партиях тенорового тромбона и контрабасов.

В нотации повторы не выписаны нотами, а лишь графически отображены стрелками, указывающими продолжительность звучания. В качестве мелодической основы можно проследить «Мессионерский напев» Л. Мейсона. В художественном концепте последней части композитор обрушивает на слушателя всю гамму чувств, окрашивая отдельные оркестровые партии и подчеркивая ее многослойность. Окончание переходит в умиротворенное «жужжание». Последние ноты словно истлевают, оставляя напоследок ощущение гаснущего кластера. И в конце бесконечная и невозможная тишина.

«Вселенская симфония» Чарльза Айвза в результате анализа предстаёт не как собрание разрозненных предвосхищений, а как целостный и методологически последовательный проект альтернативного симфонизма, который правомерно обозначить как мистериальный. Его уникальность заключается в глубине и органичности осуществлённого синтеза. Американская мировоззренческая и музыкальная традиции – трансценденталистская философия, опыт открытых духовных собраний, интонационный фонд гимнов и маршей, прагматический экспериментаторский дух – становятся здесь не материалом для стилизации, а живым фундаментом, порождающим радикальные музыкальные новации.

Пространственная композиция, сонорные поля, алеаторические элементы, концептуальная работа со временем и нотацией – все эти находки, позднее канонизированные европейским авангардом, у Айвза являются не самоцелью, но производными от задачи воплощения универсальной мистериальной модели мироздания. В этом заключается его главное методологическое открытие: национальная идентичность в музыке обретается не через цитирование фольклорных тем, а через порождение оригинальной художественной системы, способной выразить универсальные категории из специфической культурной позиции. Именно эта система, достигшая своей предельной концентрации в замысле «Вселенской симфонии», вывела жанр симфонии к его мистериальному апофеозу – границе, за которой музыкальное произведение преобразуется в проект тотального духовно-физического действия.

Историческое значение роли композитора подтверждается не только запоздалым академическим признанием, но и его уникальной ролью культурного катализатора. Его идеи, преломляясь, нашли отклик в самых разных областях музыкального творчества второй половины XX века. Он стал негласным ориентиром для композиторов-авангардистов, от Джона Кейджа, воспринявшего его идеи алеаторики и эгалитарности звука, до более поздних авторов, исследующих пространственную композицию.

Таким образом, незавершённая «Вселенская симфония» остаётся памятником смелого эксперимента и действенным ориентиром. Она демонстрирует возможность иного пути развития музыкальной мысли, где глубина философского замысла и радикальность языка образуют неразрывное единство. Впитав и откристиализовав разнохарактерные черты становящейся американской культуры, Айвз совершил синтез, казавшийся невозможным между пуританским гимном и атональным кластером, между философским трактатом и музыкальной партитурой, между локальным опытом и универсальным космогоническим мифом. Его творчество утверждает, что подлинный авангард рождается не из разрыва с традицией, а из её глубокого, парадоксального и личностного переосмысления.

Список литературы

1. Айвз Ч. Послесловие к сборнику 114 песен / пер. с англ. А. Ивашкина // Советская музыка. – М., 1991. – № 7. – С. 19–22.
2. Ивашкин А. В. Чарльз Айвз и музыка XX века. – М., 1991. – 463 с.
3. Конен В. Д. Пути американской музыки. Очерк по истории музыкальной культуры США. – М., 1965. – 524 с.
4. Лопатин П. В., Синельникова О. В. Современные способы нотации в инструментальных произведениях Хельмута Лахенмана // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2024. – № 66. – С. 122–135.
5. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. – СПб.: издательство Ивана Лимбаха, 2010. – 784 с.
6. Павлишин С. С. Чарльз Айвз. – М.: Советский композитор, 1979. – 184 с.
7. Приданова Е. В. Творчество Чарльза Айвза в парадигме американского трансцендентализма: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Н. Новгород, 2005. – 23 с.
8. Приданова Е. В. Хаос и порядок во «Вселенной» Айвза // Концепты хаоса и порядка в естественных и гуманитарных науках: кол. моногр. – Н. Новгород: Деком, 2011. – С. 462–465.
9. Сигида С. Ю. «Американская пятерка»: Айвз, Рагглс, Риггер, Беккер, Кауэлл // Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности: очерки. – М.: Композитор, 2012. – С. 322–361.

List of references

1. Ajvz Ch. Posleslovie k sborniku 114 pesen / per. s angl. A. Ivashkina // Sovetskaya muzyka. – M., 1991. – № 7. – S. 19–22.
2. Ivashkin A. V. Charlz Ajvz i muzyka XX veka. – M., 1991. – 463 s.
3. Konen V. D. Puti amerikanskoj muzyki. Ocherk po istorii muzykal'noj kul'tury SShA. – M., 1965. – 524 s.
4. Lopatin P. V., Sinelnikova O. V. Sovremennye sposoby notacii v instrumental'nyh proizvedeniyah Helmuta Lahenmana // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – Kemerovo, 2024. – № 66. – S. 122–135.
5. Manulkina O. B. Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka. – SPb.: izdatel'stvo Ivana Limbaxa, 2010. – 784 s.
6. Pavlishin S. S. Charlz Ajvz. – M.: Sovetskij kompozitor, 1979. – 184 s.
7. Pridanova E. V. Tvorchestvo Charlza Ajvza v paradigme amerikanskogo transcendentalizma: special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo»: avtoref. dis. ...kand. iskusstvovedeniya. – N. Novgorod, 2005. – 23 s.
8. Pridanova, E. V. Haos i poryadok vo «Vselennoj» Ajvza // Koncepty' haosa i poryadka v estestvenny'h i gumanitarny'h naukah: Kol. Monogr. – N. Novgorod: Dekom, 2011. – S. 462–465.
9. Sigida S. Yu. «Amerikanskaya pyaterka»: Ajvz, Raggl's, Rigger, Bekker, Kauell // Muzykal'naya kul'tura SShA konca XVIII-pervoj poloviny XX veka. Stanovlenie nacional'noj identichnosti: ocherki. – M.: Kompozitor, 2012. – S. 322–361.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Титульная страница симфонии с указанием разделения оркестровых групп

the
chords
of
the
life
pulse
of
the
earth
chord

1-60 PAST 0

A

Solo B Clarinet
Solo Viola
Keyboards
Piano/Celesta
Percussion
Violins I, 2, 3
Violins 4, 5
Violas
Oboes 1, 2
English Horn
Percussion
Violins 1, 2
Violins 3, 4
Violas
B Clarinets 1, 2
Bass Clarinet
Percussion
Flutes 1, 2
Amp. Flute
Harp
Percussion
Violins 1, 2
Violas 3
Violas

B

C

D

E

20 member
percussion
orchestra
(score listing
on page 2.)

F

B Trumpet 1
B Trumpet 2
Horns 1, 2
Tenor Trombone 1
Bass Trombone 1
Percussion 1, 2
B Trumpet 3
B Trumpet 4
Horns 3, 4
Tenor Trombone 2
Bass Trombone 2
Tuba (in basses)
(entrance only)

G

Calli
drums

КСИЛОФОН И НАРОДНЫЕ УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ: ИСТОРИЯ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ

К. И. Афанасьев

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

А. А. Афанасьева

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

Статья посвящена истории, а также преемственности ксилофона и народных ударных инструментов России и ближнего зарубежья. Обозначены основные общие черты и ключевые различия. Рассматривается вопрос влияния способов звукоизвлечения и социально обусловленных функций народных ударных инструментов на трансформацию ксилофона в музыкальный инструмент, обогащенный академическими традициями.

Ключевые слова: перкуссия, идиофоны, хордофоны, колористический эффект, утилитарные и музыкальные функции ударных инструментов.

XYLOPHONE AND FOLK PERCUSSION INSTRUMENTS – HISTORY AND CONTINUITY

K. I. Afanasyev

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

A. A. Afanasyeva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies history and continuity of the xylophone and folk percussion instruments in Russia and neighboring countries. The authors outline the main common features and key differences of the instruments. Moreover, the authors consider the problem of influencing sound production methods and socially determined functions of folk percussion instruments on the transformation of xylophone into a musical instrument enriched with academic traditions.

Keywords: percussion, idiophones, chordophones, coloristic effect, utilitarian and musical functions of percussion instruments.

Современный ксилофон – это академический инструмент с богатым виртуозным репертуаром, сохранивший в своем ярком тембре генетическую память о своей народной, социальной первооснове. Он является наглядным воплощением того, как народные истоки происхождения становятся материалом для высокого профессионального искусства.

Археологические находки свидетельствуют о том, что история ударных инструментов восходит к доисторическим временам, когда их изготавливали из подручных материалов: дерева, кости, камня, шкур животных, высушенных плодов. Первоначальная функция ударных инструментов редко была чисто музыкальной. Ударные инструменты использовались для ритуалов и обрядов: шаманских камланий, религиозных и военных церемоний, сигналов,

оповещавших об опасности или о сборе племени, для ритмического сопровождения танцев, маршей или рабочих процессов. Очевидно, что инструменты, отдаленно напоминающие ксилофон, независимо появились в разных культурах Юго-Восточной Азии и Африки, а затем проникли в Европу, вероятно, через странствующих музыкантов и торговые пути в Средние века. С развитием цивилизаций в Месопотамии и Древнем Египте строение ударных инструментов постепенно стало усложняться и совершенствоваться. На этих землях начали появляться инструменты, которые и в настоящее время в музыке используются повсеместно, в каждом стиле и жанре, что подчеркивает их важность в музыкальном контексте и указывает на многообразие и приспособляемость к различной музыке.

Используя метод сравнительного анализа, исследуем актуальные вопросы теории и практики функционирования народных ударных инструментов, связанных с ксилофоном, в жизни общества в России и в ближнем зарубежье, в прошлом и современности, что пополнит представление о происхождении и эволюции современного ксилофона.

Термин «перкуссия» появился в Средние века (от лат. *percussio* – «нанесение ударов», «постукивание»). Общим у инструментов перкуSSIONной группы является способ звукоизвлечения за счёт удара, тряски или покачивания звучащего тела. Если ксилофон – это конкретный инструмент с определенной конструкцией и строем, то народные ударные инструменты – это огромная категория инструментов, часто с нефиксированным строем, к которой относятся также исторические предки ксилофона.

ПеркуSSIONные инструменты разделяют на два вида: идиофоны, звучание которых создаётся за счёт самого тела инструмента или его части, и мембранофоны, звучание которых, как следует из названия, создается при помощи мембраны. Главное отличие ударных инструментов друг от друга – их звуковысотность. Высота тона напрямую взаимосвязана с материалом, из которого изготовлен инструмент: металл, дерево, пластик и другие материалы. Идиофоны, в свою очередь, можно условно разделить на две группы, различающиеся по источникам звука: первая – это идиофоны, звук которых издается деревянными или металлическими брусками различного размера, вторая – хордофоны, издающие звук струной.

Наиболее древним инструментом из группы идиофонов является било, представляющее собой доску или металлическую пластину, подвешиваемую веревками на дереве или столбе. Звук извлекался ударами колотушки. Било, главным образом, было сигнальным инструментом, но в некоторых случаях его использовали вместо церковного колокола. Аналогичные инструменты использовались в прибалтийских странах. Так, например, латышский клабурис и схожие по устройству и употреблению литовский табалас и эстонский локулауд также являлись сигнальными инструментами. Звук извлекался ударами двух деревянных молотков. Удары производились в точной ритмической последовательности и в различных длительностях. Полагают, что ритм ударов соответствовал ритму стиха, определявшего смысловое значение сигнала. Далеко разносящимися звуками этих инструментов созывали на обед или с полевых работ, использовали во время зимних метелей, подавая сигналы заблудившемуся путнику.

Пастушеский инструмент барабанка в виде деревянной прямоугольной доски с несколько суженной верхней стороной в первую очередь выполнял сигнальную функцию, благодаря звонкому и сухому звуку. Пастухи исполняли на ней различные ритмические наигрыши во время сбора стада и выгона его на пастбище. Барабанку подвешивали на шею на уровне груди и ударяли по ней большой и маленькой, слегка изогнутыми колотушками, на-

нося сильные удары то в центр, то в край доски. При этом высокая или низкая высота звуков зависела от места удара по доске. Звуки двойных ударов маленькой колотушки напоминали пощелкивание. Помимо сигнальной, барабанка выполняла еще шумовую функцию при отпугивании зверей от стада, а также музыкально-игровую, извлекая своеобразные ритмические «дробушки» при плясках и пении частушек.

К общим чертам ксилофона и народных ударных инструментов первой группы можно отнести следующие особенности: изготовление из различных пород дерева, извлечение звука колотушкой или палочками, использование для создания подчеркнутого, четкого ритма. Ключевые различия заключаются, прежде всего, в строении и звукоряде. Ксилофон – это высокоорганизованный инструмент с фиксированным строем, который обеспечивается точно настроенными деревянными или синтетическими пластинами, расположенными в определенном порядке. Народные ударные инструменты часто не имеют фиксированного строя. Их задача – создавать шумовой или тембральный эффект. Значительные отличия и в музыкальной функции. На ксилофоне возможно исполнять сложные мелодии, гаммы, арпеджио, в то же время народные инструменты создают преимущественно ритмический рисунок, фон, специфические звуковые эффекты. Большие различия можно отметить и в сфере применения. Ксилофон завоевал свое право в академической, эстрадной, джазовой музыке. Народные же ударные инструменты востребованы в этнической, фольклорной музыке, обрядах, в современной популярной музыке для придания национального колорита.

Хордофоны широко представлены у разных народов. Их объединяет способ извлечения звуков ударами по струнам специальными деревянными палочками. В Белоруссии – это цимбалы обычного устройства с трапецевидным деревянным корпусом, плоскими деками, двумя круглыми резонаторными отверстиями и металлическими струнами, которые одним концом крепятся к штифтам, другим – к металлическим вращающимся колкам. При игре инструмент кладут на колени, на скамью или на стол, а иногда подвешивают на ремне через плечо, что дает возможность играть во время движения. Цимбалы обладают громким, долго не затухающим звуком. Появились они в Белоруссии сравнительно недавно, не ранее середины IX века, но довольно скоро завоевали известность, особенно широкую в советские годы, когда были созданы инструменты хроматического строя – прима, альт, бас, контрабас.

Украинские цимбалы – однотипные по устройству и приемам игры с белорусскими цимбалами. Особенно широко распространены в западных областях Украины, где на них играют как соло, так и в ансамбле. Цимбалы, изготавливаемые гуцульскими кустарями, часто украшаются резьбой и инкрустацией из перламутра, меди и кости. Известным исполнителем на цимбалах А. Д. Незовибатько были сконструированы хроматические цимбалы трех разновидностей – прима, альт и бас.

Молдавский цымбал тождественен белорусским и украинским цимбалам. Ударяют по струнам двумя деревянными палочками – одиночно или тремолируя. Исполнительская техника в основном сводится к восходящим и нисходящим пассажам, а созвучия, как правило, ограничиваются терцией, квартой, квинтой или октавой. Тем не менее игра молдавских цымбалистов отличается большой виртуозностью. Глушение струн народные музыканты не применяют, это приводит к гулкости и гармоническим смещениям, создающим своеобразный колорит. Цымбал существует в Молдавии давно и получил здесь большую популярность.

Латышский цимболе и литовский цимболай с хроматическим строем струн были распространены в районах, граничащих с Белоруссией. Для цимболе характерно наличие четырнадцати восьмихорных струн хроматического звукоряда в объеме около двух октав. На цимболе исполняли преимущественно танцевальную музыку и применяли их чаще всего

в ансамбле с другими народными инструментами. В 1955 году С. М. Красноперовым были построены цимболе трех разновидностей – прима, секунда, бас – с более широким диапазоном.

К роду цимбал можно также отнести армянский сантури, который был распространен главным образом в городском музыкальном быту для аккомпанементу пению, а также узбекский чанг, звук которого довольно громкий, долго не затухающий, яркого, звонкого тембра. Динамические возможности инструмента весьма широки: от нежного пианиссимо до резкого форте. Характерными приемами исполнения на чанге являются тремоло на одной струне или на двух струнах, настроенных в октаву, дробный ритм, арпеджированные ходы. В практике народного исполнительства глушение струн руками применяется лишь в очень редких случаях. На чанге играют соло, но чаще всего в ансамбле с другими народными инструментами – наем, дутаром, танбуром, дойрой.

Можно назвать аналоги инструментов из группы хордофонов, бытовавших в других странах. Это – псалтериум, распространенный в Древней Греции и на Ближнем Востоке, по струнам которого водили плектром или зажимывали пальцами; дульцимер из Великобритании, Ирландии, США издавал звуки при ударе по струнам молоточками; иранский и индийский сантур представлял собой сложный трапециевидный инструмент, характерный для персидской классической музыки; янцынь – китайская разновидность цимбал.

Рассмотрение цимбал и их аналогов углубляет понимание эволюции ксилофона, хотя здесь есть важный нюанс: это не прямая линия наследования, а, скорее, параллельное развитие и взаимовлияние в рамках большого семейства ударных инструментов с определенной высотой звука. Цимбалы и ксилофон – это два разных пути, основанных на одном принципе: извлечение звука определенной высоты путем удара. Их фундаментальное отличие – в материале звучащего тела. У ксилофона – это деревянные брусочки, а у цимбал – струны.

Отметим их общие черты. Во-первых, принцип фиксированной высоты звука: и цимбалы, и ксилофон имеют четко настроенные элементы (струны, деревянные брусочки), расположенные по хроматическому строю и способные исполнять мелодию и гармонию, в отличие от барабанов. Во-вторых, развитая техника игры на цимбалах, особенно использование тремоло и быстрых пассажей, была перенята и адаптирована первыми виртуозами-ксилофонистами. Эта техника стала визитной карточкой ксилофона в оркестре. Когда ксилофон в XIX веке начал проникать в симфонический оркестр, композиторы уже имели опыт работы с цимбалами, особенно в их концертной, усовершенствованной форме.

Отметим социальную и прикладную роль народных ударных инструментов в традиционной культуре, заключающуюся в следующих функциях:

- коммуникативная: било, например, использовалось для подачи сигналов – созыва на сходку, оповещения об опасности, обозначения времени;
- ритмо-организующая: барабанки задавали ритм коллективному труду, например, молотье или совместному шествию, процессии;
- обрядово-мировоззренческая функция: громоподобный звук бил и ритм барабанов были неотъемлемой частью календарных и семейных обрядов (отгоняли злых духов, символизировали плодородие, сопровождали переход человека в новое состояние);
- танцевально-зрелищная: цимбалы и им подобные инструменты обеспечивали не только ритм, но и гармоническую и мелодическую основу для танцев и гуляний, являясь центром праздничного общения.

Социально обусловленные, «функциональные» народные инструменты послужили живой, почвенной базой для развития ксилофона. Их тембры, ритмы и сама идея звукоизвлечения были реконструированы, освобождены от чисто утилитарных функций и обогащены академическими традициями, выражающимися сложной гармонией, полифонией, виртуозной техникой, новыми конструктивными решениями. Переход основных черт этих инструментов в академическую сферу – это процесс реконструкции, то есть переосмысления их сущности. Их социальные функции были заменены на чисто художественные. От сигнала – к музыкальному акценту. Резкий звук била трансформировался в удар тарелок или ксилофона в симфоническом оркестре для создания драматургического эффекта. От ритма труда – к ритмической сложности. Простой, монотонный ритм идиофонов стал основой для сложных полиритмических структур в партитурах композиторов XX века. Звук, имевший магическое значение, стал рассматриваться как один из элементов создания особого колорита в музыкальных произведениях.

История ксилофона начинает свой путь в Юго-Восточной Азии. Наиболее вероятно, что он независимо появился в разных культурах Африки, где различные народности изготавливали замысловатые инструменты с тыквенными резонаторами, усиливающими звук и создававшие характерное гудение. Сложные и развитые формы таких инструментов через работорговлю попали в Латинскую Америку, повлияв на местную музыку. Известно применение подобных ксилофону инструментов ещё в III – IV тысячелетиях до нашей эры: на археологической стоянке во Вьетнаме был найден ксилофон-литофон из одиннадцати каменных плит, производящих при ударе пентатонный звукоряд. Такие же находки есть в Индии и Индонезии. В Китае древнейший ксилофон-литофон относится к династии Ся (2700–1600 годы до нашей эры). Появившийся позже ксилофон-металлофон «фансян» играл значительную роль в культуре Китая на протяжении тысячелетия. Эти инструменты были неотъемлемой частью ритуалов, общения и общественной жизни. В Европу ксилофон проник, вероятно, через странствующих музыкантов и торговые пути в Средние века, первые упоминания о ксилофоне датируются началом XVI века, его называли «деревянной гармоникой». За счёт простоты конструкции он завоевал признание и любовь среди бродячих музыкантов, так как был легок и удобен в транспортировке. В европейских славянских культурах и других восточно-европейских странах в народной среде зафиксированы ксилофоны с деревянными пластинами, расположенными вертикально и висющими на шнурах. В Белоруссии и России они назывались «дрова», в Чехии – «соломенные гусли». Ранние европейские гlockenspieler (колокольчики) представляли собой наборы маленьких бронзовых колокольчиков, которые в XVII веке были заменены металлическими пластинами.

Ксилофон – это ударный инструмент, относящийся к категории идиофонов. С греческого языка ксилофон переводится как «поющее дерево» (от греческого «ксило» – дерево, «фон» – звук). Инструмент состоит из брусков различной длины, которые закреплены на основании. Первое крупное усовершенствование ксилофона относится к тридцатым годам IX века, когда белорусский музыкант Михоэл Гузиков изобрёл ксилофон, расположив бруски в четыре ряда особым образом. За основу им был взят инструмент бродячих музыкантов «дрова». Гузиков расширил его диапазон до двух с половиной октав. Деревянные брусочки он расположил в четыре ряда, поместив их на жгуты из соломы. В течение следующих столетий такая модель пользовалась популярностью.

Первые двухрядные модели ксилофона появились в 1903 году. Изобретатель двухрядного ксилофона Дэвид Деган использовал принцип расположения фортепианной клавиатуры для размещения брусков, под каждым из которых он расположил трубчатый резонатор, благодаря которому звук становится более протяжным и громким. На начало XXI века классическая четырёхрядная модель Гузикова практически не используется.

Формирование ксилофона как академического инструмента началось в первой половине XIX века, когда композиторы и музыканты-виртуозы обратили внимание на яркий, шелкающий тембр инструмента. XX век кардинально изменил возможности ксилофона. Классические палисандр и клен дополнились современными материалами, такими как стекловолокно и различные полимеры, что сделало инструмент более долговечным и устойчивым к перепадам влажности. Современные концертные ксилофоны имеют диапазон около четырех октав, а басовые модели (маримбы) достигают шести октав. Появилось огромное разнообразие палочек с головками из резины, пластика, дерева разной жесткости, что позволяет получать широкий спектр тембров – от мягкого и глухого до острого и пронзительного. С появлением усовершенствованной модели ксилофон прочно вошел в состав симфонического оркестра. Золотым веком ксилофона можно назвать конец XIX – начало XX века, когда наступила эра виртуозов-ксилофонистов, которые популяризировали инструмент как сольный.

Композиторы К. Сен-Санс, Г. Малер, Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, И. Стравинский, Д. Шостакович, Б. Барток стали использовать ксилофон для создания особых звуковых образов и колористических эффектов, а также как важный драматургический и структурный элемент своих произведений. Композиторы второй половины XX века стали писать сложнейшие сольные и ансамблевые произведения для ксилофона и маримбы. Поиск новых звуков, новых тембров помогает непрерывному совершенствованию среды ударных инструментов. Они продолжают вдохновлять композиторов, музыкантов и слушателей, оставаясь важной частью музыкального мира.

В системе музыкального образования детей ксилофон, а чаще его вариант – металлофон, стал стандартным в методе Карла Орфа, развивающим координацию и чувство гармонии. Искусство игры на различных ударных инструментах и ксилофоне, в частности, включено в систему среднего и высшего музыкального профессионального образования в Российской Федерации и других странах.

Современный ксилофон – это академический инструмент с богатым виртуозным репертуаром, сохранивший в своем ярком тембре генетическую память о своей народной, социальной первооснове. Он является наглядным воплощением того, как народные истоки происхождения становятся материалом для высокого профессионального искусства. Эволюция ксилофона – это путь от народного инструмента с примитивными деревянными брусками до академического инструмента, технологически сложного и многогранного, способного на глубокое художественное высказывание, без которого сегодня немыслимы симфонический оркестр, джаз и современная электронная музыка. В то время как большинство народных ударных инструментов остались верны своей первоначальной роли – создавать ритм, шум и особую аутентичную атмосферу, не стремясь к мелодической сложности и стандартизации.

Список литературы

1. Бычков В. Музыкальные инструменты. Основы художественного ремесла. – М.: АСТ-ПРЕСС, 2000. – 176 с.
2. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР [Электронный ресурс]. – URL: <https://klex.ru/1xqi?ysclid=miva0fb5wq336927542>. – Загл. с экрана.
3. Дорошкевич А. Н. Звон в била – древняя традиция на Руси [Электронный ресурс]. – URL: <http://drevoroda.ru/interesting/articles/2514/1289.html>. – Загл. с экрана.
4. Есипова М. В. Азиатские предки ксилофона (металлофона) и функционально близкие ему инструменты [Электронный ресурс]. – URL: <https://nv.mosconsv.ru/issues/tom-15-vypusk-1-mart-2024>. – Загл. с экрана.
5. Ксилофон [Электронный ресурс]. – URL: <https://ru.ruwiki.ru/wiki/Ксилофон>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Bychkov V. Muzykal'nye instrumenty. Osnovy hudozhestvennogo remesla. – M.: AST-PRESS, 2000. – 176 s.
2. Vertkov K., Blagodatov G., Yazovickaya E. Atlas muzykal'nyh instrumentov narodov SSSR [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://klex.ru/1xqi?ysclid=miva0fb5wq336927542>. – Zagl. s ekrana.
3. Doroshkevich A. N. Zvon v bila – drevnyaya tradiciya na Rusi [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://drevoroda.ru/interesting/articles/2514/1289.html>. – Zagl. s ekrana.
4. Esipova M. V. Aziatskie predki ksilofona (metallofona) i funkcional'no blizkie emu instrumenty [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://nv.mosconsv.ru/issues/tom-15-vypusk-1-mart-2024>. – Zagl. s ekrana.
5. Ksilofon [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://ru.ruwiki.ru/wiki/Ксилофон>. – Zagl. s ekrana.

СТАНОВЛЕНИЕ СТИЛЯ ФЬЮЖН В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ РУССКОГО НАРОДНОГО ИНСТРУМЕНТА ДОМРА

О. Е. Терпугова, Н. А. Мицкевич

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

В статье рассматривается процесс становления стиля фьюжн в произведениях для русского народного инструмента домра, специфические аспекты адаптации домры к новым жанровым направлениям, приводятся примеры синтеза народной музыки с элементами джаза, а также определяется значение данного стиля в развитии современного исполнительского искусства.

Ключевые слова: домра, джаз, жанровые направления, стиль, фьюжн.

DEVELOPING THE FUSION STYLE IN COMPOSITIONS FOR DOMRA, RUSSIAN FOLK INSTRUMENT

O. E. Terpugova, N. A. Mitskevitch

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the process of the fusion style development in compositions for domra, Russian folk instrument. Besides, the authors consider the specific aspects of domra adaptation for a new genre trends, provide examples of the synthesis of folk music with jazz elements, and also determine the significance of this style in the development of modern performing arts.

Keywords: domra, jazz, genre directions, style, fusion.

Музыка для домры, представляющая собой важный элемент отечественной музыкальной культуры XX века, демонстрирует разнообразие стилевых направлений, принимая во внимание уникальные исторические особенности развития инструмента в контексте письменной традиции и его выразительные потенциалы. Данная закономерность наиболее явно и последовательно проявляется на этапе стилевого плюрализма, когда в сферу композиторского творчества входят такие важные для музыкального искусства XX века направления, как неоклассицизм, неоромантизм и неофольклоризм.

В музыке для домры признаки будущих «неостилей», в контексте стилевого синтеза, проявляются уже на ранних этапах, связанных с фольклоризмом. В этот период формируются основные «каналы», через которые элементы нового мышления проникают в область композиторского творчества. На следующем этапе, характеризующемся стилевым плюрализмом, это приводит к созданию художественно выразительных произведений.

Внедрение «неостилей» в музыку для домры отражает характерную тенденцию музыкальной культуры второй половины XX века, заключающуюся в глубоком исследовании образных контрастов, резком усилении интонационной выразительности и отстранении от жанровых характеристик.

«В результате происходит расширение образно-художественной сферы и жанровой системы, обновление композиционно-художественных подходов и драматургических принципов, а также усложнение мелодического и гармонического языка» [2, с. 15].

В данное время наиболее заметными репертуарными произведениями для домры являются обработки народных песен, концерты и концертно, поэмы и просто пьесы различных жанров Александра Андреевича Цыганкова. В своих сочинениях композитор представил множество новаторских приёмов исполнения и выразительных средств.

Одним из наиболее ярких произведений Александра Цыганкова является «Этно-фьюжн концертно», созданное к столетию оркестра имени Осипова. Основу композиции составляют мультивариации на темы таких песен, как «Однозвучно гремит колокольчик», «Я с комариком плясала» и «Ухарь-купец». Между вариациями Александр Андреевич вставляет свинговые эпизоды в стиле рок-н-ролл, который является одним из любимых направлений композитора. Это придаёт произведению уникальность и отличает его от других вариаций, написанных автором, так как оно выполнено в стиле фьюжн. Начинается концертно с темы «Однозвучно гремит колокольчик», которая сначала звучит в партии фортепиано, а затем в партии домры (Приложение, пример 1).

Затем в партии фортепиано появляется тема «Я с комариком плясала» на фоне свингового аккордового изложения у домры. И это звучит не как вариация на данную тему, но как ярко выраженная джазовая импровизация (Приложение, пример 2).

Что же подразумевается под термином «фьюжн»? Это объединение двух различных музыкальных стилей, уже существующих, с целью создания чего-то нового. Рождение этого стиля принадлежит эстрадно-джазовой музыке, когда в 1960-х джазмены стали смешивать различные формы и импровизационные техники джаза с элементами музыки других стилей: поп, рок, фолк, регги и др. Фьюжн в музыке отличается высокой энергетикой и неожиданными поворотами в развитии. Для него характерны сложные мелодии и выдающееся мастерство исполнителей.

«Фьюжн – не та музыка, которую можно слушать фоном: в него надо вдумываться. А ещё лучше – смотреть на артистов живьём» [5, с. 3].

Фьюжн (англ. fusion – «сплав», «плавка», «смесь») – это сплав органичного сочетания различных стилей и направлений поп-джаз-рок-культур, а также творческого поиска музыкального диалога с традициями и различными жанрами академической, этнической и народной музыки стран Азии, Африки и Латинской Америки, так как в основе стиля фьюжн – опора на совмещение элементов традиций различных музыкальных культур.

Фьюжн-музыка, как правило, представляет собой инструментальный жанр, отличающийся сложными тактовыми размерами, метрами и ритмами, а также продолжительными произведениями, в которых значительное внимание уделяется импровизации. Множество известных фьюжн-музыкантов выделяются высоким уровнем техники, который гармонично сочетается со сложными композициями и музыкальными импровизациями, использующими метрические структуры, редко встречающиеся в других западных музыкальных жанрах.

Среди современных композиторов, создающих произведения для домры в данном стилевом направлении, следует отметить Алексея Николаевича Кофанова. Алексей Николаевич Кофанов является выпускником Музыкального училища имени М. П. Мусоргского. Алексей Николаевич – многогранный художник: гитарист, певец, композитор, писатель и живописец. Также является автором более сотни песен и двух самоучителей («Книга о гитаре» и «Сочинение музыки»), опубликованных издательством «Композитор».

У Алексея Николаевича Кофанова есть два произведения, сочинённых в стиле фьюжн для домры и гитары: «Закат на побережье» и «Хэлло, Гэри!». Необходимо отметить: если А. Цыганков склонен писать музыку в стиле «неофольклоризма» то стиль произведений А. Кофанова можно определить как «неоромантизм». «Закат на побережье» и «Хэлло, Гэри!» являются примером этого стиля. Оба произведения демонстрируют яркую палитру мелодических линий и гармонических решений, характерных для стиля фьюжн.

В «Закате на побережье» прослеживается стремление к созданию живописной звуковой картины, передающей атмосферу морского пейзажа. Мелодия домры деликатно переплетается с гитарными аккордами, создавая эффект плавного движения волн и мягкого света заката. Эффект волн создается за счет *crescendo* и *diminuendo* в каждом двух тактах у гитары. Строение мелодии по звукам трезвучия и их опевание рисуют атмосферу спокойного вечернего заката (Приложение, пример 3).

Пьеса написана в трехчастной форме, где средний раздел представляет собой джазовые импровизации, которые проходят то у домры, то у гитары. Интонации этих импровизаций отличаются от крайних частей активными мелодическими линиями, джазовыми приемами: например, блюзовая подтяжка или удар по струнам гитары (Приложение, пример 4).

Знак, обозначающийся волнистой линией над нотой, называется «Бенд» – блюзовая подтяжка струны на ладу. Изменённый тембр инструмента также становится одним из знаков джазовой стилистики.

Вторая пьеса «Хелло, Гэри!» отличается более энергичным и ритмичным характером. В композиции явно ощущается влияние джазовой гармонии и фанковых ритмов, домра здесь представлена как солирующий инструмент, вступая в диалог с гитарой характерными для джазовой стилистики приёмами, такими как необычная акцентная ритмика и специфические хроматические ходы (Приложение, пример 5).

Фьюжн как стиль предоставляет композитору широкие возможности для экспериментов с различными музыкальными направлениями и жанрами. Использование элементов джаза, рока, этнической и романтической музыки позволяет расширить выразительные возможности инструмента, создать уникальный звуковой ландшафт и привлечь широкую аудиторию как исполнителей, так и слушателей.

Основываясь на анализе произведений, необходимо подчеркнуть, что стиль фьюжн в произведениях для домры позволяет композиторам расширить границы академической музыки, интегрируя в неё элементы других музыкальных жанров и стилей.

Список литературы

1. Букреев В. А. Фьюжн как стилевое направление в музыке 60–90-х годов XX века // Вестник культурологии. – М., 2020. – № 3. – С. 30–42.
2. Волчков Е. А. Концерт для трёхструнной домры в творчестве отечественных композиторов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Москов. гос. ун-т культуры и искусства. – Ростов н/Д., 2011. – 27 с.
3. Желтирова А. А. Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Оренбург. гос. ин-т искусств имени Л. и М. Ростроповичей. – Магнитогорск, 2009. – 28 с.
4. Редакция портала «Русский мир». Оркестр народных инструментов имени Осипова отмечает вековой юбилей [Электронный ресурс]. – URL: <https://russkiymir.ru/news/259374/>. – Загл. с экрана.
5. Юлия Краснодубец Буйство стилей: что такое фьюжн: статья «Звук медиа» [Электронный ресурс]. – URL: <https://go.zvuk.com/v-trende/buistvo-stilei-chto-takoe-fyuzhn.htm>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Bukreev V. A. F'yuzhn kak stilevoe napravlenie v muzyke 60–90-h godov XX veka // Vestnik kul'turologii. – M., 2020. – № 3. – S. 30–42.
2. Volchkov E. A. Koncert dlya tryohstrunnoj domry v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02/ Moskov. gos. un-t kul'tury i isskustva. – Rostov n/D., 2011. – 27 s.
3. Zheltirova A. A. Muzyka dlya russkoj domry: stadii evolyucii i stilevye tendencii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Orenburg. gos. in-t iskusstv imeni L. i M. Rostropovichej. – Magnitogorsk, 2009. – 28 s.
4. Redakciya portala «Russkij mir». Orkestr narodnyh instrumentov imeni Osipova otmechaet vekovoj yubilej [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://russkiymir.ru/news/259374/>. – Zagl. s ekrana.
5. Yuliya Krasnodubec Bujstvo stilej: chto takoe f'yuzhn: stat'ya «Zvuk media» [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://go.zvuk.com/v-trende/buistvo-stilei-chto-takoe-fyuzhn.htm> – Zagl. s ekrana.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2

93

93

96

sim.

p

cres.

99

ff

mp

f

Musical score for Example 2, spanning measures 93 to 99. The score is in three systems, each with three staves (treble, grand, and bass). The key signature is one flat (Bb). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *p* (piano), *cres.* (crescendo), *ff* (fortissimo), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). The notation includes various articulations such as accents and slurs.

ДВЕ ПЬЕСЫ В СТИЛЕ «ФЬЮЖН»

Закат на побережье

А. Кофанов

Allegretto *sempre non trem.*

домра

гитара

mp

p

mp

48

53

mf

p

f

p

mf

sim.

mf

145

145

150

150

162

162

166

166

f

ff

f

ff

f

ff

ИСТОКИ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ

Р. А. Литвинов

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

В статье рассмотрены музыкальные традиции и жанры, повлиявшие на становление джазового исполнительского искусства в начале XX века. Отмечены важные элементы, ставшие чертами джазовых стилей.

Ключевые слова: джаз, кельтская музыка, музыка Нового Орлеана, площадь Конго, спиричуэлс, госпел, рабочие песни, баллада, блюз, рэгтайм.

THE ORIGINS OF JAZZ MUSIC

R. A. Litvinov

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines musical traditions and genres that influenced the formation of jazz performing arts in the early XXth century. The author highlights important elements that have become features of jazz styles.

Keywords: jazz, Celtic music, New Orleans music, Congo Square, spirituals, gospel, work songs, ballad, blues, ragtime.

Джаз зародился на Североамериканском континенте, что неслучайно. С XVI века сюда хлынул поток переселенцев из Европы, которые с освоением новых земель закладывали общественные и культурные традиции будущих государств. Основным катализатором мироустройства на новых территориях явились буржуазные отношения, не так давно зародившиеся в Европе и испытывающие определённое сопротивление среди ортодоксального общества. И хотя среди переселенцев были самые разные люди: представители религиозных и национальных меньшинств, энтузиасты, предприниматели, криминальные элементы, всех их объединяло одно – мечта о новой и лучшей жизни. Культурный уровень новых американцев соответствовал их происхождению (средний и низший класс) и роду занятий. Таким образом, эта среда явилась благодатной почвой для появления массовой развлекательной культуры, впоследствии ставшей мощной потребительской индустрией [3].

Однако, кроме тех, кто оказался на Новой земле добровольно, были и невольники: рабы, массово доставляемые из африканских колоний. Торговля ими в США продолжалась вплоть до XIX века и навсегда оставила печальный след в национальном наследии. Но именно афроамериканцы – униженные и оскорблённые, но не сломленные, свободолюбивые, творческие и ироничные – впоследствии внесли ценный вклад в появление уникальной американской культуры, одним из главных составляющих которой стал джаз [7].

Историческим центром работорговли в Северной Америке считался Новый Орлеан – порт на юге США. В конце XIX века он становится местом, где уже наблюдаются результаты пересечения и смешивания культурных традиций со всего мира. На улицах, площадях и в увеселительных заведениях города можно было услышать, наряду с европейской, африканскую и латиноамериканскую музыку во всём её многообразии. Местные маршевые духовые оркестры, обслуживающие самые разные мероприятия: от карнавалов и праздников

до похорон – исполняли музыку, под которую в любом случае здесь было принято танцевать. Однако самое интересное происходило на площади Конго, где цветному населению разрешали собираться в выходные дни и предаваться праздничному веселью, включающему песни, музыку, танцы и языческие обряды (в частности – культ Вуду). Здесь угнетённые люди отвлекались от суровой действительности и отдыхали после тяжёлых трудовых будней. Несовместимые друг с другом разноплеменные ритмы и песнопения соединялись в едином порыве радостного действия. Из путевых заметок европейских путешественников того времени мы узнаём, что особенностью содержания этих представлений являлись «сумбурность форм и противоречивость ритма, импровизация и восторженность действия» [4]. Белых всё чаще привлекали эти зрелища, отличительные черты которых вскоре стали характеризовать музыкальную культуру Нового Орлеана, а впоследствии и всей страны, проявившись в джазовой музыке.

Огромное влияние на музыкальную культуру США также оказала кельтская народная музыка, завезённая многочисленными переселенцами с Британских островов: ирландцами, шотландцами и другими народами. Уже с конца XVI века их обычаи пускают корни на Североамериканском континенте и передаются из поколения в поколение. Характерные лирические баллады и танцы под аккомпанемент скрипки-фиддл всегда были очень популярны в народной среде. Здесь выделяются два танца кельтского происхождения: двухдольный «рил» и трёхдольная «жига». В основе их ритмической пульсации лежит триоль (6/8, 9/8, 12/8). Темпы – стремительные, ритмика способствует танцевальной прыгучести: распространены комбинации *qe* и *eee*. Триольный пунктир (дёрганные движения смычком на скрипке или плектром на гитаре или банджо) для любителя исполнять было проще, чем ровные восьмые. Таким образом, эта пульсация больше всего распространилась в любительской музыкальной среде США: у исполнителей кантри и блюза [8]. В качестве примера кельтской музыкальной культуры, можно познакомиться с замечательным ирландским шоу Riverdance на музыку Билла Уиллана, ставшим популярным во всём мире в конце 90-х годов XX века. Оно не только объединило в себе танец, музыку, хоровое искусство, но и показало историческую связь традиций переселенцев и современных джазовых и эстрадных жанров (свинг, стэп и проч.).

Большую долю европейских переселенцев в Америку составляли миссионеры (проповедники и религиозные служители), прежде всего, протестантских направлений христианства. Они успешно обращали в веру негритянские общины, и с каждым новым поколением афроамериканцы отдалялись от своих языческих корней. Пламенные проповеди и возможность реализовывать выплеск своей душевности во время служений способствовали появлению целой культуры евангельских песнопений, идущей именно из негритянских церквей. К началу XX века здесь уже исполнялось множество псалмов, сочинённых в любительских условиях, но ставших настоящими гимнами, благодаря импульсивной энергетике и духовному содержанию. Хоровые песнопения получили название «спиричуэлс», а сольные песни на библейский сюжет – «госпел». Зародившиеся в афроамериканской среде и выращенные в церковных «служениях Поклонения» элементы сольной вокальной импровизации оказали ключевое влияние на джазовую традицию и впоследствии легли в основу таких стилей, как ритм-н-блюз, соул, рэгги и хип-хоп. Они представляли собой различного рода опевания и отклонения от основного мотива в процессе разработки мелодического материала псалмов, подогреваемые чувством религиозного исступления и зажигательными репликами пастора. Гармонический фон, создаваемый хором, варьировался в зависимости от возможностей вокалистов-любителей. В аккордовых последовательностях устных аранжировок спонтанно

получались общие звуки, задержания голосов и диссонирующие интервалы, обусловленные простотой вокальных партий в хоре. Таким образом, часто гармоническая вертикаль представляла собой сложные по строению аккорды: например, трезвучия с 7, 9, 11, 13-й ступенями, а также спонтанными альтерациями (+5 +9). Переключки проповедника и паствы являлись прообразом вопрос-ответных переключек в блюзе, а ритмическую импульсивную манеру исполнения негритянских певцов впоследствии переняли джазовые солисты и рок-ансамбли. Среди спиричуэлсов, ставших джазовыми стандартами, можно отметить *Go Down, Moses, Deep River* [9].

Говоря об истоках американской поп-музыки, породившей джазовое искусство, нельзя не упомянуть об интересном культурном феномене. Он связан с консервацией светского жанра баллады эпохи правления английской королевы Елизаветы I (конец XVI века) на протяжении трёх веков. Сказалась отдалённость и изолированность североамериканских поселений от Европы, где с момента отъезда первых переселенцев продолжались большие эволюционные изменения в музыкальной культуре [4]. В среде же бывших европейцев осталась популярной простая форма развлекательной песни-баллады (A1-A2, A-B, A1-A2-B-A3 и проч.), ставшая впоследствии основой стандартных квадратов для импровизации в джазе, сохранив типовые гармонические обороты и формообразование. В США в XIX веке она является одним из самых распространённых песенных бытовых жанров. В негритянской среде баллада обогатилась интонационными элементами блюза и госпела, приняв оригинальное «американское» звучание. Одним из самых плодотворных в то время авторов был Стивен Фостер, известный, например, такими песнями, как *Swanee River, Oh, Susanna!* [9].

Во второй половине XIX века баллады часто входят в репертуар «театров менестрелей». Это был широко распространённый формат развлекательных шоу для многочисленных увеселительных заведений США. В представлениях разыгрывались юмористически-саркастические сценки из жизни афроамериканцев: их быт, общение и развлечения. Артистами были загримированные под чёрных белые. Кроме актёрского состава, участие в шоу принимали и музыканты, которые исполняли популярные мелодии и песенки с элементами, пришедшими из негритянской среды: синкопированные ритмы, кричащие тембры, грязное интонирование, импровизация, танцевальность (в том числе – стэп). Инструментарий был подобран в соответствии с традиционными предпочтениями афроамериканцев: духовые (доступные по цене, как правило, из комиссионных магазинов), банджо (традиционный африканский инструмент), фортепиано («народный» американский инструмент, доступный каждому), ударные и шумовые инструменты (вплоть до подручных средств). Оркестры театров менестрелей использовали музыкальные жанры, которые впитали в себя джаз: баллада, блюз, кекуок, рэгтайм и др. Несмотря на расово-пренебрежительную направленность шоу (сегодня американцы стараются всё меньше упоминать о нём в исторических материалах), оно способствовало «приготовлению» массового слушателя к зарождающемуся, чисто американскому культурному феномену, названному в начале XX века «джазом» [6].

В предджазовую эпоху (конец XIX – начало XX века) заметную роль в музыкальном сопровождении быта простых американцев играли также «рабочие песни». Это песни рабочих с плантаций,строек, карьеров, доков, основанные на вопрос-ответном общении бригадира и работников [1]. Для того чтобы представить их характер, можно провести параллель с пролетарскими песнями и маршами того времени: они ритмичны, способствуют поднятию коллективного духа, зачастую строятся от запева к хоровой поддержке. Даже пунктирный ритм придаёт музыке убедительность для поддержания эмоционального настроя. На тяжёлых групповых работах ритмичность речёвок бригадира помогала выполнять синхронные

движения (напомним о русской песне «Эй, ухнем!»). Она обусловлена цикличностью запевов, что стало прообразом рифов (повторяющихся мелодических и ритмических фигур) в джазе, поп- и рок-музыке. Интонирование подчас напоминало блюзовые мотивы, что привнесли афроамериканцы, составляющие большинство на тяжёлых малооплачиваемых работах. Исследователи отмечают два типа рабочих песен, появившихся в негритянской среде: кричащая (шаут) и переходящая в протяжные интонации и пение (холлер) [4]. Их артикуляционные особенности очень часто встречаются у чернокожих певцов в джазе, поп- и рок-музыке. Песня сопровождается часто ритмическими шумовыми звуками (от подручных средств), хлопками, топотом (стэпом) либо параллельными синхронными движениями (схожими с обрядовыми танцами). Одним из примеров песни, происхождение которой уходит корнями в тяжёлые трудовые условия, может послужить *Take this hammer* негритянского певца Ледбелли. Многие джазовые музыканты позже нередко обращаются к форме рабочей песни в своём творчестве [2]: Cannonball Aderley – *Worksong*, Jeff Tain Watts – *J. C. is the man*.

Из всего многообразия красок, рисующих картину афроамериканского быта и творческого начала музыкальной культуры этой сегрегированной прослойки общества США, ярким тоном выделяется «блюзовое чувство». Блюз произвёл наибольшее влияние на становление джаза. Он зародился в бедной рабочей негритянской среде юга США в конце XIX века. После работы, в казармах или бараках, люди музицировали, отвлекаясь от тяжёлых будней. Выйдя из сельской местности и придорожных заведений, блюз стал приобретать массовую аудиторию после миграции музыкантов из Южных штатов на север, в частности из Нового Орлеана в Чикаго в конце Первой мировой войны (с 1918 года) [3]. Образ блюзмена того времени – бродячий (часто слепой) гитарист и певец, нередко использующий губную гармошку. В начале XX века блюзом заинтересовались профессиональные композиторы, записавшие первые образцы в нотах (Уильям Хенди «Сент-Луис Блюз» [9]). Став одной из главных составляющих джаза, рок- и поп-музыки, блюз пережил несколько периодов расцвета, получив в конце концов распространение по всему миру.

Главными идиомами блюза, которые впитал джаз, являются формообразование, пульсация и интонирование [8]. Разберём подробнее эти элементы. Типовой блюзовой формой, сложившейся в начале XX века, стал 12-тактовый «квадрат». И хотя встречаются и другие структуры, в зависимости от места происхождения (Дельта Миссисипи, Техас, Пьемонт и др.), эта форма стала наиболее распространённой и универсальной. Она состоит из 3 предложений по 4 такта: первое предложение тонического плана, второе – субдоминантового, третье – доминантового. Каждое предложение в блюзе (или строчка стихотворного текста) состоит из двух двухтактовых фраз: вопрос и ответ. Вопрос изначально выглядел в виде запева вокалиста, ответ игрался на инструменте: в виде рифа или повторяя («передразнивая») мотив вопроса. Первая и вторая строчка текста певцом, как правило, повторялись: смысл обычно заключался в жалобе на какую-либо проблему. Например: «Меня из дома выгнала жена». В третьей строчке излагалась мораль или какой-либо шуточный субъективный вывод: «Да и чёрт с ней! Буду свободным бродягой». В текстах блюза отражались тяготы жизни подневольных людей и разные социальные проблемы с присущей чернокожим долей иронии. Пример архаичного (первообразного) блюза: Blind Boy Fuller – *My Brown Skin Sugar Plum*.

Темп блюза, как правило, медленный тягучий или умеренный покачивающийся. Пульсация основана на триольном пунктире, иногда сглаженном почти до ровных восьмых: развязная, ленивая манера с припаздыванием за основным ритмом аккомпанемента (как это

делали певицы Бесси Смит и Билли Холидей [2]). Ритмика блюза повлияла на свинговую манеру исполнительства в джазе.

В основе блюзового языка лежит блюзовая гамма, которая сочетает в себе ступени мажорного и минорного ладов. Так появляются блюзовые ноты (bluetones): в мажоре это III^b, V^b и VII^b ступени. Использование малых мажорных 7-аккордов на каждую функцию обостряет гармоническое звучание, «иронизирует» над традиционными тяготениями и способствует красочному использованию блюзовых нот и пентатоники (этнического звукоряда) в мелодии. Пение блюза (blues – слэнговое выражение, происходящее от слова «тоска») напоминает завывания и плач. Такая же артикуляция распространяется на инструменталистов. Для блюзового мотива характерно вибрато на конце фразы. Высокие образцы блюзового исполнительства оставили после себя, кроме упомянутых выше, Ма Рейни, Роберт Джонсон, Санни Бой Уильямсон, Луи Армстронг и многие другие [2].

Говоря об истоках джазового исполнительства, нельзя не обратить внимание на музыкальный инструмент, вокруг которого стала формироваться атмосфера, дух и ритмическая основа безудержного музыкального праздника в любой компании, в любом обществе и в любом месте. Этот инструмент традиционно для американского общества был в наличии в каждом досуговом заведении. Фортепиано – не зря считается народным американским инструментом. Местное любительское исполнительство породило множество музыкальных направлений, а манера игры повлияла даже на вокальные джазовые техники (например – «скэт»). Самым популярным фортепианным стилем в США в начале XX века был «рэгтайм» [1]. Он имел такой успех, что эта музыка сопровождала лучшим мюзиклам Бродвея, а его пульсация стала отличительной особенностью раннего (архаичного) джаза, исполняемого духовыми оркестрами Нового Орлеана. Он также звучал в кинотеатрах, в исполнении тапиров, сопровождая ранние показы немого синематографа. Однако джазовым стилем рэгтайм не называют ввиду изначальной неимпровизационности материала. Произведения записывались в нотах и разучивались исполнителями, игрались с листа, а также производились на специальных перфолентах для пиано-роллов (самоиграющих механических пианино). Но основные черты этого стиля успешно были приняты первыми джаз-бэндами и даже слово «рэгтайм» часто встречается в их названиях [6].

Само отношение к звуку на фортепиано у исполнителей рэгтайма было революционным. Манера звукоизвлечения напоминала игру на ударных. Они создавали рваную ритмику (ragtime – рваный ритм) и синкопированные фигуры. Левая рука чередовала «бас – аккорд». Мелодия развивалась ровными восьмыми с неожиданными прерываниями, создавая акценты на слабые доли («рэгированная» мелодия). Музыка была механична, постоянна, без изменений темпа, а часто и динамики. И это соответствовало духу времени – интенсивное развитие промышленности и рефлексия человека по отношению к научно-техническому прогрессу сыграли свою роль [3]. Гармония произведений была несложная, контрастные разделы обычно сопоставлялись в параллельных тональностях или тональностях близкого родства. Знаково, что в рэгтайме произошла эволюция популярного двухдольного танца кекуок из размера 2/4 в размер 4/4, ставший базовым метром для джазовых произведений. Пульсацию здесь создавала линия баса, подобно трубе маршевого оркестра – половинными нотами с кварто-квинтовыми и октавными скачками. Размер от этого становился резаным – 2/2, в этом и осталось его родство с кекуоком. Такую пульсацию можно наблюдать у джазовых ансамблей, начиная с новоорлеанского периода (до 1918 года) и вплоть до «эпохи биг-бэндов» (с 1928 года) [7]. Выдающиеся авторы фортепианных рэгтаймов начала XX века:

Скотт Джоуплин (Entertainer), Джеймс Скотт (Ragtime Oriole), Джозеф Лэмб (Ragtime Nightingale). К жанру рэгтайма также обращались Джордж Гершвин и Игорь Стравинский [3].

Нельзя сказать однозначно, какие причины породили такое удивительное искусство, как джаз. В статье привлечено внимание лишь к очевидным факторам. Есть также исторические, социальные, общекультурные и другие аспекты, рассмотрение которых требует отдельного исследования. Интересно, что многолетняя сегрегация цветного населения в США, несмотря на всю свою бесчеловечность, имела не последнее значение в стимуляции желания к самореализации творческих натур из этого общества, к вознесению своего народа на вершину признания и достижению равных прав и свобод [3]. Благодаря белым музыкантам (преподавателям, продюсерам и исследователям, имевшим больше возможностей и гражданских прав) джазовое исполнительство стало интернациональным искусством [5]. Джаз позволил исполнителям из разных концов Света понимать друг друга без слов и создавать совместные шедевры. Погружаясь в историю возникновения этого всемирного культурного наследия, обнаруживая его удивительные истоки, открываешь бесчисленные пути творческого развития и вдохновляешься первообразными истинами.

Список литературы

1. Бородин Г. В. История джаза: основные стили и выдающиеся исполнители. – М.: Юрайт, 2018. – 250 с.
2. Верменич, Ю. Джаз: История. Стили. Мастера. – СПб.: Лань, 2009. – 609 с.
3. Конен В. Д. Пути американской музыки. – М.: Сов. композитор, 1977. – 447 с.
4. Конен В. Д. Рождение джаза. – М.: Сов. композитор, 1984. – 312 с.
5. Леонард Н. Джаз и белые американцы. – Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2017. – 233 с.
6. Мошков К. В. История стилей музыкальной эстрады. – М.: Фонд Игоря Бутмана, 2025. – Ч. 1–4. – 608 с.
7. Панасье Ю. История подлинного джаза. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1991. – 285 с.
8. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. – М.: Музыка, 1987. – 296 с.
9. Симоненко В. С. Мелодии джаза. Антология. – Киев: Музычна Україна, 1984. – 319 с.

List of references

1. Borodina G. V. Istoriya dzhaza: osnovnye stili i vydayushchiesya ispolniteli. – M.: Yurajt, 2018. – 250 s.
2. Vermenich Y. Dzhaz: Istoriya. Stili. Mastera. – SPb.: Lan, 2009. – 609 s.
3. Konen V. D. Puti amerikanskoj muzyki. – M.: Sov. kompozitor, 1977. – 447 s.
4. Konen V. D. Rozhdenie dzhaza. – M.: Sov. kompozitor, 1984. – 312 s.
5. Leonard N. Dzhaz i belye amerikancy. – Novosibirsk: Sibirskoe universitetskoe izdatel'stvo, 2017. – 233 s.
6. Moshkov K. V. Istoriya stilej muzykal'noj estrady. – M.: Fond Igorya Butmana, 2025. – Ch. 1–4. – 608 s.
7. Panasye Y. Istoriya podlinnogo dzhaza. – Stavropol': Kn. izd-vo, 1991. – 285 s.
8. Sardzhent U. Dzhaz: Genezis. Muzykal'nyj yazyk. Estetika. – M.: Muzyka, 1987. – 296 s.
9. Simonenko V. S. Melodii dzhaza. Antologiya. – Kiev: Muzychna Ukrainy, 1984. – 319 s.

ТРАКТОВКА МИНИМАЛИЗМА В ФОРТЕПИАННЫХ ЭТЮДАХ ФИЛИПА ГЛАССА

П. В. Насонова, Е. О. Пригодич

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

В статье рассматривается творчество современного американского композитора Филипа Морриса Гласса на примере цикла «Этюды для фортепиано». Выявляются особенности композиторского понимания техники минимализма, определяется значимость сборника для развития исполнительских навыков пианиста.

Ключевые слова: фортепианный этюд, Филип Гласс, минимализм, паттерн, технические навыки, фактура, динамика.

INTERPRETATION OF MINIMALISM FOR PIANO SKETCHES BY PHILIP GLASS

P. V. Nasonova, O. E. Prigoditch

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the works of modern American composer Philip Morris Glass on the example of the cycle “Etudes for Piano”. The authors reveal the features of composer’s understanding of minimalism techniques; and also determine the importance of the collection for developing the pianist’s performing skills.

Keywords: piano study, Philip Glass, minimalism, pattern, technical skills, texture, dynamics.

Филип Гласс – американский композитор второй половины XX века. Музыкант владеет органом и фортепиано. Его авторский багаж составляют произведения разных форм и жанров: симфонии, концерты, струнные квартеты, оперы, музыкально-театральные произведения, образцы камерной музыки, музыка к кинофильмам. Филип Гласс является ярким представителем стиля минимализм, хотя сам называет свою музыку «музыкой с повторяющейся структурой» [1].

Минимализм – это художественное течение, возникшее в эпоху постмодернизма, основано на минимальной трансформации используемых в процессе творчества материалов, простоте и единообразии форм, монохромности, происходит от французского слова *minimum*. Лексическое значение – «самый низкий (предел) для переменной величины, наименьший, минимальный» [3, с. 887].

Минимализм, как техника в музыке композиторов XX века, возник в качестве реакции на «сложность». Стил минимализма, появившийся после окончания Второй мировой войны, представляет собой довольно простую музыку, которая основана на диатонических трезвучиях, в отличие от сложной, доминирующей, интеллектуализированной музыкальной структуры сериализма. Музыка минимализма основана на паттернах – коротких зацикленных фрагментах, простых по ритму, с незамысловатой мелодией и без ярко выраженной гармонии. Форма в музыкальном минимализме отличается от музыкального сериализма. Если в сериализме гаммы не создают гармонизированный эффект при секвенировании и каждому звуку в гамме должно быть придано одинаковое значение, а также исключаются тональные тяготения, то самыми главными чертами минимализма становятся простота и ясность. Доминируют короткая и простая мелодия, небольшое количество гармонических функций и простые ритмические рисунки.

Композиторы раннего периода минимализма Терри Райли и Ла Монте Янг возражали против сложности сериализма. Они вдохновились идеями минимализма и в дальнейшем использовали в своем творчестве материалы и стилистические особенности разных культур. Их последователи: Джон Адамс, Стив Райх и Филип Гласс были под влиянием творчества Райли и Янга раннего периода и создали свои музыкальные произведения, смешивая различные культуры [3, с. 889]. Филип Гласс какое-то время проживал в Тибете и Индии и находился под влиянием местной музыки. Композитор всегда интересовался музыкой за пределами Европы с простыми ритмическими и мелодическими структурами и начал создавать свои произведения по их подобию.

Филип Гласс считается самым успешным и продуктивным композитором-минималистом современности. Многие фортепианные произведения Гласса были тепло приняты как исполнителями, так и слушателями. Самые известные из них: «Открытие», цикл из пяти произведений «Метаморфозы», *Mad Rush* (произведение для органа, переложенное для фортепиано), «Этюды для фортепиано», *The Hours* (музыкальный альбом, состоящий из произведений к кинофильмам, аранжированных для фортепиано), *Wichita Vortex Sutra* (первоначально произведение для фортепиано и рассказчика, позже адаптированное для фортепиано соло).

«Этюды для фортепиано» Филипа Гласса создавались в период с 1991 по 2012 год. Сборник состоит из двух книг. В предисловии к Первой книге Гласс заявляет, что она имеет две цели. Одна из них – открыть различные ритмические структуры и фортепианные приемы. Другая цель – использовать эти этюды в качестве педагогического инструмента для улучшения игры на фортепиано.

Кроме того, Гласс в предисловии к сборнику подчеркивает следующее: «Книга 1 и Книга 2 включают в себя широкий спектр музыкальных и технических идей, если оценивать их вместе. Этюды должны использоваться не только широкой аудиторией, но особенно людьми, которые обладают способностью и терпением, чтобы учиться, играть и исполнять музыку самостоятельно» [3, с. 890].

Самостоятельно Гласс всерьёз начал учиться играть на фортепиано только в пятнадцать лет. К тридцати годам, когда он основал ансамбль для исполнения своей новаторской музыки, ему следовало быть достаточно хорошим музыкантом, чтобы не отставать от коллег в исполнительском мастерстве. Поэтому Гласс обратился к классическому произведению Шарля-Луи Ганона «Пианист-виртуоз в шестидесяти упражнениях». Вдохновившись этюдами Ганона, он решил сам написать несколько произведений этого жанра. «Они были полностью посвящены моим собственным исполнительским ограничениям в погоне за техникой», – сказал он в интервью для нового сборника «Исследования во времени: очерки о музыке Филипа Гласса» своему двоюродному брату Айре Глассу. «Я не пытался сочинять, как Скрябин или Рахманинов, которые демонстрировали уже имевшееся виртуозное мастерство»¹.

Как только дирижёр и пианист Деннис Рассел Дэвис, выдающийся интерпретатор симфонической музыки Гласса, услышал об этюдах, он заказал цикл из шести этюдов к своему 50-летию, которое отмечалось в 1994 году. Первоначально Гласс сочинил 10 этюдов, каждый из которых был посвящён определённой технической задаче. Затем 10 превратились в 20. Завершилось сочинение этюдов в 2012 году к другому юбилею – 75-летию самого Гласса.

Южнокорейский пианист Пэк Кон У также был впечатлен этюдами Гласса, в особенности этюдом № 6. «В нём есть этот слой тревоги, – сказал он. – Он заставил меня почувствовать что-то эмоциональное, почти как в комнате ожидания, когда не знаешь, какие результаты анализов получишь. И время, которое занимает этюд, кажется вечностью» [1].

¹ «Исследования во времени: очерки о музыке Филипа Гласса» – сборник, отредактированный Линдой Брамбах и Алисой Э. Регас из Pomegranate Arts, выпущен в 2023 году.

Во всех своих произведениях Гласс повторяет не только короткие фразы, но и целые фрагменты, как Шуберт, с которым он родился в один день – 31 января. Оба композитора, по словам пианистки Маки Намекавы, «всегда очень корректны» в использовании повторов. И, в отличие от композиторов эпохи барокко, они не используют рекурсивные жесты для украшения: когда что-то повторяется, оно возвращается в идентичной форме.

Все 20 этюдов сборника были разделены на 2 книги – по 10 каждой. Композитор писал эти этюды на протяжении 20 лет и издавал их не по книгам, а по отдельности, по мере написания. Между этюдами 1-й и 2-й книги принципиальных различий нет. Все они соответствуют минималистической стилистике. Сам композитор не преследовал конкретную цель, разделяя все этюды на две книги. Можно лишь проанализировать и сделать вывод, что вторая книга является немного сложнее с исполнительской точки зрения, так как этюды в этой книге содержат в себе большее количество технических задач. Такое возрастание сложности обусловлено необходимостью совершенствования исполнительского мастерства не только тех, кто использует этюды в своем репертуаре, но и для самого композитора, который на этих же этюдах отработывал свои навыки владения фортепиано.

«Этюды для фортепиано» Филипа Гласса имеют много общего с этюдами Карла Черни, Муцио Клементи и других композиторов, писавших по большей части конструктивные этюды. Их также можно сравнить с фортепианными упражнениями Ганона за счет однообразия фактуры, ясной гармонии и структуры, повторности и четкой артикуляции. В этюдах Гласса отсутствуют конкретные художественные образы, драматизм и бравурная концертность, присущая этюдам, например, Сергея Васильевича Рахманинова и Александра Николаевича Скрябина.

Темпы в этюдах подписаны композитором. Все они варьируются в пределах «четверть = 100–160», однако встречаются и относительно медленные этюды, как, например, этюд № 5 из 1-й книги с темпом «четверть = 76», этюд № 14 из 2-й книги с темпом «четверть = 86» и этюд № 20 из 2-й книги с темпом «четверть = 72». Выбор относительно медленного темпа для этих этюдов отсылает нас к этюдам Фредерика Шопена, который также создал несколько медленных этюдов (Приложение, пример 1). Самый быстрый темп, встречающийся в сборнике этюдов, принадлежит этюду № 10 – «четверть = 176».

Практически все этюды основаны на однородной фактуре, которая сменяется строго по разделам. Отсутствуют гаммообразные ходы (исключение – этюд № 13), длинные арпеджио, полифонические разделы, длинные пассажи мелкими длительностями. Нет разнообразных штрихов. Самый распространенный используемый штрих – легато. Большие скачки встречаются не часто и появляются только в некоторых фрагментах этюдов, не являясь основополагающей фактурой; за счет темпов и длительностей для успешной реализации скачка дается время на подготовку (этюд № 3, № 6, № 7, № 8, № 15 и др.). Октавы встречаются изредка и лишь для усиления одноголосной мелодии. Во многих этюдах Гласса фактура написана таким образом, чтобы уместиться в пределах одной руки, без подкладывания 1-го пальца. Самый широкий интервал, встречающийся в этюдах Гласса – большая децима (этюд № 8). Следует отметить, что практически во всех этюдах композитор не сохраняет один тип фактуры на всё произведение. В этюдах фактура меняется ровно и четко по периодам, без плавных переходов (Приложение, пример 2). Иногда эффект относительно плавного перехода может создавать то, что фактура сначала меняется только в одной руке. Также при переходе в следующий блок фактура в разных руках может меняться местами (этюд № 1) (Приложение, пример 3).

Все этюды достаточно продолжительны по длительности исполнения, что не является характерной особенностью жанра этюда. Самый длинный этюд длится почти 12 минут (этюд № 7). В среднем же длительность этюдов варьируется от 6 до 10 минут. Такая продолжительность произведений стала результатом множества повторов, что соответствует минималистическому стилю. Практически каждый период имеет в конце репризу. Каждый период

в одном произведении может встречаться более 10 раз. Такая продолжительность и без того не очень разнообразного музыкального материала может послужить технической трудностью для исполнителей и будет способствовать развитию выдержки и стойкости пианистов.

Фактурную и мелодическую простоту компенсируют многочисленные динамические указания композитора в «Этюдах для фортепиано». Филипп Гласс выписал все динамические градации, которые варьируются от «*pp*» до «*ff*». Так, всего в одном периоде в этюде № 20, состоящем из 13 тактов, динамика с «*pp*» доходит до частной кульминации на «*mf*» в 10-м такте и всего за два следующих такта возвращается к первоначальному «*pp*» (Приложение, пример 4).

Характерной чертой этюдов Гласса является то, что в них нет контрастной динамики. Все переходы от тихого к громкому звучанию и наоборот происходят плавно и постепенно за счет *crescendo* и *diminuendo*. Динамику в этюдах Гласса можно трактовать и как трудность, и как подмогу для исполнителя. Трудность заключается в точном соблюдении динамики, которая прописана композитором. Опора заключается в том, что динамику, за счет скромного и невыпуклого мелодизма, можно считать фразировочной – она показывает исполнителю, куда нужно вести музыкальную мысль и где ее можно отпустить.

Отдельного внимания в фортепианных этюдах Гласса заслуживают синкопированные ритмы, неодинаковые группировки в обеих руках и нестандартные для пианистов тактовые размеры с их чередованием в одном произведении. Среди этюдов встречаются такие нераспространенные для фортепианных этюдов размеры, как 7/8 (этюды № 2, № 16), 6/4 (этюды № 6, № 7, № 13, № 15), 5/4 (этюд № 9), 3/2 (этюд № 20). В этой связи интересен для рассмотрения этюд № 9, который совмещает в себе несколько вышеперечисленных задач. В главном «периоде» идёт чередование размеров 5/4 и 3/4, мелодическая линия в правой руке синкопированная, ритмически не «вписывается» в ровные восьмые в левой руке. Ещё одна из главных встречающихся ритмических трудностей в этюдах Гласса – совмещение дуольности и триольности в разных руках. Это явление встречается достаточно часто, пусть и фрагментарно: этюды № 6, № 8, № 11, № 14, № 15, № 17, № 18, № 19 (Приложение, пример 5). Для многих обучающихся фортепианному исполнительству этот вид техники является затруднительным для качественного исполнения. И этюды Гласса, которые сочетают в себе относительно немного технических, а ещё меньше художественных задач, в отличие от этюдов более виртуозного уровня (Шопена, Листа, Скрябина, Рахманинова), могут помочь исполнителю в освоении данного технического приема.

При изучении этюдов Филиппа Гласса пианисты могут столкнуться со следующими исполнительскими трудностями: проблемы синхронизации, концентрации внимания, физической выдержки. Кроме того, исполнителям необходимо обладать высокой степенью концентрации внимания, чтобы сыграть точное количество повторений каждого музыкального рисунка. Можно сделать вывод, что «Этюды для фортепиано» Филиппа Гласса предназначены, в первую очередь, для оттачивания определенных технических навыков. Этюды Гласса не требуют высоких виртуозных навыков от исполнителя, но способствуют развитию синхронности, артикуляции, более точного понимания и исполнения динамики, некоторых типов фактур, координации, музыкального слуха, а также, что немаловажно, терпения и выдержки.

Эти этюды можно использовать в качестве методического репертуара педагогам в старших классах музыкальных школ и средних профессиональных учебных заведений. Также этюды могут самостоятельно изучать музыканты-любители или обучающиеся, у которых фортепиано не является основной специальностью. Даже профессиональные пианисты, уровень навыка игры на фортепиано которых уже достиг высшего уровня, могут обращаться к рассмотренному сборнику этюдов в качестве разминки для пальцев и ума. Несколько этюдов Гласса (этюды № 6, № 11, № 17, № 20) можно использовать в качестве концертного репертуара. Написанные в минималистическом стиле, этюды для фортепиано Филиппа Гласса

станут прекрасным началом знакомства с минимализмом для дальнейшего, более подробного изучения этого музыкального стиля.

Список литературы

1. Барон Дж. Фортепианные этюды Филипа Гласса: дневник влиятельной жизни. – Нью-Йорк: The New York Times, 2023. – 5 с.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. – 2-е изд., доп. – Л.: Сов. композитор, 1990. – 288 с.
3. Калканоглу Б. Минималистические эффекты в обучении игре на фортепиано: анализ этюдов Филипа Гласса // IJETSAR: международный журнал образовательных технологий и научных исследований. – Трабзон: Трабзонский университет, 2020. – Т. 5, вып. 12.
4. Кларк К. Фортепианные этюды Гласса на тему Сомма: необычные интерпретации Джу-сто Ди Лалло [Электронный ресурс], 2025. – URL: <https://www.classicaexplorer.com/glass-piano-etudes/>.
5. Сандовская Г. В. Новые приёмы фортепианного исполнительства в творчестве композиторов XX века. – СПб., 1994. – 72 с.

List of references

1. Baron Dz. Fortepiannye etyudy Filipa Glassa: dnevnikvliyatel'noj zhizni. – N'yu-Jork: The New York Times, 2023. – 5 s.
2. Gakkel L. Fortepiannaya muzyka XX veka: Ocherki. – 2-e izd., dop. – L.: Sov. kompozitor, 1990. – 288 s.
3. Kalkanoglu B. Minimalisticheskie efekty v obuchenii igre na fortepiano: analiz etyudov Filipa Glassa // IJETSAR: mezhdunarodnyj zhurnal obrazovatelnyh texnologij i nauchnyh issledovanij. – Trabzon: Trabzonskij universitet, 2020. – T. 5, vyp. 12.
4. Klark K. Fortepiannye etyudy Glassa na temu Somma: neobychnye interpretacii Dzhusto Di Lallo [Elektronnyj resurs], 2025. – URL: <https://www.classicaexplorer.com/glass-piano-etudes/>.
5. Sandovskaya G. V. Novye priyomy fortepiannogo ispolnitel'stva v tvorchestve kompozitorov XX veka. – SPb., 1994. – 72 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Фредерик Шопен, фрагмент этюда оп. 10 № 3



Филип Гласс, фрагмент этюда № 6

Measures 12-14 of Philip Glass's Etude No. 6. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). Measures 12 and 13 consist of sixteenth-note triplets in both hands. Measure 14 begins with a repeat sign, followed by a five-measure rest (marked with a '5' in a box) and then a series of notes with accents (^) and a forte (f) dynamic marking.

Филип Гласс, фрагмент этюда № 1

Measures 23-27 of Philip Glass's Etude No. 1. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F-sharp). Measures 23-25 consist of sixteenth-note triplets in both hands. Measure 26 begins with a repeat sign, followed by a five-measure rest (marked with a '5' in a box) and then notes with a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 27 begins with a repeat sign, followed by a six-measure rest (marked with a '6' in a box) and then notes with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes dynamic markings of mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp).

Филип Гласс, фрагмент этюда № 20

1 $\text{♩} = 72$
pp
p

8
 3
mp

6
 3

10
mf
poco rit.
p
pp
a tempo
pp

Λ Λ Λ Λ Λ I I I

Detailed description: This musical score for Philip Glass's Etude No. 20 consists of five systems. The first system (measures 1-2) is in 3/8 time with a tempo of 72 quarter notes per minute. It features a piano (*pp*) texture with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 3-5) continues the melodic and bass lines, with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third system (measures 6-8) shows a shift in the right hand to a more rhythmic, chordal pattern. The fourth system (measures 9-11) includes a *poco rit.* (slightly slower) section with a piano (*p*) dynamic, followed by a return to *a tempo* with a mezzo-piano (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Филип Гласс, фрагмент этюда № 17

53
 12
mp
 6
 3
mf
mp
 6

Detailed description: This musical score for Philip Glass's Etude No. 17 shows measures 53-55. It is in 3/8 time. The right hand features a series of chords, with a sixteenth-note triplet in measure 54. The left hand plays a steady eighth-note bass line. The dynamics are mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*). The score includes slurs and ties to indicate phrasing and continuation.

КОМПОЗИТОРЫ-ГИТАРИСТЫ Э. ПУХОЛЬ И М. Д. ПУХОЛЬ: ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКИХ СТИЛЕЙ

Н. И. Кулиев

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

Статья посвящена творчеству двух композиторов-гитаристов, имеющих одинаковую фамилию, но представляющих разные страны. Оба композитора внесли значительный вклад в музыку для гитары. Широко известной работой Эмилио Пухоля является его четырёхтомная «Школа игры на гитаре». Академические произведения Максимо Диего Пухоля расцвечены яркими красками самобытной латиноамериканской культуры.

Ключевые слова: гитара, Эмилио Пухоль, Максимо Диего Пухоль, музыкальное призвание, исполнительское мастерство, композиторское творчество.

THE STYLE FEATURES OF EMILI PUJOL AND MAXIMO DIEGO PUJOL: THE GUITAR COMPOSERS

N. I. Kuliev

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies the work of two guitar composers with the same surname, but representing different countries. Both composers made significant contributions to guitar music. Four-volume book “Guitar Playing School” by Emili Pujol is widely known among the musicians. The academic works of Maximo Diego Pujol are painted by the bright colors of the original Latin American culture.

Keywords: guitar, Emili Pujol, Maximo Diego Pujol, musical vocation, performing skills, composing.

Эмилио Пухоль и Максимо Диего Пухоль – два замечательных композитора, гитариста, они не имели родственных связей между собой и жили в разных странах. Эмилио Пухоль Виларрубí – выдающийся испанский музыкант, педагог и музыковед, родился в 1886 году в провинции Лерида (Гранаделя), превосходный классический гитарист, первый современный исполнитель на виуэле, музыкой начал заниматься с детства, изучал теорию и играл на бандуррии (испанской разновидности лютни). На Всемирной выставке в Париже в 1898 году Эмилио Пухоль выступал в присутствии президента Франции Феликса Фора. Услышав исполнение Франсиско Тарреги, заинтересовался классической гитарой и в течение семи лет (1902–1909) брал у него уроки, стал успешным, благодаря усердному труду и занятиям у своего наставника, который передал ученику все необходимые знания и умения.

Школа Тарреги сделала из Пухоля блестящего гитариста, и уже в 1912 году он с большим успехом выступил с сольными концертами в Лондоне и Мадриде. Пухоль затем гастролировал в других странах Европы и в Южной Америке. В противоположность своему современнику Андресу Сеговии, игравшему как подушечками пальцев, так и ногтями, Пухоль придерживался техники Тарреги, предпочитавшего извлекать звук только подушечками пальцев, достигая более мягкого, но и более ограниченного по тембру звучания.

В 1926 году издаётся сборник всех переложений гитарных композиций XVI века, написанных Эмилио Пухолем (тиражируется в Париже под названием «Библиотека старинной музыки»). С 1945 Э. Пухоль преподавал игру на виуэле в Барселонской консерватории, выступал и давал мастер-классы как гитарист и виуэлист в Лиссабонской консерватории и других музыкальных центрах Европы.

Э. Пухоль за свою длительную жизнь успел написать немало произведений для гитары, виуэлы, подготовить ноты для гитары к ним, переиграть в собственной манере композиции известных классиков XVII века, издать несколько учебников-пособий, а также выступить в залах бесчисленных европейских театров. Одни из самых успешных пьес – это «Гахира», «Севилья», «Иберийская сюита», ряд концертных этюдов и т. д. Результат мастерства Эмилио можно наблюдать в обработках народных, современных и классических произведений (переложения и обработки произведений Баха, Альбениса).

Наследие Пухоля-композитора включает в себя более сотни оригинальных сочинений для гитары, а также свыше трёхсот переложений на гитару из лютневого и виуэльного репертуара. Крупнейшей работой Пухоля является четырёхтомная «Школа игры на гитаре», в первых двух частях которой (1934 и 1937 года) излагаются принципы техники Тарреги, а в третьей и четвёртой (1954 и 1971 года) – собственные педагогические соображения Пухоля. Пухоль активно способствовал популяризации виуэлы и старинных композиторов, писавших для неё. Его перу принадлежат статьи об этой области испанской музыки и несколько книг, в том числе биография Тарреги (1960).

Эмилио Пухоль умер в 1980 году в возрасте 94 лет.

Некоторые особенности стиля Эмилио Пухоля:

- Использование техники Тарреги, предпочитавшего извлекать звук только подушечками пальцев, добываясь мягкого, ограниченного по тембру звучания.
- Использование оригинального музыкального материала. «Рациональная школа игры на гитаре» Пухоля целиком построена на оригинальных упражнениях и этюдах, сочинённых автором с учётом методики Тарреги.
- Преимущественно медленное содержание произведений. Пьесы Пухоля окрашены в лирически-тёплые, пастельные тона.
- Использование испанских народных танцев. В произведениях Пухоля можно встретить, например, игриво искрящуюся Тонадилью, весёлое и радостное Гуахиرو с постоянными замираниями ритма или взволнованную Вильянеску, которая завершается утвердительным гимном.
- Изящество и виртуозный блеск в транскрипциях. Например, переложение для гитары песни «Блуждающие огоньки» Мануэля де Фальи из балета «Любовь-волшебница».

Некоторые известные произведения Эмилио Пухоля: «Иберийская сюита», «Гуахира» («Кубинские воспоминания»), «Севилья», концертные этюды, а также аранжировки и обработки классических, современных и народных произведений (например, пьесы И.-С. Баха, танцы и пьесы И. Альбениса, М. де Фальи), переложения для гитары произведений XVI века, которые с 1926 года начали издаваться в Париже и вошли в сборник «Библиотека старинной музыки».

Максимо Диего Пухоль – аргентинский гитарист и композитор, родился 7 декабря 1957 года в Буэнос-Айресе. Все началось с того, что Максимо обнаружил гитару в шкафу в доме своих родителей в тихом пригороде Вилья-Пуэйрредон, Буэнос-Айрес, Аргентина. Это было почти неизбежно в месте, где танго постоянно витало в воздухе. Гитара была вос-

поминованием о юности его отца, когда он был профессиональным исполнителем танго, и этим занятием он продолжал радовать родственников и пациентов своей стоматологической практики. Это открытие, а также желание его отца снова послушать старую гитару привели восьмилетнего Максимо к тому, что он стал брать уроки у дон Гаспара Наварро, пациента, соседа и друга его отца, а также прекрасного исполнителя танго и милонги, который обучал всех детей в округе. В нежном девятилетнем возрасте Максимо выступил на своем первом концерте на близлежащей вилле Мартелли, а несколько месяцев спустя он преподнес своей матери сюрприз в день ее рождения, исполнив самбу собственного сочинения, написанную специально для нее. Соучастие отца и эмоциональная реакция матери привели к тому, что Максимо и его гитара стали неразлучны. Эти переживания определили музыкальное призвание Максимо и породили в нем неудержимое желание выразить свой личный опыт в собственных композициях.

Максимо продолжил обучение у Альфредо Висенте Гаскона, что усилило его призвание и позволило ему участвовать – вместе со своим учителем – в учебной группе, возглавляемой Абелем Карлеваро. После окончания средней школы Максимо столкнулся с той же дилеммой, что и его отец много лет назад: продолжать ли свое музыкальное призвание или выбрать более традиционную карьеру. Сначала он занимался и тем, и другим, но после нескольких лет напряженного изучения математики и игры на гитаре последнее в конце концов победило.

Во время учебы в музыкальной консерватории имени Хуана Хосе Кастро в Буэнос-Айресе Максимо также брал частные уроки гармонии и композиции у Леонидаса Арнедо. Это были трудные дни для Максимо, который, помимо тяжелой учебной нагрузки, еще и работал каждый день, чтобы заработать достаточно денег на жизнь. Тем не менее музыка, без сомнения, была лучшей частью в его жизни. Пухоль учился у таких музыкантов, как Гаспар Наварро, Альфредо Винсенте, Гаскон и Орасио Себальос, Абель Карлеваро, Лилиана Ардисоне и Мигель Анхель Джироле. Также под руководством Леонидаса Арнедо он участвовал в мастер-классах и семинарах Антонио де Рако, Абея Карлеваро и Лео Брауэра.

Интересно, что одна из первых пьес Максимо «Сонатина», написанная для выпускного экзамена по морфологии в консерватории, позже получила первую премию на престижных конкурсах в Аргентине. Композиция также была удостоена первой премии жюри, в состав которого входил, среди прочих, Лео Брауэр, на фестивале Carrefour Mondial de la Guitare на Мартинике.

Максимо оттачивал свое исполнительское мастерство, играя танго и милонги в ночных клубах Буэнос-Айреса как солист и аккомпаниатор. Он также играл в нескольких дуэтах, трио и квартетах, полностью погрузившись в каждый аспект танго-музыки. Его опыт еще более обогатился благодаря выступлениям на одних и тех же концертах с такими известными звездами танго, как Хосе Коланджело, Эктор Стампони, Орасио Феррер, Хорхе Собрал, Рубен Хуарес, Марикела Монти, Нестор Маркони и Роберто Гойенече. В то же время он изучает и анализирует великих композиторов традиционного танго, таких как Хуан Карлос Кобиан, Освальдо Пульезе, Хулиан Плаза, Орасио Салган, и композиторов авангардного танго, таких как Астор Пьяццолла.

Творчество Астора Пьяццоллы оказало большое влияние на музыку Максимо Диего Пухоля, так как композиции Пухоля отражают музыкальные традиции Пьяццоллы и также используют танго в качестве основного стиля. Кроме того, как и у Пьяццоллы, академические произведения Пухоля расцвечены яркими красками самобытной латиноамериканской культуры. При этом композитор создавал авторский стиль, в котором от консерватории не меньше, чем от стихии буэнос-айресских улиц, а игра на гитаре способна подарить не меньше эмоций, чем симфонический оркестр.

С первых дней своей карьеры профессионального музыканта и композитора Пухоль стремился к еще более тесному слиянию традиционного аргентинского танго и формальных академических концепций. Этот музыкальный поиск гитары проистекает из тщательного, почти одержимого изучения произведений Эйтора Вилла-Лобоса и Лео Брауэра, которые произвели революцию в гитарной музыке, включив этот инструмент и его особую музыкальную лексику в свои собственные произведения. Творчество Максимо Диего Пухоля обогатило репертуар для гитары. Его сочинения издаются престижными издательствами в Европе, Канаде и США, их исполняют и записывают гитаристы, камерные группы и оркестры по всему миру.

Пухоль – обладатель многочисленных призов на аргентинских и международных соревнованиях. В 1989 году он был удостоен премии Союза композиторов Аргентины как Best Composer of Classical Music.

В своём творчестве Пухоль использовал музыкальное наследие родной Аргентины, в частности, музыку региона вокруг Рио-де-ла-Плата и различные музыкальные формы из других частей страны. Он сочетал народные и европейские элементы, используя стиль танго в качестве основы для своих композиций, соединяя эти элементы с более простыми европейскими аранжировками. Например, в *Milonga de Junio* для двух гитар у Пухоля переплетаются народные и эстрадные элементы. В таких произведениях, как «Танго юности», *Triston* и *Variaciones sobre un tema de Atahualpa Yupanqui*, композитор создал образы, которые рисуют неуклонное движение человека от юности к преклонным годам, от любви к вечному покою.

Некоторые популярные произведения Максимо Диего Пухоля: *Suite Buenos Aires: Palermo*; *Suite de Buenos Aires Pompeya*; *Suite Buenos Aires: San Telmo*; *Adiós Nonino*; *Balada para un Loco*; другие.

В заключение подчеркнём, что Эмиль Пухоль входит в десятку классических музыкантов-гитаристов, без которых не существовало бы современной гитарной музыки. Э. Пухоль расшифровал табулатуры (главным образом испанских авторов) и познакомил современного слушателя со многими неизвестными старинными произведениями. Создание сочинений для гитары и разработка его методики преподавания имеют важное значение для гитарной музыки. Эффективность школы Э. Пухоля подтверждена практикой её использования в ряде консерваторий и других учебных заведений Европы и Америки.

Стиль другого композитора Пухоля – Максимо Диего – сочетает традиционные формы латиноамериканской музыки и европейский академизм. Сегодня произведения Максимо Диего Пухоля исполняются и записываются по всему миру, а также изучаются на мастер-классах и конференциях в рамках самых престижных международных фестивалей, посвященных его инструменту.

Список литературы

1. Maximo Diego Pujol [Электронный ресурс]: официальный сайт. – URL: <https://www.maximopujol.com/>. – Загл. с экрана.
2. Пухоль Эмилио. Биография и музыкальное творчество [Электронный ресурс] // РУВИКИ, 2024. – URL: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Пухоль,_Эмилио. – Загл. с экрана.
3. Биография гитариста Эмилио Пухоля [Электронный ресурс] // ИНФОУРОК, 2023. – URL: <https://infourok.ru/biografiya-gitarista-emilio-puholya-4451226.html?ysclid=mi4flknanh367214714>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Maximo Diego Pujol [Elektronnyj resurs]: oficial'nyj sajt. – URL: <https://www.maximopujol.com/>. – Zagl. s ekrana.
2. Puxol Emilio. Biografiya i muzykal'noe tvorчество [Elektronnyj resurs] // RUVIKI, 2024. – URL: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Пухоль,_Эмилио. – Zagl. s ekrana.
3. Biografiya gitarista Emilio Puxolya [Elektronnyj resurs] // INFOUROK, 2023. – URL: <https://infourok.ru/biografiya-gitarista-emilio-puholya-4451226.html?ysclid=mi4flknanh367214714>. – Zagl. s ekrana.

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В КАНТАТЕ STABAT MATER ВЛАДИМИРА ПОЛЯКОВА

А. В. Лунёва

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

В статье рассматривается исторический путь развития жанра Stabat Mater. Приводится исполнительский анализ кантаты Stabat Mater Владимира Юрьевича Полякова, определяются особенности музыкального языка.

Ключевые слова: жанр Stabat Mater, Владимир Поляков, хоровое исполнительство, интерпретация.

THE FEATURES OF MUSICAL LANGUAGE IN CANTATA Stabat Mater BY VLADIMIR POLYAKOV

A. V. Luneva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the historical way of developing the genre “Stabat Mater”. The author presents a performance analysis of the cantata “Stabat Mater” by Vladimir Yurievitch Polyakov, and also determines the features of musical language.

Keywords: genre “Stabat Mater”, Vladimir Polyakov, choral performance, interpretation.

Хоровая музыка относится к одной из древнейших форм музыкального искусства. За время ее существования возникали, развивались и трансформировались самые разные жанры: от простейших миниатюр без инструментального сопровождения до сложнейших и масштабных хоровых полотен, созданных в крупных жанрах вокально-инструментальной музыки. Отдельную группу среди них составляют сочинения под названием Stabat Mater, написанные на латинский текст итальянского монаха-францисканца Якопоне да Тоди и раскрывающие темы страдания и скорби. Поэтичность его творения вдохновляла многих авторов с момента появления средневековой секвенции до сегодняшнего дня: в данный момент количество произведений, написанных на текст духовного гимна, превысило отметку в восемь тысяч. На стыке тысячелетий интерес к Stabat Mater возрос, стало возможным выделение самостоятельной жанровой модели, к которой за это время обратилось более полусотни композиторов из разных уголков мира. Тем не менее нельзя сказать, что к настоящему моменту Stabat Mater как жанровое явление стал в достаточной мере объектом научного изучения.

Текст секвенции *Stabat Mater* появился в церковном обиходе в эпоху Средневековья. В тот исторический период секвенция была вокальным жанром, поэтому сейчас можно говорить о *Stabat Mater* именно как о жанре вокально-инструментальной музыки. Помимо основной общепринятой секвенции, существовали её хоральные обработки. В разных регионах были свои мелодические напевы и даже, вероятно, некоторые текстовые изменения. Наиболее популярной стала римская обработка, которая впоследствии и вошла в состав канонического богослужения. Использование секвенции в католическом богослужении налагало требование единства выражения содержания и формы. Характер, как правило, был благочестивым и умиротворяющим, несмотря на напряженный эмоциональный строй поэтического текста.

М. Лесс характеризует выразительные особенности секвенции следующим образом: «Мелодия первой строфы вводит в сюжет с характером безыскусной грусти... Скорбное восклицание приводит к верхней квинте на слова о *quam tristis*. Третья строфа возвращается к более спокойному характеру рассказа; использование си-бемоля в нисходящем движении (до – си – ля) на словах *vidit* и *contemplari* – это одно из тех простых и вместе с тем эффективных средств, выражающих печаль... Мотив “сострадания”, который появляется в пятой строфе: *eja Mater, fons amoris*, как мне кажется, заключается основной мыслью *te sentire vim doloris* с активизацией ритма... С более теплым чувством в неторопливом движении середина выражает желание совместно плакать и страдать в строфе *Fas me tecum pie flere*... Эти эстетические тонкости – нежные оттенки благочестивых и сердечных чувств, выраженных с величайшей простотой. И это – изысканное искусство. В то время как простое искусство нуждается в шумных или чересчур драматичных моментах, чтобы произвести впечатление, здесь находишь средства выразительности в верном равновесии, тихую спокойную душу, которая страдает, верит и надеется» (см. [2]).

Объем приведенной цитаты оправдывает ее развернутость, и она хорошо иллюстрирует два положения: с одной стороны, склонность интерпретировать секвенцию с точки зрения выразительности, отражения в ней определенных качеств, сосредоточенных на воплощении эмоции страдания, печали, грусти. С другой же, не следует забывать, что песнопения, используемые в богослужении, должны наполнять прихожан благочестием и способствовать молитвенному сосредоточению, а не провоцировать бурные эмоциональные реакции и переживания.

Текст *Stabat Mater* нередко использовался в полифонических сочинениях английских и итальянских композиторов XIV–XVI веков (Дж. Брауна, Р. Дэйви, И. Даммониса), франко-фламандских авторов (Ж. Депре, Ф. Гаффариуса). Их произведения, несмотря на принадлежность разным полифоническим школам, объединяют вполне определенные общие черты, устойчивые для данного жанра и связанные с сакральным смыслом, назначением секвенции. На сегодняшний день число сочинений, существующих под названием *Stabat Mater*, составляет более восьми тысяч. Однако восприятие *Stabat Mater* в качестве самостоятельного жанра требует оговорок. Также это не становилось в достаточной мере предметом научного осмысления в силу того, что сочинения, в которых использовался текст Якопоне да Тоди, уже являлись образцами устойчивых и самостоятельных жанров (мотеты, оперы и др.).

Первые образцы литургической секвенции отстояли от масштабных концертных сочинений достаточно далеко. Скорее, начиная с XVIII века можно говорить о некой преемственности и об ориентире композиторов на *Stabat Mater* Дж. Перголези – кантату, соединившую традиции полифонии И. Баха и мелодику итальянской оперы. Особую группу составляют *Stabat Mater*, написанные в мажорных тональностях. Чаще всего они анонимны,

могут использоваться в церковной практике в силу своей простоты, ясности, отсутствии контрастов. *Stabat Mater* Перголези был взят за образец такими композиторами, как П. Каффаро, К. Родевальдо, К. Рунгенхаген, Т. Траэтта, Дж. Брунетти, Г. Джордани и некоторыми другими.

Определенные отсылки к «прообразу» можно встретить даже в одноименном произведении Ф. Пуленка. Также частой практикой было написание обработок сочинения Перголези. Оно адаптировалось той или иной эпохе и легче воспринималось слушателями. Среди авторов подобных обработок можно упомянуть Дж. Паизиэлло (усиление оркестровки благодаря добавлению деревянных духовых), А. Львова (также добавил деревянные духовые, медь, литавры, увеличил струнную группу), И. С. Баха, И. Гиллера. Другой жанровой моделью был *Stabat Mater* Дж. Палестрины. В XIX веке за ориентир ее избрал Л. Байни, в XX – И. Давид. Собственный вариант обработки был предложен Р. Вагнером (изменения коснулись динамики и исполнительского состава).

Согласно Е. В. Назайкинскому, для построения жанровой модели очень важна разнообразность музыкально-интонационного воплощения текста, поэтому в разные эпохи жанровые модели могли сильно отличаться. Но даже в рамках этих отличий можно выделить более стабильные и мобильные, подверженные изменениям, элементы жанра. Со стабильными элементами связано содержание и стиль, с мобильными – исторические, национальные и авторские особенности [4].

В связи с произведениями, написанными на духовные тексты или наследующими жанрам духовной музыки, особенно остро встает проблема соотношения канона и композиторского стиля. В различные эпохи она решалась по-разному: авторский стиль мог или доминировать в церковном сочинении, сближая его тем самым с концертными образцами духовной музыки, или мог умаляться в том случае, если произведение предназначалось для регулярного исполнения в церкви. В контексте сказанного рассмотрим кантату Владимира Юрьевича Полякова *Stabat Mater* для женского хора и фортепиано.

Владимир Юрьевич Поляков – петербургский композитор, поэт и хоровой дирижёр. Он является доцентом кафедры академического хора Санкт-Петербургского государственного института культуры, преподавателем вокальных дисциплин кафедры хорового дирижирования Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, членом Союза концертных деятелей РФ. Владимир Юрьевич – автор крупных сочинений и обработок для хора, им написаны несколько концертов, «Реквием», романсы на стихи русских поэтов, духовные песнопения, а также музыка для детей и обработки русских народных песен.

Stabat Mater – не первое сочинение В. Полякова на латинский текст. Как пишет А. С. Белоненко в статье, посвященной творчеству композитора, музыка, которую он сочиняет, используя канонические тексты, довольно разнообразна. Общей чертой этих произведений является то, что они не предназначены для богослужебных целей, но являются формой «эмоционально-философской рефлексии» по тем темам, которые глубоко затронули душу автора [1]. Среди них можно упомянуть: *Requiem* (1997), *Ave Maria* (1998), *Messa – Credo* (2004), *Laudate Dominum* (2005), *Filii Messa* (2019), *Jubilare Domino* (2020).

Сочинения В. Ю. Полякова не являются единичным примером подобной рефлексии. Н. В. Кошкарёва в статье о полифоническом мастерстве современных композиторов отмечает: «Конец XX столетия можно охарактеризовать как время свободного претворения в музыке размышлений композиторов на философские и религиозные темы, с 1917 и до 1980-х годов находившиеся под запретом. В связи с этим приблизительно с 1970-х годов возрождает-

ся интерес к таким жанрам, как кант, хоровой концерт, реквием, месса, пассионы, а также к старинным жанрам западноевропейской музыки эпохи Возрождения – канону, мадригалу, мотету» (см. [3]).

Кантата *Stabat Mater* написана для женского хора и фортепиано в 2001 году. Сочинение посвящено матерям, потерявшим своих сыновей в чеченской войне, имеется в виду первая чеченская кампания 1994–1996 годов. События войны оказались так близки композитору в том числе потому, что В. Поляков сам побывал в горячих точках во время прохождения армейской службы, он проходил службу в ансамбле «Песни и пляски Украины и Молдавии». Историческими ориентирами среди жанровых моделей *Stabat Mater*, по словам самого автора, были Д. Перголези и Д. Верди. Каждое из этих совершенно разных произведений близко ему по-своему, отметил он в интервью. «Д. Перголези восхищает изяществом и мастерством, Д. Верди, кроме гениальной музыки, глубиной прочтения текста» (см. [1]).

Из стандартной ватиканской редакции В. Поляков использовал первую, девятую, десятую, одиннадцатую и двенадцатую терцины. Первая версия произведения была значительно короче: она включала в себя текст лишь первой терцины, хотя драматургически представляла собой завершённую форму.

1. <i>Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa, dum pendebat filius.</i>	Стояла мать скорбящая Возле креста в слезах, Когда на нём висел Сын.
9. <i>Eia mater, fons amoris, me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam.</i>	О, мать, источник любви! Дай мне почувствовать силу страданий И скорбеть вместе с тобой.
10. <i>Fac, ut ardeat cor meum in amando Christum Deum ut sibi complaceam.</i>	Заставь гореть сердце моё В любви к Христу Богу, Чтобы Ему уподобиться.
11. <i>Sancta mater, istud agas, Crucifixi fige plagas cordi meo valide.</i>	Святая мать, сделай это – Распятого муки В моём сердце укрепи.
12. <i>Tui nati vulnerati, tam dignati pro me pati, poenas mecum divide.</i>	Твоего израненного Сына, Столь достойного, принявшего муки за меня, Страдания со мною раздели.

Успех премьеры вдохновил автора на создание продолжения. Как пишет А. Белоненко, у него появилась идея «провести линию между Скорбящей Матерью, Любящей Матерью и Святой Матерью» [1]. Любящей матери посвящена вторая часть *Eia mater* и текст второй терцины. Автор стремился раскрыть роль любой матери как проводника божественной любви для всего человечества и как главного источника человеческой любви для своего ребёнка. Третья часть посвящена Господу Иисусу Христу, разделившему участь всех погибших по злой воле сыновей. И, наконец, последняя, четвёртая часть (в некоторых вариантах секвенции две последние терцины не разделяются на отдельные) *Sancta Mater* повествует о Святой Матери и одновременно о великой скорби, объединяющей всех матерей, потерявших своих детей, подводя к тому, что скорбящая мать – в какой-то мере и святая мать. Заключительный раздел воспроизводит темы первой и четвёртой частей в параллельном движении.

Первая часть (Grave) начинается со вступления рояля, сразу создавая тревожную, напряжённую «обстановку» для хора. Тишину нарушают тягостно и настойчиво повторяющиеся октавы, погружающие нас в атмосферу последующего до минора. Автор очень экономно распределяет выразительные средства и использует простую триольную фигуру для усиления гнетущего, мрачного чувства тревоги (далее в аналогичных проведениях темы в качестве сопровождения будет использоваться разное количество шестнадцатых длительностей).

Необычно, что для столь крупной формы композитор выбирает в качестве сопровождения единственный инструмент, однако, несмотря на такое «самоограничение», ему удастся решить целый ряд художественных задач благодаря одному только роялю. Басовая его линия, во-первых, создает контур дополнительного голоса и является контрапунктом к партиям хора, во-вторых, является басом той гармонии, которую дополняет аккордовая фактура, порученная партии правой руки (Приложение, пример 1).

Дополнительный контраст возникает благодаря ламентозной (хотя и несколько ровной из-за квартового скачка в теме) горизонтальности хоровой партии и взволнованной, отрывистой вертикали рояльных гармоний. Если в самом начале возникает ассоциация с неровным биением сердца, то по мере нарастания драматического развития оно перерастает в автоматные очереди.

Тема проходит дважды. В первый раз голоса вступают поочередно (альт, затем сопрано), далее выполняют функцию противосложения, насыщенного скорбными нисходящими секундовыми интонациями. Во второй раз порядок вступления голосов меняется, но они уже образуют канон с шагом всего в одну четверть. В первой кульминации (20–27 такты) звучит уже другой тематический материал, удачно сочетающий суровое (ритмический рисунок 20-го такта) и эмоциональное (распеваемые на триоли слоги *do-lo* в слове *dolorosa*) начало (Приложение, пример 2). Фугато на первой теме (28–42 такты) звучит в очень скупом сопровождении рояля, изложенного теперь уже шестнадцатыми длительностями и олицетворяющего вышеупомянутую стрельбу (Приложение, пример 3).

Постепенно оно подводит нас к более масштабной кульминации, вновь было вводящей вторую тему (43–45 такты), но моментально снижающей и сменяющейся заунывным пением над уже убитыми солдатами (Приложение, пример 4).

Этот фрагмент завершает первую часть скорбным пением хора «с низко опущенной головой» (согласно авторской ремарке) и небольшой кодой *ritu mosso*, переходящей на трехдольный метр, обостренный ритмической сбивкой и синкопами у рояля (Приложение, пример 5).

В. Ю. Поляков очень лично подходит как к содержательному прочтению канонических латинских текстов, так и к их претворению в музыкальном материале, подкреплённом биографическим опытом. При этом автор прекрасно знает традицию и даже ссылается на близкие ему в ней образцы, жанровые модели *Stabat Mater*.

Список литературы

1. Белоненко А. С. Хоровая музыка на канонические латинские тексты В. Полякова. История создания [Электронный ресурс] // Труды СПбГИК. – 2021. – Т. 224. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/horovaya-muzyka-na-kanonicheskie-latinskie-teksty-v-polyakova-istoriya-sozdaniya> (дата обращения: 23.10.2025).
2. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
3. Калошина Г. Е. Религиозные жанры в творчестве Мийо, Мессиана, Шнитке в контексте проблемы развития вокально-инструментальных жанров в искусстве XX века // Отечест-

венная культура XX века и духовная музыка: всесоюз. науч.-практ. конф.: тезисы докладов. – Ростов н/Д., 1990. – С. 165–169.

4. Назайкинский Е. В. Стил и жанр в музыке. – Владивосток: Владос, 2003.

List of references

1. Belonenko A. S. Horovaya muzyka na kanonicheskie latinskie teksty V. Polyakova. Istoriya sozdaniya [Elektronnyj resurs] // Trudy SPBGIK. – 2021. – T. 224. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/horovaya-muzyka-na-kanonicheskie-latinskie-teksty-v-polyakova-istoriya-sozdaniya> (data obrashcheniya: 23.10.2025).
2. Gurevich A. Ya. Kategorii srednevekovoy kul'tury. – 2-e izd., ispr. i dop. – M.: Iskusstvo, 1984. – 350 s.
3. Kaloshina G. E. Religioznye zhanry v tvorchestve Miyo. Messiana. Shnitke v kontekste problemy razvitiya vocal'no-instrumental'nyh zhanrov v iskusstve XX veka // Otechestvennaya kul'tura XX veka i duhovnaya muzyka: vsesoyuz. nauch.-prakt. konf.: tezisy dokladov. – Rostov n/D., 1990. – S. 165–169.
4. Nazaykinskiy E. V. Stil' i zhanr v muzyke. – Vladivostok: Vlados, 2003.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

*Посвящается матерям,
потерявшим своих сыновей в чеченской войне* *Dedicated to all mothers,
whose sons perished in the Chechen War*

STABAT MATER

Кантата для женского хора и фортепиано *Cantata for women's choir and piano*

В. ПОЛЯКОВ
V. POLYAKOV

Grave ♩=42

Soprano

Alto

Piano

do - lo - ro - sa, jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa dum pen - de - bat

Ma - ter jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa dum pen - de - bat

Пример 2

p
 jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa, Sta - bat Ma - ter
p
 jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa, Sta - bat Ma - ter
p
 jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa, Sta - bat Ma - ter
p sub.
 do - lo - ro - sa, jux - ta cru - cem la - cry...
 do - lo - ro - sa, jux - ta cru - cem la - cry...
p
 do - lo - ro - sa, jux - ta cru - cem la - cry...
p
 do - lo - ro - sa, jux - ta cru - cem la - cry...
p sub.
 do - lo - ro - sa, jux - ta cru - cem la - cry...

Пример 3

Più mosso $\text{♩} = 110$
 I. S. II. A...
p marcato
 A...
f sempre

Пример 4

петь скорбно, с опущенной головой
sing mournfully with the head bent down
p *sempre*

Мм...

The musical score for Example 4 consists of two systems. The first system shows the vocal parts (Soprano and Alto) and the piano accompaniment. The vocal parts are marked with 'Мм...' and the piano accompaniment features triplets and octaves. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment, with the piano accompaniment featuring triplets and octaves.

Пример 5

Più mosso $\text{♩} = 75-80$

постепенно поднимая голову
slowly raising heads

петь с поднятой головой
sing with the raised head
f

A...

The musical score for Example 5 consists of two systems. The first system shows the vocal parts (Soprano and Alto) and the piano accompaniment. The vocal parts are marked with 'постепенно поднимая голову' and the piano accompaniment features triplets and octaves. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment, with the vocal parts marked with 'петь с поднятой головой' and the piano accompaniment featuring triplets and octaves.

**К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛЕВОМ СИНТЕЗЕ
В СТРУННОМ КВАРТЕТЕ «РОДНЫЕ НАПЕВЫ»
МАРИАННЫ РОМАНОВОЙ-ОСТАНЬКОВИЧ**

Д. К. Муканова, Г. В. Бодарева

*РГУ «Казахский национальный университет искусств
имени Куляш Байсеитовой», г. Астана,
Республика Казахстан*

В статье рассматривается струнный квартет «Родные напевы» Марианны Романовой-Останькович как пример национально-стилевого синтеза в современной казахстанской камерной музыке. Анализ показывает, как автор объединяет армянские и казахские мелодии с европейскими формами, опираясь на фольклорную интонационность, одновременно развивая её полифоническими средствами и современными композиционными техниками. Подчёркивается значение камерной фактуры для гибкого взаимодействия национального звучания и авторского преобразования фольклорного материала.

Ключевые слова: национально-стилевой синтез, камерная музыка, струнный квартет, армянские музыкальные традиции, казахский фольклор, Марианна Романова-Останькович, инструментальный цикл «Родные напевы».

**NATIONAL-STYLE SYNTHESIS IN THE STRING QUARTET
“NATIVE MELODIES” BY MARIANNA ROMANOVA-OSTANKOVITCH**

D. K. Mukanova, G. V. Bodareva

*Kulyash Bayseitova Kazakh National University of Arts,
Astana, Republic of Kazakhstan*

The article examines the string quartet “Native Melodies” by Marianna Romanova-Ostankovitch as an example of national-style synthesis in modern Kazakh chamber music. The analysis shows how the author combines Armenian and Kazakh melodies with European forms, relying on folklore intonation, while simultaneously developing it with polyphonic means and modern compositional techniques. Also, the authors emphasize the importance of chamber texture for flexible interaction of national sound and the author’s transformation of folklore material.

Keywords: national style synthesis, chamber music, string quartet, Armenian musical traditions, Kazakh folklore, Marianna Romanova-Ostankovitch, instrumental cycle “Native melodies”.

Современная композиторская школа Казахстана, берущая своё начало в XX веке, представляет собой пространство активного взаимодействия национальных и европейских академических традиций. Одним из ключевых направлений в её развитии стал национально-стилевой синтез – соединение народных интонаций и идей с профессиональной композиторской техникой и жанрами.

Понятие национально-стилевого синтеза занимает центральное место в истории казахстанской музыки XX – начала XXI веков [1]. Формирование нового европейского типа композиторского мышления оказалось процессом многослойным и неоднозначным. Его развитие определялось идеей взаимодействия и взаимного влияния освоенных европейских жанров и форм с национальной основой, что стало фундаментом современной компози-

торской школы Казахстана [2]. Советские казахские композиторы: А. Жубанов, Л. Хамиди, Е. Брусиловский, М. Тулебаев, С. Мухамеджанов, К. Кужамьяров, Г. Жубанова, М. Сагатов и другие, чье творчество стало особым явлением культуры Казахстана, объединили народные традиции, сохраняя историю и ценности народа, с универсальной моделью композиторского искусства Европы: «...синтез европейских и национальных, разнородных по своему происхождению песенно-инструментальных традиций вполне... исторически оправдан» [5, с. 52].

Основоположником профессиональной казахстанской школы считается Ахмет Жубанов. Композитор соединил народное песенное творчество с оперным искусством (Опера «Абай»), а в камерном творчестве претворил характерное фактурное изложение кюев («Казахские танцы» для фортепиано). Его дочь, Газиза Жубанова, не использовала прямое цитирование фольклора, а воплощала национальные идеи через индивидуальное прочтение. Таков её Первый струнный квартет, в который включены элементы казахской песенности и кюевой интонационности, переработанные в оригинальном авторском материале [4, с. 142]. Творчество Куддуса Кужамьярова обладает интернациональным характером, соединяя различные культуры, что образует целостную художественную систему. Яркое это синтез проявился в опере «Ризвангуль» о подвиге героини уйгурского народа, в которой композитор использовал интонации и мелодику уйгурских народных напевов, воплотив их в академической музыкальной форме [3, с. 36].

Идея синтеза народного и европейского музыкального начал находит своё дальнейшее развитие и в творчестве современных казахстанских композиторов, которые переосмысливают традиционные интонации в рамках актуальных композиторских приемов и техник, эстетических тенденций, социальных ценностей и событий. Яркими примерами являются музыкальная транскрипция памятника древнетюркской письменности Codex cumanicus для большого симфонического оркестра и органа А. Бестыбаева, «Ақындырға арнау» для голоса, чтеца, смешанного хора, фортепиано, трубы (слова Д. Джабаева) А. Романова, «Қыз куу» из балета «Степная легенда» Т. Кажгалиева, «Голубой минарет» для органа, кыл-кобызы и симфонического оркестра С. Еркимбекова, соната для органа «Казахская бахиана» Б. Баяхунова, электронная композиция Apple of Peace («Яблоко мира») А. Раимкуловой, Kazakh Rhapsody («Казахская рапсодия») Р. Абдысагина.

Особый интерес представляет обращение современных авторов к камерным жанрам, в которых процесс взаимодействия национальной мелодики и европейской техники письма проявляется наиболее тонко и детально. «Национальная специфика... в разные периоды демонстрировала множество возможных... подходов к синтезу культуры» [1, с. 1]. Камерная фактура позволяет композиторам не только сохранять аутентичность исходного фольклорного материала, но и раскрывать его скрытый интонационный, тембровый и образный потенциал, превращая традиционные напевы в материал для целостных художественных концепций. Образцом предстает цикл «Родные напевы» для струнного квартета М. Романовой-Останькович, в котором идея синтеза получает новое прочтение – более личное и камерное, основанное на слиянии казахских и армянских мотивов.

Творчество Марианны Александровны Романовой-Останькович отличается самобытностью, глубоким философским содержанием и интеллектуализмом, чутким использованием национальных звучаний. Цикл «Родные напевы» для струнного квартета, состоящий из трех пьес, объединяет «родные и близкие сердцу армянские и казахские национальные мотивы» (из интервью с композитором М. Романовой-Останькович). Выпуск сборника был посвящен Ара Саакяну – Чрезвычайному и Полномочному Послу Армении в Казахстане (с 2013 по 2018 год), ставшему для композитора и ее семьи другом и значимой личностью. Исполнительскую редакцию выполнил Аскар Дуйсенбаев – известный казахстанский скрипач и ди-

рижёр, профессор Казахского национального университета искусств города Астана, заслуженный деятель Республики Казахстан.

Первая пьеса «Фуга» представляет собой двойную фугу на армянские народные мелодии. Темы фуги опираются на модальные ладовые структуры с характерными увеличенными секундами и созерцательную напевность, свойственную армянскому фольклору. Мелодическое развитие строится на распевных, орнаментированных мотивах, сочетающих плавное движение с пунктирными ритмами, придающими им живость и внутреннее напряжение. Образно-печальный характер напевов возникает благодаря сочетанию строгой полифонической формы с национальной выразительностью и духовной глубиной. Синтез способствует углублению национального начала и позволяет корневым интонациям армянской музыкальной традиции проявиться в более сложной и многослойной звуковой структуре. Такое сочетание не только утверждает самобытный стиль с национальным звучанием, но и открывает новые формы художественной выразительности, в которых традиционная мелодика получает расширенную смысловую и структурную перспективу.

Вторая пьеса «Қараңғы түнде тау қалғып» («Горные вершины») основана на одноимённой песне Абая Кунанбаева, написанной на слова Иоганна Вольфганга Гёте в переводе Михаила Лермонтова. Сам источник музыкального материала демонстрирует характерный для композитора принцип культурного синтеза, где взаимодействуют европейское и казахское начала в романтическом стиле. Композитор соотносит философскую глубину и драматический лиризм Гёте с музыкальным языком Абая, в котором воплощены национальная интонационность, естественный мелодизм и созерцательная поэтичность народного мышления.

Мелодия «Қараңғы түнде тау қалғып», ставшая неотъемлемой частью казахской музыкальной культуры, несёт в себе философско-лирическое содержание, раскрывающее образ ночной тишины степи и горных вершин, наполненной внутренним покоем и размышлением о вечном. Композитор сохраняет это настроение, подчеркивая созерцательно-медитативный и возвышенный характер пьесы.

В структуре мелодии прослеживается чередование авторского материала и цитаты Абая, что можно рассматривать как взаимодействие двух художественных миров – Гёте и Абая. Авторский материал, основанный на отдаленных интонациях абаевской песни, символизирует поэтический образ Гёте – философское размышление, движение мысли, стремление к постижению высших истин. Цитата мелодии Абая воплощает саму природу народного, духовно-певческого начала, выражающего покой, созерцание и внутреннюю гармонию. Постепенное формирование мелодической линии из интонационных фрагментов и мотивов создает ощущение органичного становления образа мысли Абая. Возникает своеобразный диалог культур, в котором европейская рефлексия и казахская медитативность не противопоставлены, а взаимно дополняют друг друга, воплощают идею духовного и культурного единства.

Немаловажное значение в этой пьесе приобретает национально-стилевой синтез, проявляющийся в сочетании современной техники композиции с традиционным казахским мелодизмом, что находит отражение в использовании хроматических ходов, красочных четырёхголосных вертикалей, а также в создании напряжённого и драматичного звукового пространства. Также средством художественной выразительности становится контраст прозрачной и более плотной фактуры, благодаря чему формируется особая звуковая перспектива и внутреннее движение музыкальной ткани. Следовательно, в пьесе осуществляется органичное соединение традиционного и современного звучания. Казахская народная песенность получает новое художественное прочтение в камерной музыке Казахстана.

Третья пьеса «Эхо Родины» имеет тематический материал, отраженный в армянских мотивах. Она посвящена дедушке композитора – Акопу Хачатуряну, пронизана ностальгиче-

ской и личной атмосферой, сотканной из воспоминаний и размышлений автора. Обращение к народным интонациям становится знаком духовной преемственности и памяти, где национальные мотивы осмысливаются через призму личного эмоционального опыта.

Пьеса написана в трёхчастной форме, в которой крайние разделы выдержаны в ритмически активном, танцевальном характере, а средняя часть имеет созерцательно-лирическую направленность. Такое контрастное сопоставление отражает внутреннюю динамику воспоминания: жизнеутверждающая энергия народного танца сменяется моментом размышления и сосредоточения. Выразительный колорит произведению придают исполнительские приёмы, имитирующие звучание армянских народных инструментов. В средней части звучит ритмически преобразованная тема из первой пьесы – «Фуги». Она исполняется флажолетной техникой у первой скрипки, создавая звучание, напоминающее мягкий тембр дудука. А щелчок пальцем по верхней деке грифа у второй скрипки и альты создают эффект своеобразного акустического «эхо», связанного с национальными традициями и характерными приемами музицирования.

Автор выстраивает некую художественную ассоциацию: с одной стороны, это воплощенная в звуке память о Родине и семейных истоках, а с другой – музыкальный образ Армении как духовного пространства, в котором соединяются личное и этническое. В этом плане «Эхо Родины» можно рассматривать как своеобразный музыкальный монолог-посвящение, в котором ностальгия, благодарность и осознание культурной принадлежности образуют единую эмоционально-философскую целостность.

Весь цикл объединяет общая идейно-смысловая линия. Идея заключается в единстве родных для автора культур и напевов: армянские мотивы (пьесы I и III), звучащие рядом с казахскими (пьеса II), демонстрируют глубокую связь с близкими для композитора национальными темами. Таким образом, художественный принцип цикла проявляется в синтезе национальных мелосов с романтической стилистикой и сложными формами, такими как двойная fuga. Исполнительская рекомендация автора – играть с «глубиной звучания» и «внутренним пониманием музыки», «словно ты пытаешься разгадать национальные узоры, сотканные на музыкальном полотне звуков» (из беседы с композитором М. А. Останькович).

Цикл «Родные напевы» отражает стремление современных казахстанских композиторов к интеграции национального колорита с классической академической традицией. М. А. Романова-Останькович также добавляет и интернациональный аспект: объединяя казахские и армянские мелодии, она расширяет жанровый диалог и подчеркивает межнациональный характер творчества. «Композитор посредством цитирования фольклорных мелодий воплощает идею дружбы народов, преемственность прошлого и настоящего через жанрово-стилистические знаки» [6, с. 143]. Как и у ведущих казахских композиторов XX – начала XXI века, в цикле отражены глубокие чувства любви и благодарности к обеим культурам, гармонично соединенным в камерном составе. В современном камерном искусстве Казахстана цикл «Родные напевы» имеет ценность как яркий пример многостороннего национального синтеза и романтической экспрессии в малых формах. Он демонстрирует, что струнный квартет способен вместить как сложные полифонические конструкции, так и искренние лирические, фольклорные образы.

Список литературы

1. Акпарова Г. Т. Камерно-инструментальная соната казахстанских композиторов: эволюция и особенности стиля [Электронный ресурс] // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2017. – № 41, ч. 1. – С. 131–143. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/kamerno-instrumentalnaya-sonata-kazahstanskih-kompozitorov-evolyutsiya-i-osobennosti-stilya>. – Загл. с экрана.

2. История Казахстана [Электронный ресурс]: официальный сайт. – Астана, 2024. – URL: <https://e-history.kz/en/news/show/339995>. – Загл. с экрана.
3. Корев Ю. С. Поэма о героическом подвиге («Ризвангуль» К. Кужамьярова) [Электронный ресурс] // Советская музыка. – М., 1941. – № 4. – С. 35–38. – URL: <https://mus.academy/archive/number/149>. – Загл. с экрана.
4. Недлина В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» [Электронный ресурс]: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2017. – 344 с. – URL: https://www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/DiserCand/nedlina_dissertation.pdf. – Загл. с экрана.
5. Сапиева М. С., Задорожная С. Н., Акбужурова С. Ж. Академическая инструментальная музыка композиторов Казахстана на рубеже XX–XXI веков (1980–2014 годы) [Электронный ресурс]: монография. – Костанай: Типография КГПИ, 2017. – 102 с. – URL: <https://dspace.kspi.kz/server/api/core/bitstreams/d66789ed-8fb9-47f0-b6a2-8e3d516e5b6d/content>. – Загл. с экрана.
6. Харламова Т. В. Стилиевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа, 2019. – 234 с.

List of references

1. Akparova G. T. Kamerno-instrumental'naya sonata kazahstanskih kompozitorov: evolyuciya i osobennosti stilya [Elektronnyj resurs] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – Kemerovo, 2017. – № 41. – Ch. 1. – S. 131–143. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kamerno-instrumentalnaya-sonata-kazahstanskih-kompozitorov-evolyutsiya-i-osobennosti-stilya>. – Zagl. s ekrana.
2. Istoriya Kazaxstana [Elektronnyj resurs]: oficial'nyj sajт. – Astana, 2024. – URL: <https://e-history.kz/en/news/show/339995>. – Zagl. s ekrana.
3. Korev Yu. S. Poema o geroicheskom podvige («Rizvangul'» K. Kuzhamyarova) [Elektronnyj resurs] // Sovetskaya Muzyka. – M., 1941. – № 4. – S. 35–38. – URL: <https://mus.academy/archive/number/149>. – Zagl. s ekrana.
4. Nedlina V. E. Puti razvitiya muzykal'noj kul'tury Kazaxstana na rubezhe XX–XXI stoletij: special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» [Elektronnyj resurs]: dis. ... kand. Iskusstvovedeniya. – M., 2017. – 344 s. – URL: https://www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/DiserCand/nedlina_dissertation.pdf. – Zagl. s ekrana.
5. Sapieva M. S., Zadorozhnaya S. N., Akbuzhurova S. Zh. Akademicheskaya instrumental'naya muzyka kompozitorov Kazaxstana na rubezhe XX–XXI vekov (1980–2014 gody) [Elektronnyj resurs]: monografiya. – Kostanaj: Tipografiya KGPI, 2017. – 102 s. – URL: <https://dspace.kspi.kz/server/api/core/bitstreams/d66789ed-8fb9-47f0-b6a2-8e3d516e5b6d/content>. – Zagl. s ekrana.
6. Harlamova T. V. Stilevye tendecii v instrumental'nom tvorchestve sovremenny'h kompozitorov Kazahstana: special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo»: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – Ufa, 2019. – 234 s.

КОНЦЕРТНАЯ АРИЯ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ПОНЯТИЮ

А. И. Поваго

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

В данной статье приводится анализ различных терминологических подходов к определению жанра концертной арии, особенности его исторического развития и функционального назначения, а также роль отдельных композиторов в формировании репертуара такого рода произведений.

Ключевые слова: музыкальная форма, кантата, концертная ария, опера-seria, вокальная школа, певческая культура.

CONCERT ARIA: TERMINOLOGICAL APPROACHES TO THE CONCEPT

A. I. Povago

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The author analyzes various terminological approaches to defining the genre of concert aria, the features of its historical development and functional purpose, as well as the role of individual composers in forming the repertoire of this type of work.

Keywords: musical form, cantata, concert aria, opera seria, vocal school, singing culture.

Концертная ария представляет собой вокальное произведение, исполненное с оркестром в условиях концертного зала, что отличает её от арий, изначально предназначенных для оперных спектаклей. Вопреки распространённому мнению, концертная ария не является просто фрагментом оперы, взятым вне сцены – это жанр, имеющий собственную специфику, структуру и исполнительское назначение. Необходимо чёткое терминологическое разграничение, поскольку одни исследователи трактуют концертную арию как самостоятельное произведение, другие – как разновидность арии с особым функциональным статусом. Актуальность рассмотрения данного вопроса связана с растущим интересом к истории музыкального исполнительства и расширением концертного репертуара вокальной музыки.

Функционально концертная ария выступает как средство выразительной демонстрации индивидуальности и вокального мастерства исполнителя. При её создании композиторы ориентировались на конкретные особенности голоса – диапазон, тембр и технические возможности певца, что приносило в каждое произведение эксклюзивность и художественную глубину. Этот подход позволял певцам не просто воспроизводить музыкальный текст, но и развивать личное исполнительское начало, используя широкую палитру динамических оттенков и вокальных техник [2].

Жанровые особенности концертной арии заключаются в возможности балансировать между лирической проникновенностью и бравурностью, что предоставляет певцу простор для эмоционального и технического раскрытия. В отличие от оперных ариозо, концертная ария не связана с развитием сюжета, что позволяет исполнителю концентрироваться на передаче глубины чувств, создавая особую атмосферу и эмоциональную насыщенность числовой мелодической линии и гармонической структуры [5].

Таким образом, концертная ария занимает уникальную позицию в музыкальном искусстве, объединяя функции вокального соло и музыкального высказывания, при этом оста-

ваясь достаточным самостоятельным элементом концертного репертуара. Её значение не ограничивается только демонстрацией техники: этот жанр способствует развитию вокальной культуры, расширяет возможности выразительности и вдохновляет как исполнителей, так и композиторов на создание новых вокальных произведений. В результате концертная ария продолжает влиять на формирование художественных стандартов и совершенствование исполнительского мастерства в вокальном искусстве [2; 4].

Точность в терминологическом обозначении концертной арии является необходимым условием для правильного понимания и интерпретации этого жанра. В научной литературе и музыкальной практике термин «концертная ария» встречается с различными оттенками значений, что иногда приводит к путанице и недопониманию как среди исследователей, так и исполнителей. В самом общем виде концертная ария определяется как сольное вокальное произведение для певца с оркестровым сопровождением, специально написанное для концерта, а не как часть оперы или иного драматического спектакля [1].

Однако это определение не охватывает всю полноту жанра, поскольку в ряде случаев под концертной арией понимают также вставные или дополнительные арии, сочинённые впоследствии к оперным партитурам и исполняемые в концертной обстановке, хотя первоначально они не создавались именно с такой функцией [2]. Следовательно, термин приобретает двойственный характер, объединяя самостоятельные концертные сочинения и произведения, возникшие из оперной практики, но оторванные от сценического контекста. С лингвистической точки зрения слово «ария» произошло от итальянского *aria* – «воздух», что подчёркивает певучесть и мелодическую плавность вокальной линии [3].

В оперном жанре ария обозначает эмоционально насыщенный, образный вокальный монолог персонажа, выделяющийся замкнутостью формы и внутренним завершением, часто с последовательным речитативом. В классификации вокальных форм существует множество разновидностей арий – каватины, ариетты, романсы, – отличающихся объёмом, сложностью и драматизмом, что усложняет однозначное их разграничение [5].

В сравнении с оперной арией концертная ария характеризуется большей автономностью и свободой как в композиционном, так и в интерпретативном плане. В то же время она сохраняет драматическую форму, включая речитатив и арию, а также демонстрирует эмоциональный конфликт или всплеск чувств, что отмечает её жанровое положение между итальянской кантатой и оперой-*seria* [2].

Такое жанровое и функциональное взаимопроникновение вызывает сложности в четком разделении понятий и отражается в неоднозначном употреблении термина. В современной музыкальной практике различия между концертной арией и родственными жанрами, например художественной песней или церковной кантатой, нередко стираются. При этом художественная песня обычно отличается лирической настроенностью и аккомпанементом на фортепиано, а церковная кантата имеет специфическую духовную направленность и избегает чрезмерных эмоциональных проявлений, что подчеркивает светский и драматический характер концертной арии [2].

Для более конкретного понимания жанра концертной арии полезно обратиться к творчеству ключевых композиторов и примерам их наиболее известных произведений. Среди авторов центральное место занимает Вольфганг Амадей Моцарт, чьи концертные арии по-прежнему составляют важную часть концертного репертуара; туда входят такие произведения, как *Bella mia fiamma* (К. 528), *Vorrei spiegarvi, oh Dio!* (К. 418) и *Ch'io mi scordi di te?* (К. 505). Моцарт написал несколько дополнительных арий к собственным операм («Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Так поступают все женщины»), а также более десятка вставных

сольных номеров к операм других композиторов, что подчёркивает его активное участие в развитии жанра и расширении вокального репертуара [2; 3; 4].

Значительный вклад в развитие жанра внёс итальянский композитор Риккардо Броши, особенно известный своей арией *Son qual nave ch'agitata*, созданной для выдающегося кастрата Фаринелли. Эта ария сохраняет статус одного из ярких образцов концертной арии, демонстрируя сочетание виртуозности и выразительности вокального письма [1]. Не менее примечательна фигура испанского композитора Хуана Кризостомо де Арриаги, часто называемого «баскским Моцартом» за необыкновенный талант и стремительное развитие. Вокальное наследие Арриаги включает концертную арию «Эрмина», а также ряд камерных и симфонических произведений, которые отличаются мелодической выразительностью и драматическим напором. Его творчество привлекает внимание яркостью вокальных линий и художественной глубиной [5].

Кроме перечисленных, в собрании значимых концертных арий встречаются работы Л. Бетховена (*Ah! Perfido*), Й. Гайдна (*Scena di Berenice*), Ф. Мендельсона (*Infelice!*) и А. Берга (*Der Wein*), которые расширяют звучание и стилистику жанра, подтверждая его многогранность и устойчивое место в музыкальной культуре. Образцы концертных арий, созданные этими композиторами, сохраняют большое значение в исполнительской практике. Они не только предоставляют певцам возможности для демонстрации технического мастерства и эмоциональной выразительности, но и служат эталонами интерпретации, стимулируя развитие вокального искусства и поддерживая традиции сольного концертного пения [1; 2; 5]. Ф. Мендельсона («*Infelice!*»).

Таким образом, несмотря на наличие устоявшихся определений, терминология, связанная с концертной арией, остаётся неоднозначной. Различия в трактовках обусловлены не только историко-стилистическими предпосылками, но и лингвистическими особенностями терминов, а также разнообразием исполнительских и композиционных практик. В связи с этим необходим систематический подход к стандартизации терминологии, что позволит усилить взаимопонимание между учёными, музыкантами и слушателями, обеспечит точность в анализе жанра и выразительную чистоту в коммуникации художественных идей. Только единство терминологического аппарата может способствовать ясному восприятию концертной арии как самостоятельного и многогранного явления музыкального искусства.

Список литературы

1. Ария [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.belcanto.ru/aria.html?ysclid=mne56hqhuz286795470>. – Загл. с экрана.
2. Ария [Электронный ресурс]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/ария>. – Загл. с экрана.
3. Ария, ариетта, ариозо, каватина, каблетта... В чём разница? [Электронный ресурс]. – URL: <https://dzen.ru/a/W5atFU4AiQCtjSVV?ysclid=mne5mc2k7n603239351>. – Загл. с экрана.
4. Арриага Хуан Кризостомо де [Электронный ресурс]. – URL: [ru.wikipedia.org/wiki/ Арриага,_Хуан_Кризостомо_де?ysclid=mne5qf5ej2380768235](https://ru.wikipedia.org/wiki/Арриага,_Хуан_Кризостомо_де?ysclid=mne5qf5ej2380768235). – Загл. с экрана
5. В. А. Моцарт – Концертная ария слушать онлайн [Электронный ресурс]. – URL: [my.mail.ru/music/search/в.а.моцарт – концертная ария](https://my.mail.ru/music/search/в.а.моцарт-концертная-ария). – Загл. с экрана.

List of references

1. Ariya [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.belcanto.ru/aria.html?ysclid=mne56hqhuz286795470>. – Zagl. s ekrana.

2. Ariya [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/ария>. – Zagl. s ekrana.
3. Ariya, arietta, arioso, kavatina, kabletta ... V chyom raznica? [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://dzen.ru/a/W5atFU4AiQCtjSVV?ysclid=mne5mc2k7n603239351>. – Zagl. s ekrana.
4. Arriaga Huan Krizostomo de [Elektronnyj resurs]. – URL: [ru.wikipedia.org/wiki/ Арриа-га, Хуан_Кризостомо_де?ysclid=mne5qf5ej2380768235](https://ru.wikipedia.org/wiki/Арриага,_Хуан_Кризостомо_де?ysclid=mne5qf5ej2380768235). – Zagl. s ekrana.
5. V. A. Mocart – Koncertnaya ariya slushat' onlajn [Elektronnyj resurs]. – URL: [my.mail.ru/music/search/в.а.моцарт – концертная ария](mailto:my.mail.ru/music/search/в.а.моцарт-концертная-ария). – Zagl. s ekrana.

МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. КАРАМАНОВА

О. С. Васюнина

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

Статья посвящена авторскому преломлению несерийно-додекафонной техники в фортепианном творчестве Алемдара Сабитовича Караманова. Традиционные принципы жанра соединились с современными композиционными техниками, в которых прослеживается неостилистический подход к детской музыке.

Ключевые слова: Алемдар Караманов, несерийно-додекафонная техника, детская фортепианная музыка.

MUSIC FOR CHILDREN IN THE WORKS OF A. S. KARAMANOV

O. S. Vasyunina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the issues of realizing non-serial dodecaphone technique in the piano works of Alemdar Sabitovich Karamanov. The author notes that traditional principles of the genre combined with modern compositional techniques, which trace a neostylistic approach to children's music.

Keywords: Alemdar Karamanov, non-serial dodecaphone technique, children's piano music.

В настоящее время детская фортепианная музыка представляет собой одну из ярких сфер композиторского творчества, способствующую формированию эстетического вкуса и музыкального мышления юных слушателей и исполнителей. Этот жанр неразрывно связан с представлениями о детстве как особом периоде человеческой жизни, он же формирует специфический подход к музыкальному просвещению. Немало произведений этого жанра написано композиторами во второй половине XIX века: «Детские сцены» (1838) и «Альбом для юношества» (1848) Роберта Шумана; «Детский альбом» (1878) Петра Ильича Чайковского. В первой половине XX века детской музыке посвятили свои сочинения Клод Дебюсси – «Детский уголок» (1906–1908); Морис Равель – «Естественные истории» (1906) и «Матушка гусыня» (1908); Бела Барток – «Детям» (1908–1909).

Обращались к детскому творчеству и композиторы второй половины XX века: Сергей Сергеевич Прокофьев – «Детская музыка» (1935); Арам Ильич Хачатурян – «Детский альбом» (1947 и 1965); Дмитрий Дмитриевич Шостакович – «Детская тетрадь» (1944). Назовём также произведения «композиторов-шестидесятников»: «Детская музыка» (1962–1963, 1971)

Альфреда Гарриевича Шнитке; «Окно в музыку» (1963) Алемдара Сабитовича Караманова, «Детские пьесы» (1972) Сергея Михайловича Слонимского.

Особенностями детской музыки второй половины XX – начала XXI века можно считать:

- создание «детских альбомов» для фортепиано;
- применение различных стилей и техник письма (неофольклоризм, неоклассицизм, минимализм и т. п.);
- включение необычных исполнительских приёмов (игра кластеров кулаком или локтем, игра на открытых или препарированных струнах и т. п.).

Указанные особенности присутствуют в детских пьесах, которые Алемдар Караманов объединил названием «Окном в музыку».

Алемдар Сабитович Караманов (1934–2007) – отечественный композитор, чьё наследие объединяет вокальные жанры (произведения для солистов и хора), а также инструментальные (произведения для фортепиано, камерных ансамблей, оркестровые сочинения, музыка к кинофильмам). Жизненный путь Алемдара Караманова можно разделить на три периода:

– Ранний период (1940-е – начало 1960-х годов) – формирование композиторской индивидуальности, влияние неоромантических традиций, активное освоением классических форм (10 симфоний, фортепианные сонаты, концерты).

– «Модернистский» период (1962–1965) – освоение авангардных техник, прежде всего додекафонии. Караманов становится одним из первых советских авангардистов, наряду с А. Волконским, Н. Каретниковым, А. Шнитке, Э. Денисовым и С. Губайдулиной («Музыка для фортепиано» № 1 и № 2, триптих «Пролог, Мысль и Эпилог», детские пьесы «Окно в музыку»).

– «Религиозный» период (с 1965 года до конца жизни) – создание главных произведений композитора, связанных с христианской тематикой (фортепианный концерт Ave Maria). В 1965 году Караманов принял крещение, что стало поворотным моментом в его творчестве.

К инструменту фортепиано композитор обращался на протяжении всей жизни, создавая произведения в разных формах и жанрах (миниатюры, циклы сонат, сонатины, концерты). В ранних миниатюрах, а затем и в сонатах, концертах отражена одна из главных граней стиля автора – неоромантизм. Как средство обогащения гармонического языка Караманов использовал двенадцатитоновость, однако не придерживаясь жёстких правил серийной организации, в сравнении с применением строгой серийной техники Шёнбергом и его последователями. Караманов при работе в технике додекафонии разработал принцип «несерийной додекафонии», который позволил сохранить связь с тональными принципами и создавать произведения, доступные для восприятия широкой аудиторией.

Особое влияние на композитора оказали представители «второй авангардной волны»: Кшиштоф Пендерецкий и его эксперименты в области сонорики и разработки новых методов нотации, Луиджи Ноно и его соединение авангардных техник с социально значимой тематикой, а также математически обоснованные композиционные системы и новые подходы к формообразованию Яниса Ксенакиса. Караманов творчески переосмыслил их достижения, создав собственную композиционную систему, которая органично сочетала авангардные техники с традициями русской музыкальной культуры.

Фортепианный цикл «Окно в музыку» был создан А. С. Карамановым в 1963 году в период наивысшего расцвета его авангардных исканий. Это произведение занимает уникальное положение в творческом наследии композитора как важный этап в освоении новых

композиционных техник. Это единственный опус детской фортепианной музыки в его наследии. Пьесы сочинения «Окно в музыку» занимают особое место в «модернистском» периоде творчества Караманова, представляя собой уникальный пример применения авангардных техник в жанре детской музыки. Композитор реализует в миниатюрных формах принцип несерийной додекафонии, что позволяет ему как бы мыслить «между этими двумя мирами»: миром «слишком человеческого» и миром высокого искусства. Для композитора характерно стремление не разрывать со «слишком человеческим», с «непосредственно жизненным», с «языком массового человека» [1, с. 155], что проявляется во всех его произведениях, включая детскую музыку.

Данное сочинение композитор написал, обучаясь в аспирантуре Московской консерватории, когда активно экспериментировал с авангардными методами письма. К тому времени композитор уже освоил принципы додекафонии и начал разрабатывать собственную систему «несерийной додекафонии», которая нашла яркое воплощение именно в «Окнах». Как отмечается в исследованиях, «тема детства – глобальная тема в авторском стиле А. Караманова» [1, с. 157], поэтому цикл стал важным этапом в разработке этой тематики.

«Окно в музыку» представляет собой своеобразный итог раннего периода творчества и одновременно предвестие будущих художественных открытий в области религиозной музыки. Сочинение состоит из шестнадцати программных миниатюр, каждая из которых имеет яркое образное содержание и представляет определенный ракурс детского мира. Программные названия пьес создают целостную картину детского бытия, включающего игры, эмоциональные переживания, наблюдения за природой и окружающей жизнью. Программность цикла «Окно в музыку» продолжает традиции детской фортепианной музыки Р. Шумана и П. И. Чайковского, но получает новое качество, благодаря применению современных композиционных техник. Караманову удалось органично сочетать традиционные принципы программной детской музыки с инновационными выразительными средствами.

Структура цикла выстроена по принципу образных блоков «микроциклов», где группы пьес объединены общими тематическими связями. Программность цикла охватывает различные сферы детского опыта. Часть пьес имеет яркий изобразительный характер, связанный с предметностью, портретностью, картинностью («Пастушок», «Качели», «Девочка с мячом», «Деревянная лошадка»). В них «образ передается через образ» путём обобщения, «рассказа» на музыкальном языке о зрительно воспринимаемых вещах. Другую группу составляют пьесы эмоционально-психологического содержания («Колыбельная», «Жалоба», «Игра»). Эти произведения отражают внутренний мир ребёнка, его переживания и эмоциональные состояния. Третья группа включает жанровые пьесы, основанные на традиционных музыкальных формах: танцах, маршах, песнях.

Разработанная Карамановым система «несерийной додекафонии» позволяла значительно обогатить гармонический язык его сочинений. Немаловажным в данном произведении стал использованный принцип фактурно-фонических комплексов, в котором определённые гармонические структуры и фактурные решения становились носителями конкретного образного содержания. Этот подход обеспечивал единство музыкального языка цикла при разнообразии программного содержания отдельных пьес.

Открывающая цикл пьеса «Пастушок» (Приложение, пример 1) представляет собой современную интерпретацию традиционной пасторальной образности. Особенности мелодического языка и гармонии в «Пастушке» демонстрируют характерные черты «несерийной додекафонии» Караманова. В мелодической линии прослеживается хроматизированный звукоряд, с сохранением ясных тональных тяготений. Композитор использует принцип «монопопевочности», создавая основную интонационную формулу, которая определяет характер

всей пьесы. Гармонический язык пьесы основан на сочетании традиционных функциональных связей с расширенной тональностью. Красочностью образов пьесы являются: кварто-квинтовые созвучия с обогащением их добавочными тонами, создающими современное звучание; имитация пастушьих инструментов при помощи педальных звуков; прозрачная двухголосная фактура, имитирующая диалог пастушка с эхом.

Пьеса «Качели» (Приложение, пример 2) решает задачу музыкального воплощения движения. Яркими особенностями пьесы являются: переменный размер, создающий неравномерность движения при качании; в ритмическом плане присутствуют сочетания восьмых и четвертных длительностей, создающие эффект ускорения и замедления; синкопы и метрические сдвиги имитируют моменты зависания качелей в верхних точках траектории; паузы создают момент остановки перед новым импульсом движения. Игровой характер и его воплощение достигается через применение контрастной динамики и регистровых сопоставлений. Движение качелей от низшей к высшей точке воплощается в постепенном переходе из низкого регистра в высокий с соответствующим *crescendo*. Обратное движение сопровождается *diminuendo* и возвращением в низкий регистр. Гармоническое сопровождение строится на остинатном басу, что является точкой опоры качелей.

«Колыбельная» (Приложение, пример 3) – один из наиболее лирических номеров цикла, где композитор демонстрирует возможности современного музыкального языка в передаче нежных образов. Новаторством языка является применение в колыбельной расширенной тональности. Мелодия звучит преимущественно в среднем регистре фортепиано, избегая крайних высот и глубин, что создаёт ощущение камерности и уюта. Фактура строится по принципу «мелодия с сопровождением».

Пьеса «Игра» (Приложение, пример 4) представляет собой обобщённый образ игровой деятельности как основы детского мироощущения. Пьеса построена на контрастных сопоставлениях разделов, которые передают быструю смену образов, характерных для детской игры. В музыкальной форме присутствуют контрастные эпизоды, объединённые общим характером. Первый раздел отличается стремительным темпом и подвижной фактурой, изображающей активную игру. Второй раздел контрастирует с первым своим спокойным характером, возможно, изображая момент отдыха или размышления. Третий раздел возвращает энергию первого, но с новым тематическим материалом.

«Жалоба» (Приложение, пример 5) является наиболее драматичной пьесой цикла, в которой композитор обращается к сфере детских переживаний и огорчений. Перемена настроений выражается при помощи секундовых интонаций, которые проводятся на разной высоте путём секвенционного развития, создавая напряжённое состояние. Гармонический язык пьесы основан на диссонантных созвучиях, включающих секунды и септимы. Особую роль играют задержания и неаккордовые звуки, усиливающие внутреннее напряжение и неразрешённость. Драматургия пьесы строится по принципу нарастания и спада эмоционального состояния. Кульминацией пьесы является звучание на форте в верхнем регистре, после чего следует успокоение. Такое построение отражает психологические особенности детских переживаний, которые обычно интенсивны, но непродолжительны.

Одной из наиболее важных инноваций А. Караманова в цикле «Окно в музыку» стало использование принципа фактурно-фонических комплексов как основы формообразования. Этот подход представляет собой оригинальную композиционную технику, где определённые сочетания фактурных решений и звуковысотных структур становятся носителями конкретного образного содержания. Фактурно-фонические комплексы создают своеобразный «словарь» выразительных средств, который позволяет композитору точно воплощать различные образы детского мира.

Название «Окно в музыку» также обобщённо отражает педагогическую концепцию Караманова. Композитор рассматривает свой цикл как «окно», которое даёт возможность детям увидеть новые горизонты музыкального искусства, познакомиться с современными выразительными средствами, расширить свои представления о возможностях фортепианной музыки.

Делая вывод, можно отметить, что фортепианный цикл «Окно в музыку», созданный во время интенсивных авангардных поисков композитора, стал не только образцом современного фортепианного письма, но и свидетельством радикального обновления детского репертуара. Караманов продемонстрировал, что авангардные техники, в частности, открытое им направление «несерийной додекафонии», могут быть органично адаптированы для детского восприятия без утраты художественной глубины.

Сравнительно-исторический анализ, проведённый в работе, выявил преемственность Караманова по отношению к традициям классиков жанра (Р. Шумана, П. И. Чайковского, С. С. Прокофьева, А. И. Хачатуряна), но и подчеркнул его новаторскую роль. Если Шуман и Чайковский заложили основы жанра программно-педагогического альбома, а Прокофьев и Хачатурян расширили выразительные и технические средства, то Караманов осуществил решительный разрыв с романтически-импрессионистской поэтикой, сохранив при этом весь спектр возможностей. Каждая из 16 пьес представляет собой полноценное художественное высказывание, в котором раскрывается новая грань детского мироощущения. Имеющиеся внутри альбома «микроциклы» позволили раскрыть полистилистическую природу цикла, в котором присутствуют пасторальная и жанровая лирика, игровая динамика, психологическая драма. В творчестве А. Караманова детская миниатюра – это «миниатюра о миниатюре», то есть претворение «взрослых» миниатюрных жанров на уровне детского восприятия [1, с. 156]. Композитор создаёт не просто изображение детских игр или переживаний, но философское осмысление феномена детства как особого состояния человеческого сознания. Караманов убедительно продемонстрировал, что применение современных композиционных техник может обогатить детскую музыку, не лишив её характерных особенностей жанра: доступности, образной конкретности, эмоциональной непосредственности.

Таким образом, Караманову удалось создать произведение, в котором органично сочетаются традиционные принципы жанра (программность, педагогическая целесообразность, образная конкретность) и современные композиционные техники. Цикл «Окно в музыку» является ярким примером неостилистического подхода к детской музыке, где традиционные жанровые модели наполняются новым содержанием.

Список литературы

1. Бахмач М. В. Фортепианная музыка Алемдара Сабитовича Караманова для детей и юношества [Электронный ресурс] // Вопросы крымскотатарской филологии, истории и культуры. – 2021. – № 12. – С. 154–157. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fortepiannaya-muzyka-alemdara-sabitovicha-karamanova-dlya-detey-i-yunoshestva>.
2. Блеклова М. В. Фортепианное творчество Алемдара Караманова: начало пути [Электронный ресурс] // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 1. – С. 70–78. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fortepiannoe-tvorchestvo-alemdara-karamanova-nachalo-puti/viewer>.
3. Домбровский П. А. Музыка композиторов XX века в репертуаре пианиста [Электронный ресурс] // Евразийский научный журнал. – 2022. – № 7. – С. 47–50. – URL: <https://journalpro.ru/articles/muzyka-kompozitorov-xx-veka-v-repertuare-pianista/>.
4. Кириченко Т. Д. Идеи и образы в детских альбомах для фортепиано русских композиторов [Электронный ресурс] // Южно-российский музыкальный альманах. – 2022. – № 4. –

- С. 120–128. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/idei-i-obrazy-v-detskih-albomah-dlya-fortepiano-russkih-kompozitorov>.
5. Тарновская Т. К. Авторские фортепианные сборники композиторов XX века для детей [Электронный ресурс] // Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2015. – № 2 (51). – С. 233–235. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskie-forte-piannye-sborniki-kompozitorov-xx-veka-dlya-detey>.
 6. Цзябо Ч. Роль фортепианных циклов современных российских композиторов для детей в развитии музыкального интереса обучающихся китайских музыкальных школ [Электронный ресурс] // Педагогика. Вопросы теории и практики. – 2023. – Т. 8, вып. 4. – С. 382–387. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-fortepiannyh-tsiklov-sovremennyh-rossijskih-kompozitorov-dlya-detey-v-razvitii-muzykalnogo-interesa-obuchayuschihsya-kitayskih?ysclid=mnec9w4v1d483819487>.
 7. Чёрная Е. Б. «Окно в музыку» А. Караманова: неостилистика в жанре детского фортепианного альбома [Электронный ресурс] // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 3. – С. 51–57. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/okno-v-muzyku-a-karamanova-neostilistika-v-zhanre-detskogo-fortepiannogo-alboma>.

List of references

1. Bahmach M. V. Fortepiannaya muzyka Alemdara Sabitovicha Karamanova dlya detej i yunoshestva [Elektronnyj resurs] // Voprosy krymskotatarskoj filologii, istorii i kul'tury. – 2021. – No. 12. – S. 154–157. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fortepiannaya-muzyka-alemdara-sabitovicha-karamanova-dlya-detey-i-yunoshestva>.
2. Bleklova M. V. Fortepiannoe tvorchestvo Alemdara Karamanova: nachalo puti [Elektronnyj resurs] // Problemy muzykal'noj nauki. – 2021. – № 1. – S. 70–78. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fortepiannoe-tvorchestvo-alemdara-karamanova-nachalo-puti/viewer>.
3. Dombrovskij P. A. Muzyka kompozitorov XX veka v repertuare [Elektronnyj resurs] // Evrazijskij nauchnyj zhurnal. – 2022. – № 7. – S. 47–50. – URL: <https://journalpro.ru/articles/muzyka-kompozitorov-xx-veka-v-repertuare-pianista/>.
4. Kirichenko T. D. Idei i obrazy v detskih al'bomax dlya fortepiano russkih kompozitorov [Elektronnyj resurs] // Yuzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah. – 2022. – № 4. – S. 120–128. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/idei-i-obrazy-v-detskih-albomah-dlya-fortepiano-russkih-kompozitorov>.
5. Tarnovskaya T. K. Avtorskie fortepiannye sborniki kompozitorov XX veka dlya detej [Elektronnyj resurs] // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. – 2015. – № 2 (51). – S. 233–235. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskie-fortepiannye-sborniki-kompozitorov-xx-veka-dlya-detey>.
6. Czzyabo Ch. Rol' fortepiannyh ciklov sovremennyh rossijskih kompozitorov dlya detej v razvitii Muzykal'nogo interesa obuchayushchihsya kitajskih Muzykal'nyh shkol [Elektronnyj resurs] // Pedagogika. Voprosy teorii i praktiki. – 2023. – Т. 8, вып. 4. – S. 382–387. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-fortepiannyh-tsiklov-sovremennyh-rossijskih-kompozitorov-dlya-detey-v-razvitii-muzykalnogo-interesa-obuchayuschihsya-kitayskih?ysclid=mnec9w4v1d483819487>.
7. Chyornaya E. B. «Okno v muzyku» А. Караманова: неостилистика в жанре детского фортепианного ал'bома [Elektronnyj resurs] // Problemy muzykal'noj nauki. – 2014. – № 3. – S. 51–57. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/okno-v-muzyku-a-karamanova-neostilistika-v-zhanre-detskogo-fortepiannogo-alboma>.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Пьеса № 1 «Пастушок»



Пример 2

Пьеса № 2 «Качели»



Пример 3

Пьеса № 6 «Колыбельная»



Пьеса № 13 «Игра»

13. Игра

Allegretto

mf, p

accel.

mf, p

Пьеса № 16 «Жалоба»

16. Жалоба

Moderato

mp

p

mp

ОСОБЕННОСТИ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН БЕЛГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

Т. А. Котлярова, М. И. Буянова

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

В статье исследуются лирические песни Белгородской области как уникальный элемент южнорусской фольклорной традиции. В жанре выделяются две основные группы: сезонно приуроченные (архаические) и неприуроченные песни. Описываются их характерные музыкально-стилевые и диалектные особенности текстов, сформированные под влиянием украинской культуры. Как наиболее развитый в современности определяется пласт городской лирической песни, требующий изучения в целях сохранения культурной самобытности региона и его нематериального наследия.

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

THE FEATURES OF LYRICAL SONGS OF BELGOROD REGION

T. A. Kotlyarova, M. I. Buyanova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the lyrical songs of Belgorod region as a unique element of the South Russian folklore tradition. The authors consider two main groups in the genre such as seasonally timed (archaic) and non-timed songs. Moreover, the authors describe peculiar musical, stylistic and dialectal features of the texts, formed under the influence of Ukrainian culture. Also, the authors define the layer of urban lyrical song as the most developed in modern times requiring study in order to preserve cultural identity of the region and its intangible heritage.

Keywords: traditional culture, folklore, tradition, genre, song culture, lyrical songs.

Изучение региональных певческих традиций остаётся чрезвычайно актуальным в современном мире по целому ряду причин: от сохранения культурного наследия до формирования идентичности и развития межкультурного диалога. Изучение региональных певческих традиций – это не просто академическая задача, а важный вклад в сохранение культурного многообразия, формирование национальной гордости и устойчивое развитие локальных культур. В условиях стремительных изменений в обществе и культуре внимание к этим традициям становится не только актуальным, но и необходимым.

Культура славянского населения достаточно хорошо изучена в отечественной фольклористике, однако изучение отдельных жанров узколокальных традиций остается актуальной задачей. Основной целью статьи является рассмотрение южнорусской песенной традиции, особенно ярко проявляющейся в лирических и хороводных песнях. Специфика изучаемого стиля связана с историей формирования славянского населения на данной территории и межэтническими контактами. Изучение традиционной музыкальной культуры именно Белгородской области актуально с точки зрения сохранения местной идентичности и внедрения образцов народной культуры в образовательный процесс. Занятия в фольклорных ансамблях, проведение фестивалей и мастер-классов позволят не только передать знания о музыкальных традициях, но и привлечь внимание молодежи к культурному наследию, что будет способст-

воватъ формированию интереса у подрастающего поколения к его корням и уважению к традициям. Таким образом, изучение традиционной музыкальной культуры Белгородской области не только обогащает культурный ландшафт региона, но и способствует сохранению его уникальных традиций.

В связи с тем, что целью нашей статьи является изучение лирических песен, считаем целесообразным выделить основные методологические работы. Изучение лирических песен с точки зрения музыкально-стилевого своеобразия представляют работы А. Новикова, В. Сидельникова, Н. Колпакова, С. Лазутина. Предметным полем исследования песенного фольклора, описанием его специфики стали труды Н. Богданович, И. Веретенникова А. Хижняк, В. Загоровского, С. Ярмолевич. Основными трудами для описания традиционной южнорусской культуры послужили исследования В. Щурова, Г. Сысоевой и И. Веретенникова. Большой вклад в изучение, собирание и описание локальных традиций Белгородской области внесли местные фольклористы Н. Мелехина, Н. Ряполова, М. Маматова, Г. Улановской, Н. Элиаш.

Для детального изучения музыкального стиля и жанра лирических протяжных песен обратимся к его определению. В Большой российской энциклопедии находим следующее определение жанра. «Лирические песни – народные песни, содержание которых связано с чувствами человека и его размышлениями о своей судьбе. В русской народной терминологии лирические песни обозначаются как “протяжные”, “долгие”, “голосовые”, “проголосные”. По стилистике различаются три основные группы: протяжные лирические крестьянской традиции; лирические городские песни; песни смешанного типа, сочетающие элементы крестьянской и городской песенности (песня-романс, народный романс, казачий романс)» [1]. Жанр лирической протяжной песни, как известно, появляется на рубеже XV–XVI веков, а к XVIII веку крестьянская лирическая песня трансформируется в лирическую городскую песню. Традиционная лирическая песня Белгородской области имеет свои уникальные особенности и характеристики, отражающие культурные и исторические реалии региона. Как отмечалось выше, пласт лирических песен в традиционном репертуаре значителен. К характерным признакам относится деление их на широкообъемные – не обладающие конкретной приуроченностью, и узкообъемные – имеющие сезонную приуроченность. Впервые пласт сезонно приуроченной узкообъемной лирики был описан в диссертационном исследовании М. А. Енговатовой «Закамские протяжные песни и некоторые вопросы типологии жанра». Автором были выделены две типологические группы напевов: «1) напевы лирических песен западных и части южных традиций в стилистике и типологии местных приуроченных обрядовых песен; 2) особо выделенный стилиевой пласт внутри жанра традиционных собственно протяжных песен (с характерно жанровыми формами) в северных, части южных и других традициях» [2, с. 93]. М. А. Енговатова также описывает ареал бытования этих песен: «Распространение данного стилиевого пласта на описанной территории имеет, по всей видимости, сплошной характер, за исключением некоторых, так называемых «алилешных» традиций русско-украинского пограничья, где сезонная лирика отсутствует, а ее функцию берут на себя сезонно-приуроченные медленные хороводные напевы» [2, с. 93]. Как подчеркивает М. А. Енговатова, исполнение сезонных песен может быть связано и с определенными видами сельскохозяйственных работ: поют, когда полют, косят, подсолнухи рубят, бураки убирают, конопи трут. Зачастую одна и та же песня может быть приурочена как к календарному сезону, так и к трудовым работам этого периода. Причём поводом для закрепления служит, как

правило, поэтический текст [2, с. 95]. Из основных признаков, характеризующих сезонную приуроченность, относящих их к архаическому пласту, выделим преимущественно женскую исполнительскую традицию, открытую, зычную манеру пения, гетерофонный тип многоголосия, наличие продолжительных унисонов в конце строфы с «гуканьем», в ладовом отношении – использование олиготонных звукорядов.

Определяя функцию местных сезонно приуроченных песен Г. Я. Сысоева отмечала: «Протяжная песня выполняет функцию замещения календарных песен. Напев берет на себя ритуально-магическую роль и озвучивает ранневесенний (постовой) и поздневесенний календарные сезоны» [3, с. 123].

Лирические неприуроченные песни местными исполнителями определяются как старинные тяглые. Наиболее интересные образцы записаны на юге края где отмечается высокое исполнительское мастерство аутентичных ансамблей, а также по соседству с Воронежской областью. По мнению исследователей, неприуроченные песни можно разделить на лирические протяжные и городские лирические. Остановимся на стилевых особенностях данного пласта песен. По композиционному построению выделяют малораспевные и широко объёмные формы. Ритмика тесно связана с мелодикой, так как именно она является основой формообразования. Характеризуя малораспевные формы, отметим их реализацию в узкообъемных ладах с гетерофонным типом многоголосия. Широкообъемные напевы реализуются в диатонических ладах со сменой опорных тонов, их фактура двухголосная. Для позднего пласта городской лирики характерен гомофонно-гармонического склад.

Отметим наиболее типичные диалектные особенности строения лирической песни Белгородчины: «та» вместо «то», «мені» (вместо «мне») – влияние украинского языка, использование суффиксов – еньк (-оньк), -ушк для создания ласкательных форм («дубравушка», «серденько»); наличие песен, похожих по структуре на малороссийские думы. Эти особенности диалекта делают тексты более живыми, близкими к устной речи народа.

Тексты лирических протяжных песен отличаются лирико-повествовательной структурой, где повествование перемежается с эмоциональными вставками. В структуре построения текста присутствуют повторы и рефрены, усиливающие эмоциональный эффект:

Ой, не ходи, подруженька,
Не ходи, подруженька,
В зелёную дубравушку...

Широко применяются аллитерации и ассонансы: «Луг зелёный, лес листной...». Поэтическая форма произведений – диалог:

– Ой, не ходи, подруженька...
– Я всё равно пойду...

Традиционная лирическая песня изучаемого региона преимущественно женская, однако встречаются песни для смешанного состава. Это характерно для казачьей южной традиции, в Славгородском районе Белгородской области такие песни присутствуют. По тематике они о разлуке с любимой, уходе в поход и т. д.

В настоящее время наиболее сохранился поздний пласт лирических песен, или жанр городской лирической песни, который активно бытует в репертуаре фольклорных коллективов. Сами исполнители отмечают, что в таких песнях «все напрямки идет, а в старинных надо колена уметь делать». К излюбленным лирическим песням относятся: «Скакал казак через долину», «Последний нонешний денечек», «Потеряла я колечко», «Сидела Катюша поздно вечером одна» и др.

Подводя итоги, отметим, что лирическая протяжная песня Белгородской области представляет собой уникальное сочетание русской и южнорусской фольклорных традиций. Её тематика, музыкальная структура, текстовая организация и исполнительская манера делают её глубоко эмоциональным и выразительным жанром. Региональные особенности, такие как диалектные формы, влияние украинского и казачьего фольклора, придают ей особое звучание и ценность. Изучение этого жанра позволяет лучше понять культурную самобытность региона и сохранить его нематериальное наследие. Лирическая протяжная песня Белгородской области имеет глубокие корни в народной культуре и тесно связана с украинским и казачьим фольклором. Однако она обладает своей уникальной интонацией, тематикой и способом исполнения.

Список литературы

1. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/2175180?ysclid=mkdi8clzro475888491>.
2. Енговатова М. А. Закамские протяжные песни и некоторые вопросы типологии жанра: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1988. – С. 93.
3. Сысоева Г. Я. Песенный стиль воронежско-белгородского пограничья. – Воронеж: Воронежская областная типография, 2011. – 392 с.
4. Сысоева Г. Я. Южнорусские свадебные песни в локальной разновидности // Фольклор: современность и традиция: материалы третьей Международной конференции памяти А. В. Рудневой. – М., 2004. – 419 с. – С. 334–335.
5. Традиционная культура Белгородского края. Вып. 1: Борисовский, Вейделевский, Волоконовский районы: сб. науч. статей и фольклорных материалов из «Экспедиционных тетрадей» / ред.-сост. В. А. Котеля. – Белгород: Издание БГЦНТ, 2006. – С. 148 с.
6. Традиционная культура Белгородского края. Вып. 2: Красненский район: сб. науч. статей и фольклорных материалов из «Экспедиционных тетрадей» / ред.-сост. В. А. Котеля. – Белгород: ГУК «БГЦНТ», 2008. – 128 с.

List of references

1. Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/2175180?ysclid=mkdi8clzro475888491>.
2. Engovatova M. A. Zakamskie protyazhnye pesni i nekotorye voprosy tipologii zhanra: dis. ... kand. iskusstvoved. – M., 1988. – S. 93.
3. Sysoeva G. Ya. Pesennyj stil' voronezhsko-belgordskogo pogranič'ya. – Voronezh: Voronezhskaya oblastnaya tipografiya, 2011. – 392 s.
4. Sysoeva G. Ya. Yuzhnorusskie svadebnye pesni v lokal'noj raznovidnosti // Fol'klor: sovremennost' i tradiciya: materialy tret'ej mezhdunarodnoj konferencii pamyati A. V. Rudnevoj. – M., 2004. – 419 s. – S. 334–335.
5. Tradicionnaya kul'tura Belgorodskogo kraja. Vyp. 1: Borisovskij, Vejdelevskij, Volokonovskij rajony: sb. nauchn. Statej i fol'klornyh materialov iz «Ekspedicionnyh tetradej» / Red.-sost. V. A. Kotelya. – Belgorod: Izdanie BGCNT, 2006. – S. 148 s.
6. Tradicionnaya kul'tura Belgorodskogo kraja. Vyp. 2: Krasnenskij rajon: sb. nauchn. statej i fol'klornyh materialov iz «Ekspedicionnyh tetradej» / Red.-sost. V. A. Kotelya. – Belgorod: BGCNT, 2008. – 128 s.

РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ОРКЕСТР: ВОПРОСЫ ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Э. Р. Шабает, Д. И. Петрашко

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

В статье рассматриваются условия развития оркестрового народного исполнительства. Производится оценка репертуара современных оркестровых коллективов. Объясняются необходимые требования к дирижеру и коллективу для поддержания профессионального уровня оркестра.

Ключевые слова: русский народный оркестр, репертуар, исполнительство, дирижер, коллектив.

RUSSIAN FOLK ORCHESTRA: THE ISSUES OF PROFESSIONALIZING PERFORMANCE ACTIVITY

E. R. Shabaev, D. I. Petrashko

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article discusses the conditions for developing orchestral folk performance. The authors evaluate the repertoire of modern orchestral groups. Moreover, the authors explain the necessary requirements for the conductor and the group to maintain the professional level of the orchestra.

Keywords: Russian folk orchestra, repertoire, performance, conductor, collective.

В России настоящий расцвет русского народно-инструментального исполнительства наблюдался во второй половине XX века. В большинстве республиканских, краевых, областных центрах и крупных городах в это время формировались как большие, так и малые профессиональные русские народные оркестры, что стало значимым событием в развитии народно-инструментального искусства. Русский народный оркестр сразу занял своё место на профессиональной сцене.

Быстрое формирование профессиональных русских народных оркестров создало условия для стремительного освоения культурного пространства, из-за чего многие важные аспекты организации оркестра могли остаться незамеченными. Другими словами, при создании новых коллективов возникали объективные трудности: где найти достаточное количество квалифицированных музыкантов, опытного дирижёра, полный комплект инструментов, подходящий репертуар и помещения для репетиций и выступлений? Очевидно, что решить все эти задачи сразу было невозможно. Поэтому количественный рост оркестров в то же время не мог продемонстрировать высокий художественный уровень и решить организационные проблемы, многие из которых актуальны и сегодня.

В каждом городе процесс создания оркестра проходил по-разному, что объясняется множеством объективных факторов. В крупных городах активно действовали вузовские студенческие оркестры, училищные и самодеятельные коллективы, чья активность формировала общественное мнение и убеждённость руководителей в необходимости создания профессиональных оркестров.

Большинство оркестров создавались при городских управлениях или отделах культуры и назывались городскими или муниципальными оркестрами. Главной проблемой муни-

ципальных оркестров было отсутствие собственной концертно-репетиционной базы. Если ранее коллективы репетировали во дворцах культуры и учебных заведениях, то с переходом в муниципальную подчинённость они потеряли эту возможность. Кроме того, ведомственные дома и дворцы культуры становились обузой для организаций-владельцев. Но и сегодня многие оркестры вынуждены арендовать помещения за большие деньги, а перспектива получить собственную концертно-репетиционную базу кажется малореальной.

Филармонические коллективы всегда имели ряд преимуществ: здесь легче решались вопросы штатного расписания, открывались должности художественного руководителя, главного и второго дирижёров, директора, администратора, инспектора, библиотекаря, костюмера, аранжировщика и специалистов по нотной литературе. Комплектация оркестров творческим составом также различалась в разных городах. В тех, где есть консерватории и институты, оркестры были в более выгодном положении, поскольку туда часто направляли студентов целыми курсами, пополняя коллектив свежими талантами.

Современные оркестры отличаются по инструментальному составу: в одних есть несколько баянов, в других не хватает духовых инструментов, а в некоторых – специалистов, играющих на струнных инструментах. Такая ситуация влияет на репертуар, который каждый коллектив подбирает, рассчитывая на свои возможности, что не всегда положительно сказывается на развитии жанра.

Численность оркестров в стране также варьируется. В современных вузах и колледжах оркестры стали меньше, по сравнению со второй половиной XX и началом XXI века, что отразилось на профессиональных коллективах. Оптимальным для творчества считается большой оркестр с классическим набором инструментов, который позволяет расширить репертуар.

Качественные инструменты – важный фактор успешной работы коллектива, однако, несмотря на значительные финансовые вложения, тендеры и конкурсы часто сопровождаются экономическими сложностями, особенно при закупках отечественных инструментов. Кроме того, при оформлении заявок на поставку инструментов иногда допускаются мелкие неточности, позволяющие поставщикам заменить оригиналы аналогами, что приводит к приобретению ненужных или низкокачественных товаров. Подобные проблемы можно и нужно решать, указывая в заказах имена известных мастеров-изготовителей, дорожащих своей репутацией, и обращая внимание на гарантии качества.

Что касается репертуара, то история русского народного оркестра сравнительно молода по сравнению с эволюцией симфонических коллективов, которые за годы существования накопили огромный и разнообразный репертуар. Русский народный оркестр имеет немного более чем столетнюю историю, но и сегодня его оригинальный репертуар пока нельзя назвать большим. Тем не менее он является лицом жанра и отражает развитие народно-оркестрового исполнительства.

Композиторы, писавшие для русского народного оркестра – такие как В. Андреев, Н. Фомин, Н. Будашкин и их последователи – создали произведения, которые уже стали классикой, любимой музыкантам и слушателям. Свой значительный вклад в репертуар современных учебных и профессиональных оркестров вносят и менее известные авторы, а также члены региональных отделений Союза композиторов России.

Практически все написанные оригинальные произведения в разное время исполнялись теми или иными коллективами. Вопрос в том, какому репертуару сегодня отдают предпочтение оркестры и дирижёры?

Сегодня репертуары оркестров включают широкий спектр произведений – от Баха до Оффенбаха, при этом важно сохранять баланс между разными направлениями в концертных программах.

Безусловно, перед дирижёрами и их коллективами существует ряд непростых задач, которые требуют постоянной работы и системного подхода:

- сохранение культурного наследия, развитие народного художественного творчества и передача лучших образцов отечественной и мировой культуры, науки и искусства последующим поколениям;
- приобщение детей и взрослых к культурным традициям Российской Федерации, лучшим отечественным и мировым культурным ценностям;
- продвижение творчества профессиональных и самодеятельных композиторов, создавших произведения, получившие общественное признание;
- развитие творческих способностей участников учебных коллективов, содействие в приобретении ими знаний, умений и навыков в оркестрово-инструментальном исполнительстве;
- насыщение областной среды качественным творческим наполнением и культурное развитие жителей Российской Федерации посредством выступления на городских и областных мероприятиях, концертной и других форм деятельности в сфере культуры;
- сохранение преемственности в культурном развитии оркестрово-инструментального исполнительства.

Русские народные оркестры мобильны по составу, удобны для выездных концертов, универсальны и уникальны по отношению к репертуару. Сегодня известны имена многих профессиональных композиторов, которые посвятили своё творчество именно такому составу. Привлекательным моментом для авторов, очевидно, становится неповторимая жанровая и тембровая образность состава оркестра, его тесная связь с традициями и приемами народного инструментального музицирования. Для обмена репертуаром и совершенствования исполнительской культуры проводятся смотры, фестивали и конкурсы различного уровня, как в России, так и за рубежом. И многие отечественные русские народные оркестры являются активными участниками конкурсов различного уровня (от всероссийских до международных). В современных условиях возросла роль конкурсных соревнований в режиме онлайн. Конкурсы и фестивали проводятся в России, а также в странах дальнего и ближнего зарубежья. Возникновение подобных конкурсов свидетельствуют о том, что такие коллективы востребованы в музыкальной жизни не только в нашей стране, но и за рубежом.

В заключение хотелось бы снова акцентировать внимание на достаточно многочисленных организационных трудностях, преодоление которых позволяет творчеству музыкантов русских народных оркестров становиться гораздо более плодотворным и разнообразным.

Список литературы

1. Аверин В. История исполнительства на русских народных инструментах: курс лекций. – Красноярск: КГУ, 2002. – 296 с.
2. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для муз. вузов и училищ. – М.: Изд-во РАМ имени Гнесиных, 2018. – 351 с.
3. Сугаков И. Г. Оркестр русских народных инструментов: история и современность: учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. – 222 с.

List of references

1. Averin V. Istoriya ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah: kurs lekcij. – Krasnoyarsk: KGU, 2002. – 296 s.
2. Imhaniczkiy M. Istoriya ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah: ucheb. posobie dlya muz. vuzov i uchilishch. – M.: Izd-vo RAM im. Gnesinyh, 2018. – 351 s.
3. Sugakov I. G. Orkestr russkih narodnyh instrumentov: istoriya i sovremennost': ucheb. posobie dlya studentov vuzov kul'tury i iskusstv. – Kemerovo: KemGUKI, 2009. – 222 s.

САМОБЫТНОСТЬ ВЕЧЁРОЧНОЙ ТРАДИЦИИ РУССКИХ СТАРОЖИЛОВ СИБИРИ

Е. М. Бородина, Г. С. Трошкина

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

Статья посвящена рассмотрению вечерочной традиции русского старожильского населения Сибири. Выявляется ее специфика, характеризуются внешние признаки, раскрываются этапы проведения вечерки и характерные правила поведения молодежи, такие как доброжелательность, корректность, внимательность, галантность. Приводятся примеры вечерочного репертуара.

Ключевые слова: этнокультурные группы, музыкально-игровой фольклор, вечерочная традиция, развлечения молодежные, самобытность.

THE IDENTITY OF EVENING TRADITION OF THE RUSSIAN OLD-TIMERS OF SIBERIA

E. M. Borodina, G. S. Troshkina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the evening tradition of the Russian old-timers of Siberia. The authors reveal its specifics, characterize its appearance and give the stages of the evening tradition and the characteristic rules of behavior of young people, such as benevolence, correctness, attentiveness and gallantry. Also, the authors present examples of the evening tradition repertoire.

Keywords: ethno cultural groups, musical and gaming folklore, evening tradition, youth entertainment, identity.

В настоящее время активизировалось обращение к вечерочной традиции. Это связано с тем, что молодежь стала искать для себя новую форму живого общения. Во-первых, используемые виды фольклора не требуют от новичков долгой подготовки и освоения незнакомого музыкального материала (игры, забавы, песни, хороводы); во-вторых, в процессе игровой деятельности, разрушаются привычные социальные барьеры и устанавливаются близкие знакомства среди молодежи; в-третьих, вечерка становится модной, интересной деятельностью, в которой живое общение приносит массу новых впечатлений и знаний об обычаях своих предков.

В XIX–XX веках традиционно вечерка выступала формой молодежного общения. Характерными признаками вечерки были:

- специально отведенное время для развлечения молодежи,
- конкретное место естественного общения,
- важное событие для знакомства молодых с целью найти себе пару.

Цель статьи заключается в выявлении специфики вечерочной традиций русских старожилов Сибири. Для этого необходимо понимать, кто такие старожилы, каково значение «вечёрок» как мероприятия, выявить основные требования к проведению вечерки.

Старожилы в Сибири были сформированы из потока мигрантов. К ним относятся казаки, староверы и «россейские». Прочность семейного уклада старожилов зависела от степени сплоченности и распределения обязанностей внутри семьи. Этикет общения между старшими и детьми вырабатывался в строгом соблюдении обычая почитания стариков. В свою очередь старшие члены семьи играли важнейшую роль в хозяйственной и духовной жизни подрастающего поколения, что, несомненно, оказывало влияние на этническое самосознание и определяло устойчивое заимствование и сохранение традиций [8, с. 102].

Само понятие «вечёрка» существует в разных толкованиях. Мы же обратимся к толковому словарю живого великорусского языка В. И. Даля, где термин «вечёрка» характеризуется как «сезонная форма молодёжного досуга в осенне-зимнее время» [7, с. 54].

Вечерочную традицию русских старожилов Сибири рассматривали во многих научных работах. В начале XX века в этнографическом очерке И. Я. Неклепаева можно обнаружить свидетельства бытования вечерки в Сургутском округе Тобольской губернии (1903). Вечерочные традиции русских старожилов Омского Прииртышья с 1950-х годов XX века по 2000-х годы описывались и фиксировались преподавателями и студентами Омского государственного педагогического университета («Вечерочные традиции русских старожилов (чалдонов) Омского Прииртышья»). Традиции сибирских осенних вечеров Куйбышевского и Сузунского районов изучались специалистами Новосибирского краеведческого музея и Областного центра русского фольклора и этнографии Новосибирской области («Вечерочные песни села Балман»). Представление о вечерочной традиции русских старожилов Кемеровской области можно найти в работах Е. И. Лутовиновой («Народный календарь Кемеровской области»), В. Ф. Похабова («Живые родники Кузнецкого края») и Е. М. Бородиной («Перекресток культур» и «Песенные традиции восточнославянского населения Кемеровской области»). Среди многих публикаций выделяются два основных направления. С одной стороны, вечерка рассматривается как обрядовое и театрализованное мероприятие, с другой – характеризуется жанровый свод вечерочного фольклора, включающий в себя: плясовые, лирические, игровые, поцелуйные песни, кадрили, парные танцы, хороводы и пр.

Период проведения. Самобытность вечерочной традиции Сибири проявляется в разных аспектах: в истории формирования самой вечерки, в репертуаре вечерочных песен и хореографии, а также в правилах её проведения. Сама «вечёрка», она же «вечерина», «вечеринка», «беседа», «балуха» – это русская традиционная форма молодёжного общения в воскресные и праздничные вечера для совместного проведения досуга [1, с. 16]. В сибирских старожильческих селах вечерки проводились только зимой на святках, с Рождества до Крещения, то есть с 25 декабря по 6 января (старого стиля). В разных селениях Красноярского края вечерки начинались во второй половине октября. Это период, когда крестьянская молодежь заканчивала полевые работы и «отохитятся» с куделью [15, с. 3]. В Томской и Кемеровской областях вечерки устраивали с декабря и до апреля [3, с. 116]. Время проведения вечёрок варьировалось. Так для Омской области был характерен более длительный период

проведения вечёрок на улицах. Однако весенне-летний хороводный сезон был коротким. Поэтому вечёрочный сезон начинался с Покрова. Все воскресные и праздничные посиделки осеннего периода служили своеобразной репетицией святочных вечёрок с Рождества до кануна Крещения. Во многих чалдонских сёлах вечёрки продолжались весь Рождественский мясоед. В Крутинском и Называевском районах бытовали «балухи» – форма досуга молодёжи предсвадебного периода русских старожилов (чалдонов), в структуре которой преобладает исполнение парно-бытовых танцев [6, с. 87].

Русские старожилы алтайского края проводили Святочные вечёрки. По установленной традиции этот период считался «периодом женихания». В народном календаре считалось самым веселым временем. На Святочные вечёрки приходили с поздравлениями колядовщики. Обязательным условием такой встречи, было угощение колядовщиков печеньем в виде домашних животных [17, с. 189].

Подготовка. К проведению вечёрки молодежь готовилась заранее. Парни договаривались с хозяйкой и откупали дом. В качестве оплаты за дом молодежь помогала по хозяйству: собирали хозяйке дрова, убирались и пр. Чтобы не стеснять молодежь хозяйка могла уйти ночевать к соседям. В некоторых районах вечёрку молодежь проводила по очереди, в своих избах. В этом случае обязательно кто-то из старших оставался «для догляду» на печи [3, с. 115]. Вечёрки как правило имели ритуализированный характер. Такой сценарный ход напоминал «свадебную репетицию». Все обращались друг к другу по имени-отчеству. Парни приглашали девушек на вечёрку, отпрашивая у родителей с обещанием проводить до дому [2, с. 58].

Сама вечёрка (вечерина, вечеринка) служила местом для установления близкого знакомства молодого человека и девушки. Молодежь разных этнокультурных групп Алтая собиралась отдельно друг от друга, чаще всего на разных концах села. Обоюдное деление на «своих» и «чужих» подкреплялось осознанием значимости, неповторимости этнической культуры. Так, например, казаки крестьянскую молодежь к себе на вечерку не пускали, а старообрядцы на святочные вечерки вообще не ходили [17, с. 73].

В зависимости от местности вечёрки называли «вечерина», «вечеринка», «игрища» и др. В святочных вечёрках было довольно много молодежи, съехавшейся из разных деревень. С множеством нарядов девушки приезжали к родственникам, чтобы показать себя и дать возможность юношам присмотреться к ним [10, с. 49].

Одежда, украшения. Молодежь приходила на вечёрку особенно нарядной. Молодые парни старались надеть праздничную рубашу с вышивкой, порты и кафтан. Девушки имели более разнообразную одежду. Сарафаны были из домотканины или фабричного сукна. Если на девушке была парочка, то ткань могла быть более дорогой: атлас, штоф, и даже парча. Основные цвета тканей были зеленые, лиловые, малиновые, голубые, пестрые. Девичий нарядный костюм дополнялся различными украшениями: цветными лентами, бусами, серьгами, кольцами. По мнению участников вечёрки, было важно «притянуть взгляд, привлечь внимание девушки или молодого человека» [16, с. 6]. На вечёрке садились все вперемешку. Если изба была тесной, допускалось сидение на полу или на коленях друг у друга [10, с. 36].

Возраст. Традиционные вечёрки имели чёткую возрастную градацию. Преимущественный возраст участников вечерки был 15–17 лет. Могло быть деление вечёрок на младшие (15–16 лет) и старшие (17–19 лет). Подростки и малыши собирались отдельно от молодежи брачного возраста. Нередко малыши присутствовали на взрослой вечёрке, подглядывая за старшими с печи. Охотно принимали приехавших погостить на праздники из других сёл девушек. Парней чаще всего пускали за определённый выкуп. Вступившие в брак вели более

строгий образ жизни и молодежные встречи не посещали. Крайне редко молодожёны «первогодки» могли присутствовать в качестве гостей, но в хороводах и играх не участвовали.

Начинались вечёрки в 19:00–20:00 часов, а заканчивались в 02:00–03:00 часа. Почетные места на вечерке принадлежали приглашенным девушкам. Парни примащивались на концах лавок, частью у дверей и в куте. Иногда садились на пол, так как стол на вечерках не накрывался. Однако парни могли принести девушкам пряники, баранки и прочие сладости [9, с. 40].

Вечёрочный репертуар. Программа молодежных собраний не была четко регламентирована. Неотъемлемым элементом вечёрки являлись вечёрочные песни, инструментальные наигрыши, игры, народный танец. В течение вечёрки обязательным было участие в играх, завершающихся поцелуем. Вечёрка включала в себя песни (плясовые, лирические, игровые, поцелуйные), хореографию (кадрили, парные танцы, хороводы) и инструментал (наигрыши, пение под язык, под гармонь и балалайку). Вечёрочные песни имели множество вариантов.

Вечёрки требовали от молодежи знания большого количества игровых и хороводных песен. Под эти песни парни и девушки выбирали друг друга. Одни песни были направлены на парней: «Что не добрый конь по бережку идёт», «Уж, Сенюшка, Семеонушка», «Шёл-прошёл Иван», «Хватит, хватит вам, ребята», а другие распевали девушкам: «Ты шкатулка, шкатулка моя», «Из-под дому сад цветёт», «Как на Кате цепочка горит» и др.

Для сюжетов игровых песен характерно «припевание» молодца к девушке (или, наоборот) с обязательным игровым поцелуем. Отказ от поцелуев не принимался игроками. Вечёрочные песни могли водить кругом или под них приплясывали. Песни с приплясыванием подразделялись на круговые, проходочные и сидячие. В круговых ходили только парень с девушкой. Остальные участники вечёрки сидели, так как размер избы не позволял водить хороводы с большим количеством участников. Для проходочных песен характерна: проходка нескольких пар; выполнение действий по сюжету. Затем следовал выбор пары и поцелуй [14, с. 125].

Самым распространённым зачином вечёрки была игра «В соседи». Эта игра способствовала выявлению взаимных симпатий при формировании молодых пар. Как правило, песню исполняли девушки:

А вы, соседи, соседи мои,
Да вы берите по соседущке себе,
Да по душе по красной девушке,
Да вы садите на коленушки,
Да вы целуйте помаленичку.

Ведущие рассаживали девушек на колени к парням по своему усмотрению. Затем подходя поочерёдно к каждой паре, спрашивали: «Как сосед (или соседка) мил (а) тебе?». Если парень говорили, что «мила», тогда им обязательно надо было целоваться. А тот, который говорил: «Я меняю», тому приводили новую. Иногда новой девушке предлагали перескочить через два ремня. Если она задевала ремень, то ей доставалось ремешком. В случае если парню соседка опять была не мила, то «недовольного» соседкой участника заставляли плясать или могли вывести из игры. По окончании игры все рассаживались в соответствии с пожеланиями [12, с. 52].

Разыгрывая хоровод «Цвели, цвели в саду краски» или «Погуляем-та, деуки, погуляем» парни также выбирали себе девушек. В момент исполнения песни парни девушек ставили против матицы. В конце песни девушки должны были достать до матицы, что означало «годная к работе». Если же девушка была маленькая ростом, то парни её подсаживали на плечо. Песня обязательно завершалась поцелуем [10, с. 52].

Иные песни разыгрывались на «ловкость». Так, например, во время исполнения песни «У нас Ванюшка мал, да удал» девушки прыгали через лавки. В свою очередь парни пересаживали их с одной лавки на другую. В конце песни пары целовались [5, с. 124]. Выбор пары не был постоянным, так как в течение вечёрки предполагалась неоднократная смена партнёров. Приглашать одного и того же парня или девушку считалось уклонением от соблюдения правил.

После вечерочных игр и хороводов начинались пляски. Плясали под инструментальные наигрыши на балалайке, гармонии-«хромке» или однорядке. Традиционными плясками были: «Барыня», «Камаринская», «Подгорная», «Цыганочка». Молодые могли устроить в центре круга перепляс по парам, подбадривая друг друга припевками. Среди бытовых танцев самыми популярными были «Полька-бабочка», «Коробочка», «Краковяк» («карковяк»), «Чижик», танцевали и многофигурные «Кадрели». Участники вечёрок обязательно угощали музыкантов [13, с. 20; 9, с. 47]. Повсеместно по окончании вечёрки пели «отходную» («Расхожая-разъезжая»). Все благодарили музыкантов поклоном [2, с. 60].

Важно отметить, что все вечерочные жанры были направлены на осуществление социальной адаптации молодежи. Так, в непринуждённо игровой форме участники постигали основы традиционной культуры. Здесь они учились петь, танцевать, общаться и овладевать элементами культуры поведения в обществе. Коллективный характер проводимых игровых действий способствовал развитию умения поддержать партнёра и подыграть ему. Подчинение основным правилам исполнения вечерочного фольклора и самих вечеров, такое регламентированное общение приводило к формированию чувства ответственности и взаимного уважения [3, с. 116].

В период подготовки и проведения вечёрок все участники старались соблюдать некоторые соответствующие правила поведения:

- уважение и вежливость к партнёрам;
- запрет на грубые и нецензурные выражения;
- запрет на отказ партнёру при выборе на танец или поцелуй;
- запрет на брань и пьянство;
- обращение по имени и отчеству.

Выделяя самобытность вечерочной традиции русских старожилов Сибири, необходимо отметить последовательность подготовки и проведения вечёрки, время откупа избы и проведения вечёрок, возрастное ограничение, внешний вид, соблюдение правил поведения, исполнение требований к вечерочному музыкально-игровому репертуару, сохранение правил этикета на протяжении всего вечерочного периода.

Список литературы

1. Аркин Е. Я. Со венком я хожу: Народные песни Омской области. – Омск, 1993. – 256 с.
2. Багринцева В. Ю. Песни русских старожилов Северной Барабы. – Новосибирск, 1991. – 153 с.
3. Богомолова В. Г. Песенная традиция Кемеровской области // Народная культура Сибири: материалы VII практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 1998. – С. 112–117.
4. Бородина Е. М. Перекресток культур: сборник фольклорно-этнографических материалов. – Кемерово: ИНТ, 2020. – 84 с.
5. Бородина Е. М. Песенные традиции восточнославянского населения Кемеровской области: учебное пособие. – Кемерово: КемГИК, 2009. – 196 с.

6. Гидеон С. Г. Вечерочные песни русского населения Омской области (к проблеме словесно-музыкального единства) // Материалы Второго семинара Западно-Сибирского вузовского центра по фольклору. – Омск: ОмГУ, 1995. – С. 86–95.
7. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М.: Типография, 1866. – Ч. 4. – 680 с.
8. Фурсова Е. Ф. Сибиряки // Историческая энциклопедия Сибири. – Новосибирск, 2009. – С. 101–102.
9. Мехнецов А. М. Народно-песенная культура русского старожильского населения Западной Сибири. – СПб., 2012. – 208 с.
10. Народный календарь Кемеровской области / сост., автор вступ. статьи и примеч. Е. И. Лутовинова. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 1998. – 204 с.
11. Новоселова Н. А. Вечерки и игрища Приангарья. – Красноярск: ГЦНТ, 1993. – 118 с.
12. Пархоменко Н. К. Русские народные песни Томской области. – М.: Советский композитор, 1985. – 136 с.
13. Песни села Балман / сост. В. Г. Захарченко. – Новосибирск: Запад.-Сиб. книж. изд-во, 1969. – 112 с.
14. Похабов В. Ф. Культурное наследие русских Кузбасса (Семейно-обрядовый фольклор северо-востока Кемеровской области). – М.: Луч, 2000. – 264 с.
15. Традиционные зимние собрания молодежи Енисейского района (Красноярского края): по материалам В. С. Арефьева и экспедиций второй половины XX века / сост. О. В. Крахалева. – Новосибирск: Книжица, 2006. – 92 с.
16. Хороводные и игровые песни Сибири / сост. Ф. Ф. Болонев, М. Н. Мельников. – Новосибирск: Кн. изд-во, 1985. – 239 с.
17. Щербакова О. С. Фольклорно-этнографические и песенные традиции русских Алтая. – Барнаул: Алтайская государственная академия культуры и искусства, 2005. – 310 с.

List of references

1. Arkin E. Ya. So venkom ya xozhu: Narodnye pesni Omskoj oblasti. – Omsk, 1993. – 256 s.
2. Bagrinceva V. Yu. Pesni russkih starozhilov Severnoj Baraby. – Novosibirsk, 1991. – 153 s.
3. Bogomolova V. G. Pesennaya tradiciya Kemerovskoj oblasti // Narodnaya kul'tura Sibiri: materialy VII prakticheskogo seminaru Sibirskogo regional'nogo vuzovskogo centra po fol'kloru. – Omsk: Izd-vo OmGPU, 1998. – S. 112–117.
4. Borodina E. M. Perekrestok kul'tur: sbornik fol'klorno-e tnograficheskikh materialov. – Kemerovo: INT, 2020. – 84 s.
5. Borodina E. M. Pesennye tradicii vostochnoslavjanskogo naseleniya Kemerovskoj oblasti: uchebnoe posobie. – Kemerovo: KemGIK, 2009. – 196 s.
6. Gideon S. G. Vecherochnye pesni russkogo naseleniya Omskoj oblasti (k probleme slovesno-Muzykal'nogo edinstva) // Materialy Vtorogo seminaru Zapadno-Sibirskogo vuzovskogo centra po fol'kloru. – Omsk: OmGU, 1995. – S. 86–95.
7. Dal V. I. Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka. – M.: Tipografiya, 1866. – Ch. 4. – 680 s.
8. Fursova E. F. Sibiryaki // Istoricheskaya e'nciklopediya Sibiri. – Novosibirsk, 2009. – S. 101–102.
9. Mehneczov A. M. Narodno-pesennaya kul'tura russkogo starozhil'cheskogo naseleniya Zapadnoj Sibiri. – SPb., 2012. – 208 s.

10. Narodnyj kalendar' Kemerovskoj oblasti / sost., avtor vstup. stat'i i primech. E. I. Lutovino-va. – Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, 1998. – 204 s.
11. Novoselova N. A. Veчерki i igrishha Priangarya. – Krasnoyarsk: GCzNT, 1993. – 118 s.
12. Parhomenko N. K. Russkie narodnye pesni Tomskoj oblasti. – M.: Sovetskij kompozitor, 1985. – 136 s.
13. Pesni sela Balman / sost. V. G. Zaxarchenko. – Novosibirsk: Zapad.-Sib. knizh. izd-vo, 1969. – 112 s.
14. Pohabov V. F. Kul'turnoe nasledie russkih Kuzbassa (Semejno-obryadovyj fol'klor severo-vostoka Kemerovskoj oblasti). – M.: Luch, 2000. – 264 s.
15. Tradicionnye zimnie sobraniya molodezhi Enisejskogo rajona (Krasnoyarskogo kraja): po materialam V. S. Arefyeva i ekspedicij vtoroj poloviny XX veka / sost. O. V. Krahaleva. – Novosibirsk: Knizhiczka, 2006. – 92 s.
16. Horovodnye i igrovye pesni Sibiri / sost. F. F. Bolonev, M. N. Mel'nikov. – Novosibirsk: Kn. izd-vo, 1985.
17. Shherbakova O. S. Fol'klorno-e tnograficheskie i pesennye tradicii russkih Altaya. – Barnaul: Altajskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstva, 2005. – 310 s.

ИСТОРИЯ ОРГАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КУЗБАССЕ

Р. Х. Шорохов

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

В данной статье рассматриваются основные этапы развития органного исполнительства в Кемеровской области, в культурно-историческом контексте определяется его роль в развитии музыкальной жизни региона.

Ключевые слова: Кемеровская область – Кузбасс, органная музыка, органная школа, филармония Кузбасса, концертная жизнь, католический храм, Новосибирская консерватория, музыкальная традиция, музыкальный инструмент, музыканты – органисты.

THE HISTORY OF ORGAN PERFORMANCE IN KUZBASS

R. Kh. Shorokhov

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the main stages of developing organ performance in Kemerovo region; also the author determines its role for developing musical life of the region in cultural and historical context.

Keywords: Kemerovo region – Kuzbass, organ music, organ school, Kuzbass Concert Hall, concert life, Catholic church, Novosibirsk Conservatory, musical tradition, musical instrument, organists.

История исполнительства на органе насчитывает более двух тысяч лет. Начиная со времен Древнего Египта и до настоящего дня интерес к органной музыке не угасает. Она всегда впечатляла людей своим особым сонастроением с их душевным состоянием. В России

первые органы появились в XI веке, когда в Киевскую Русь из Византии были доставлены две их разновидности – портатив (небольшой инструмент, который исполнитель держал на колене или вешал на перевязи через плечо) и позитив (небольшой передвижной орган). Орган использовался во времена княжеских забав и увеселений, звучал при дворах князей Ярослава и Святослава. В киевском Софийском соборе до сих пор хранится доказательство о звучании органа в древние времена – это фреска «Скоморохи», на которой изображён играющий на позитиве музыкант.

Однако особую популярность в России орган приобрел только в XIX веке, с момента открытия органных классов при Петербургской и Московской консерваториях.

В Сибири органы известны с конца XVIII века, но до 30-х годов XX века они строились в лютеранских и католических храмах и использовались во время богослужения. Изредка проходили органные концерты в храмах крупных городов. Деструктивные процессы советской эпохи привели к трагическому перерыву в развитии сибирской органной культуры: были разрушены храмы, уничтожены инструменты, исчезли музыканты – органисты. Возрождение началось через несколько десятилетий в новых идейно-эстетических условиях. Впервые орган был построен не в храме, а в Большом зале Новосибирской консерватории в 1968 году и стал первым в Сибири собственно концертным инструментом, используемым и в учебном процессе. Появление органа в Новосибирске было частью начавшегося в 1960-е годы процесса строительства органов за пределами Москвы и Ленинграда. Сибирские органы представляют три европейские фирмы: A. Schuke, Riger-Kloss, W. Sauer. Последней обязан своим рождением первый кемеровский инструмент.

В Кемеровской области орган появился сравнительно недавно, в 1983 году. Однако это событие открывает новую страницу в музыкальной жизни региона и заслуживает своего рассмотрения в историческом контексте.

Профессиональная концертная жизнь в регионе в первую очередь связана с деятельностью областной филармонии, которая была организована в апреле 1954 года. Известно, что первый расцвет филармонии пришёлся на рубеж 1970–1980-х годов. В данный период концертным учреждением руководил Юрий Львович Юровский, опытный организатор концертного дела, заслуженный работник культуры РСФСР. Несмотря на относительно краткий срок своей руководящей деятельности (1977–1982 годы), Юрий Львович сделал для филармонии много важных дел. При нём строилось новое здание филармонии, оборудовались его интерьеры, приобретались новые инструменты.

Инициатором постройки органа явился новый руководитель Владимир Давыдович Литвинов (1982–1987), поставивший цель сделать Кемеровскую филармонию концертной организацией, о которой знает вся страна. Он сумел вывести филармонию на высокий уровень, преодолев ее скептическую оценку как «периферийной организации досуга». Литвинов использовал все возможности и ресурсы для привлечения лучших музыкантов, закупки новых качественных инструментов. Так возникла идея постройки органа.

В октябре 1983 года в Малом зале филармонии был закончен монтаж корпусного концертного органа. Он был установлен мастерами франкфуртской фирмы W. Sauer («Зауэр»), которые и позже, в 2008 году, приезжали в Кузбасс, чтобы осмотреть состояние инструмента. Орган был изготовлен из особых древесных пород: сосны, дуба и красного дерева, с учетом особенностей зала и акустики. 6 октября 1983 года состоялось открытие первого в Кузбассе зала органной музыки.

Первый органный концерт представил Гарри Гродберг, народный артист России, почётный член Баховского и Генделевского обществ Германии. Позже в органном зале филар-

монии Кузбасса выступали ведущие российские и зарубежные исполнители. В рамках проекта «Органисты пяти континентов» дали концерты Джеймс Милличамп (США), Иноуэ Хироко (Япония), Элла Иштван (Венгрия), Джордан Херман (ЮАР), Томас Хейвуд (Австрия), Жан-Пьер Стайверс (Нидерланды). Мы до сих пор можем насладиться звучанием этого величественного инструмента.

В музее Кемеровской филармонии с 2023 года также находится действующий инструмент – орган-портатив, сконструированный в 2021 году мастером из Санкт-Петербурга Юрием Зотовым.

В наши дни органное исполнительство в Кемеровской филармонии представлено двумя органистами (Е. Шевченко и В. Ушаков), которые являются выпускниками Новосибирской консерватории и продолжателями её органной школы. У её истоков стояли воспитанники Ленинграда и Москвы. Начало было положено ленинградцами А. Н. Котляревским и В. Н. Бакеевой (1960-е) – учениками профессора Исая Браудо. Продолжили развитие органного исполнительства выпускники Московской консерватории, ученики профессора Л. Ройзмана: А. Е. Волков, Е. А. Волкова, А. С. Семенов (1969–1975). В концертной и педагогической деятельности участвовала также первая выпускница Новосибирской консерватории З. Г. Фельдгун. До 1993 года специальный класс органа в консерватории отсутствовал. Идею его открытия начал воплощать в жизнь А. В. Чуловский, выпускник Рижской консерватории по классу доцента Л. А. Булавы и аспирантуры Московской консерватории по классу профессора Л. А. Ройзмана. Ученица А. В. Чуловского – доцент Н. В. Багинская – является педагогом, выпустившим органистов Кемеровской государственной филармонии.

Помимо филармонии орган в Кузбассе звучит также в стенах католических храмов Новокузнецка и Юрги, где он по основному своему назначению традиционно сопровождает литургию. В христианской музыкальной традиции этот инструмент выступает вторым по сакральности и степени одухотворенности после человеческого голоса.

27 сентября 2009 года Ординарий Преображенской Епархии в Новосибирске, Епископ Иосиф Верт торжественно освятил храм Непорочного Сердца Пресвятой Девы Марии в Кемерове. С целью популяризации музыкальной культуры и духовного развития жителей Кузбасса с июня 2017 года в католическом храме Непорочного сердца Девы Марии активно действует проект «Музыка в храме», автор которого, настоятель отец Павел Юрковский, организовал его в 2006 году в городе Орске. Миссия проекта – доступность живой классической музыки для каждого человека, независимо от его достатка, уровня музыкальной подготовки, возраста и места жительства. Классическая академическая музыка родилась и развивалась

в лоне христианской церкви и несет в себе высокий духовный и воспитательный потенциал. В силу большого объема и стилистического многообразия вся эта музыка не может исполняться во время богослужения, но может звучать в храмах в виде концертов, пробуждая в слушателях высокие духовные вибрации.

Неотъемлемой частью концертного звучания в католическом храме является орган. В настоящее время различные модификации этого инструмента присутствуют в трех храмах области:

1. Уникальный музыкальный инструмент в кемеровском католическом храме. Это копия самого большого органа в Европе Sonus Paradisi “Rotterdam”, который находится в Роттердаме. Прототип – большой орган, который мы можем услышать в церкви сегодня, был построен Marcussen & Son в 1973 году, корпус органа был спроектирован архитектором J. W. Бесмером. Инструмент основан на 32-футовой нише, он состоит из шести отделов

(Rugwerk, Hoofdwerk, Bovenwerk, Borstwerk, Chamadewerk и Pedaal). Это полностью механический орган с 85 звуковыми секциями, которые состоят из 7600 труб. Считается, что это самый большой чисто механический орган в Европе.

Практически все тональные группы труб и октавы (16', 8', 4' дюймов) всех дивизионов состоят из более чем одного унисоноподобного ряда. Эта особенность применена во многих испанских органах (Пальма-дэ-Майорка, Сантаньи и др.), и это делает звучание основного хора значительно более широким и глубоким. Тембр становится характерно богатым, чего нелегко достичь, если используются обычные однорядные основные тональные группы труб.

Цифровой орган внешне ничем не отличается от механического голландского собрата. Он способен воспроизвести оригинальный звук механического органа из Роттердама. Имеет 63 регистра, три ручных и одну ножную клавиатуру. Мощный процессор и специальная операционная система позволяют быстро включать один из 7600 голосов и тембров. Прописаны даже удары пальцев о клавиатуру. Двухтонная конструкция благодаря колесикам может передвигаться по залу. На нем можно исполнять музыку от ренессанса, барокко до современных композиций.

Спецзаказ из Польши ждали почти год. На открытие органа 25 ноября 2023 была приглашена известный московский музыкант Елена Лисицына, обладательница записей, соизмеримых двум десяткам пластинок. За плечами органиста – тысяча концертов в различных храмах мира. После знакомства с новым инструментом приглашённая гостья была поражена тремя мануалами: «Концерты играют на двухмануальных органах. А здесь три! Серьезней не бывает. Ощущения прекрасные!»

В регионе есть органы еще в католических храмах Юрги (электронный орган Viscount, приход «Святого Духа») и Новокузнецка (церковь Иоанна Златоуста).

В 2023 году при Литургической комиссии конференции католических епископов России открылась Школа церковных органистов и канторов. Этот курс предназначен для подготовки церковных музыкантов к осознанному и качественному сопровождению Литургии римского обряда Католической церкви в России, что подразумевает изучение теоретических и практических дисциплин. Педагог школы, органист Глеб Михайлов начал заниматься органом в 2012 году в Академическом музыкальном училище при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского под руководством А. М. Шмитова. В 2016–2020 годах обучался в Российской академии музыки имени Гнесиных (класс органа профессора А. В. Фисейского; классы фортепиано, клавесина и ансамбля профессора А. Е. Майкапара). Выпускники этой школы Р. Х. Шорохов и Л. Лачкова являются действующими органистами кемеровской церкви «Непорочного сердца Девы Марии» и участвуют в литургической и концертной деятельности.

В стенах храмов области идёт активная концертная жизнь. Проект «Музыка в храме» постоянно сотрудничает с известными российскими и зарубежными исполнителями. Среди них органисты – Евгения Лисицына, Наталья Багинская, Ольга Колесникова, Екатерина Данилова, Глеб Никулин и др. Во время гастролей организуются мастер-классы для учащихся музыкальных школ, что расширяет их музыкальный кругозор и улучшает технические навыки.

С 22 сентября 2020 года при кемеровском храме организованы органные курсы для детей и взрослых с разной степенью музыкальной подготовки, где преподают как местные, так и приглашенные органисты. Курсы имеют модульную систему, каждый модуль длится три месяца, где шаг за шагом осваивается органное искусство. Это очные и онлайн-занятия, а также возможность самостоятельно репетировать в храме.

В программе курса:

- знакомство с историей органа, органной музыки;
- основные знания по устройству и управлению органом;
- особенности принципа регистровки;
- основы органной техники;
- pedalная техника;
- самостоятельное изучение органной композиции;
- участие учеников в традиционном Рождественском концерте.

С 2024 года в Новосибирске функционирует Сибирская барочная школа, в рамках которой в феврале этого года прошли концерты и занятия в Кемерове и Новокузнецке. Концерты состояли из произведений композиторов эпохи барокко: Баха, Букстехуде, Вивальди и других. Органные произведения исполняли ученики Н. Багинской и артисты Новосибирской филармонии.

Н. В. Багинская, профессор Новосибирской государственной консерватории, в 1998 году окончила Новосибирскую государственную консерваторию имени М. И. Глинки по специальности «Орган» (класс А. В. Чуловского), в 2004 году – аспирантуру Новосибирской консерватории по классу профессора Латвийской академии музыки Ларисы Булавы, стажировалась в международной летней академии органистов в Хаарлеме (Голландия, 2002 и 2004 год), на международных мастер-классах ведущих европейских профессоров: Л. Гиельми, Э. Белотти (Италия), З. Сатмари, Л. Ломан, М. Бёкер, В. Церер (Германия), Х. Фагиус (Швеция), Э. Койман, П. Дирксен (Голландия), К. Стембридж (Англия), Й. Труммер, Г. Рост (Австрия), Я. Екимова, П. Пансимай, Ж. Гийю (Франция). Н. В. Багинская внесла большой вклад в развитие органного исполнительства. Она является лауреатом премии Правительства Российской Федерации как лучший преподаватель организаций высшего образования в области музыкального искусства (2025).

Все эти культурные и образовательные мероприятия способствуют развитию органного исполнительства в Кузбассе. Таким образом, органная культура Кемеровской области, несмотря на свой относительно молодой статус, в настоящее время находится в активной стадии развития. Этому способствуют действующие на территории региона органы в филармонии и католических храмах, исполнительская деятельность приезжих и региональных органистов, образовательная функция действующей органной школы, возвращающих новых исполнителей и любителей органной музыки.

Список литературы

1. Багинская Н. В., Головнёва Н. И., Гончаренко С. С. Новосибирский орган: страницы истории: к 50-летию концертного органа «W. Sauer» Новосибирской консерватории, 1968–2018 / Новосиб. гос. консерватория имени М. И. Глинки. – Новосибирск: Изд-во Новосибирской государственной консерватории (академии), 2019. – 263, [2] с.
2. Головнева Н. И. Органное исполнительство и образование // Новосибирская консерватория: 50 лет: энцикл. – Новосибирск, 2006. – С. 212–215.
3. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: учеб. пособие / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – М., 2007. – 840 с.
4. Католическая Церковь Кузбасса [Электронный ресурс]. – URL: <https://catholickemerovo.ru/?ysclid=mn2mvl9c1g188989908>.
5. Филармония Кузбасса имени Б. Т. Штоколова [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kemfil.ru/?ysclid=mn2nja6uo566574996>.

List of references

1. Baginskaya N. V., Golovnyova N. I., Goncharenko S. S. Novosibirskij organ: stranicy istorii: k 50-letiyu koncertnogo organa "W. Sauer" Novosibirskoj konservatorii, 1968–2018 / Novosib. gos. konservatoriya imeni M. I. Glinki. – Novosibirsk: Izd-vo Novosibirskoj gosudarstvennoj konservatorii (akademii), 2019. – 263, [2] s.
2. Golovneva N. I. Organnoe ispolnitel'stvo i obrazovanie // Novosibirskaya konservatoriya: 50 let: enciklop. – Novosibirsk, 2006. – S. 212–215.
3. Iz istorii mirovoj organnoj kul'tury XVI–XX vekov: ucheb. posobie / Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo. – M., 2007. – 840 s.
4. Katolicheskaya Cerkov' Kuzbassa [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://catholickemerovo.ru/?ysclid=mn2mvl9c1g188989908>.
5. Filarmoniya Kuzbassa imeni B. T. Shtokolova [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.kemfil.ru/?ysclid=mn2nja6uoa566574996>.

ГОРОДСКАЯ ПЕСНЯ: ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Т. А. Котлярова, В. А. Котлярова

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

В статье рассматриваются основные научные подходы к классификации и определению жанровой специфики городской песни. На основе анализа работ ведущих отечественных фольклористов выявляются критерии систематизации: от рассмотрения его как единого романсово-балладного жанра до детальной мотивно-тематической и социокультурной типологии. Анализ основных подходов к определению жанра городской песни, его жанровых разновидностей, специфических музыкально-стилевых особенностей являются основными задачами статьи.

Ключевые слова: традиционная культура, фольклор, жанр, городская песня, романс.

URBAN SONG: THE PROBLEM OF GENRE DEFINITION

T. A. Kotlyarova, V. A. Kotlyarova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article discusses the main scientific approaches to the classification and definition of genre specifics of urban songs. The authors reveal the criteria of systematization based on the analysis of the works of leading Russian folklorists: from considering it as a single romance-ballad genre to a detailed motivic-thematic and social and cultural typology. The aim of the study is to analyze the main approaches for defining the urban song genre, its genre varieties, and specific musical and stylistic features.

Keywords: traditional culture, folklore, genre, urban song, romance.

В современной социокультурной среде сохранение певческих традиций народа является актуальной задачей. Развитие народного творчества, как направления искусства, име-

ет большое значение, оказывая влияние на духовное становление личности. В последние годы значительно возрос интерес к изучению народного творчества, в том числе освоению народных песен. Это проявляется не только в развитии самостоятельных коллективов, реализации образовательных программ для детей и молодежи, но и в возрождении старинных праздничных ритуалов, обрядов. Стоит отметить, что в «настоящее время наблюдается увеличение публикаций специализированной литературы, посвященной народному музыкальному творчеству, а также появление тематических передач на телевидении и радио. Это свидетельствует о растущей роли народной музыкальной культуры в формировании национального самосознания и менталитета» [10, с. 171–172].

В научных кругах до недавнего времени существовало мнение об угасании или полном исчезновении песенного фольклора в связи с утратой носителей традиции в условиях естественной формы бытования. Мнение о том, что аутентичный фольклор – это искусство сельских жителей (крестьян) было незыблемым. Ситуация начала меняться на рубеже XX–XXI веков, когда фольклористы обратили свой взор на городскую среду и бытующие в ней песни. Исследование городской песни требует чёткого определения понятийного и терминологического аппарата. «Городская песня» в научной литературе характеризуется различными определениями. Это может быть и песенный репертуар, возникший и/или бытующий в городской среде и литературно-музыкальные образцы, а также массово-культурные феномены, связанные с урбанизацией и медиа [3, с. 11–19].

В отечественной фольклористике мы находим достаточно много определений данного понятия. Так, в него включают: «песни литературного происхождения», «позднюю лирику», «песни авторского происхождения», «народные романсы», «поздние баллады», «жестокие романсы». Итак, хронологически первым (в начале XX века) появляется понятие «песни литературного происхождения» – это произведения, возникшие в письменной традиции и начавшие распространяться изустно. Определение «народный романс» утвердилось в научной и критической литературе в конце XIX – начале XX века и употреблось как синоним городской песни. Исследователи считали, что «народные романсы» появились в среде мелкой городской интеллигенции и мещанства, часто применялись в бытовых концертах, кабаках, а позже и в уличной культуре. Термин «поздняя лирика» появился в трудах советских фольклористов середины XX века (в частности, у Л. М. Лурье и Е. В. Гиппиус) и обозначал новые формы фольклорного творчества, возникшие после упадка традиционной деревенской культуры. Понятие «песни авторского происхождения» отражает акцент на индивидуальном начале в процессе народного творчества.

Особое место в терминологической истории занимает «жестокый романс», который возник в фольклористике в середине XX века и закрепился в массовом сознании как обозначение городской песни с трагическим сюжетом. В «жестоким романсе» затрагиваются темы неразделённой любви, измены, самоубийства, насилия или смерти героя. Эти тексты, как отмечает В. М. Гаевский, соединяют элементы сентиментализма, мелодрамы и бытовой хроники, но при этом сохраняют простоту строфики и ритма, характерную для устного исполнения. «Жестокость» таких песен состоит именно в сюжетах, и в их эмоциональной открытости: они показывают состояния человеческих чувств, таких как страдание, вина, отчаяние [4, с. 12].

По мнению С. Ю. Неклюдова, «песня считается “городской” в силу своей тематической направленности и социокультурного происхождения (несмотря на активное проникновение в сельскую местность), при этом ее “фольклорность” ярко проявляется в специфике бытования текстов» [7, с. 704–705]. Это выражается в их вариативности, преимущественно

устной (непосредственной) форме передачи, анонимности (хотя каждое отдельное произведение имеет индивидуальное авторское происхождение, порой даже литературное), и, наконец, в несанкционированной нормативной культуре, что не всегда относится к изначальным литературным текстам песен.

Таким образом, разделяя мнение В. А. Воробьева «городскую песню» будем рассматривать как «репертуарный комплекс песенных практик, которые складываются формирующихся в городской среде и репрезентируют определенный городской опыт в устной и массовой традиции» [3, с. 11–19]. Также исследователи отмечают, что эти песни могут иметь литературное происхождение и распространение в печати, радио. Подобное определение подчёркивает пространственный (урбанистический) и медийный (механизмы распространения) аспекты.

Остановимся на основных особенностях городской песни с точки зрения мелодики, ритма и ладовой организации. Говоря о мелодике, структуре, ладовой организации и ритмике необходимо отметить схожесть городской и традиционной песни крестьянского происхождения. В то же время, анализируя исследуемый жанр, мы видим влияние последнего на новые формы крестьянской лирики – крестьянский романс. Однако городская песня обладает и рядом собственных характерных признаков. Среди которых, в первую очередь, интонационно-мелодическая структура, пришедшая из западноевропейской культуры, аккордовая или гомофонно-гармоническая. Приведем примеры некоторых особенностей построения гомофонно-гармонической структуры: ритмический контраст между главным и побочными голосами, при котором функция первого выражена наиболее рельефно; гармонические функции аккордов сопровождения оказывают влияние на смысловое значение мелодии; гармония аккомпанемента раскрывает и дополняет те функционально-гармонические элементы, которые присущи мелодии. Также необходимо отметить использование в стихосложении городской песни новой системы, именуемой «литературной», которая характеризуется равным количеством слогов в стихотворных строках и четким ритмом, соответствующим акцентам в напеве.

Следующей особенностью является тематическая и мотивная направленность городских песен. Город, как пространство, является обязательным фоном и активным источником образов. Тексты песен фиксируют особенности городской морали, бытовых конфликтов и специфической городской речи. Ориентация на городской опыт и языковые особенности, характерные для города, делают такие песни узнаваемыми. В городской песне проявляется стремление к упорядоченности и симметрии музыкальной формы, что отражает иной тип музыкального мышления, характерный для урбанизированной среды. Если в крестьянской песне развитие мелодии более свободное, опирающееся на природность и ритмическую вариативность, то в городской песне – более четкая метрическая организация и строфическое построение [8].

Напевы городской песни, имея богатое интонационно-мелодическое содержание, не отличаются большим структурным разнообразием: чаще всего они основаны на симметричных формах, в которых мелодия распадается на два сходных по протяженности и логике предложения. Иногда структура усложняется четырьмя мелодическими фразами меньшей длительности, но при этом общая закономерность симметрии сохраняется. Наиболее часто встречаемая форма – это четырехстрочная структура ААББ (парапериодичность). Н. Н. Рычкова выделяет структурно-текстовые особенности, которые проявляются в склонности городской песни к повтору второго ответного предложения. Обычно первое предложение песенной строфы исполняется солистом-запевалой, второе – подхватывается хором и повто-

ряется дважды. Исследователь выделяет наличие как сюжетных, так и «декорационных» типов текстов, а также включение мотивов и строк, «кочующих» между песнями. Такие повторные формулы выполняют роль связующего звена в городской песне и облегчают адаптацию текстов к новым исполнителям. Работы, выделяющие различие между мотивно-сюжетными и декорационными формами, позволяют понять, как в рамках одного жанра существуют тексты с выраженной сюжетной линией и тексты, сконцентрированные на настроении или образе [9, с. 328–346].

Современные типологические модели предлагают рассматривать виды городской песни через пересечение генетической оси (литературно-авторское устное происхождение), социокультурной оси (круг исполнителей и ситуаций) и медиативной оси (устная традиция, массовые и цифровые медиа). Подобный подход даёт возможность демонстрировать одни и те же произведения с разных позиций и объяснять их трансформации [11, с. 209–214]. Авторы современных исследований жанра городской песни подчёркивают необходимость сочетания полевых записей, архивных материалов и анализа медиакорпусов для полноценного описания жанра, поскольку именно такое сочетание позволяет фиксировать и историко-социальную динамику, и современные практики репрезентации. В результате жанр городской песни предстаёт не как статичная категория, а как подвижная, контекстно зависимая система, анализ которой требует учёта как локальных социокультурных условий, так и глобальных медиатрендов [6, с. 143–158].

Кроме музыкально-стилевых особенностей городской песни необходимо отметить и интерес фольклористов к систематизации данного жанра, выделяя значительное число тематических групп, циклов и жанровых категорий городских песен. Так, Т. Н. Якунцева классифицирует городские песни, основываясь на их генезисе: «выделяя литературные песни, собственно городские песни и песни-романсы (народные романсы), последние из которых она разделяет на «романсы-раздумья» и «романсы-баллады» (или романсы с повествовательным элементом). Для «романсов-раздумий» характерна минимальная сюжетная линия и монологическая структура, в то время как «романсы-баллады» отличаются четким сюжетом или законченным сюжетным фрагментом, а также наличием трагического противостояния» [12]. Я. И. Гудошников отдаёт предпочтение «термину “городской романс” и, исходя из тематики, выделяет четыре группы: “шуточные”, элегические, “драматические” и сатирические. Песни, которые другие исследователи относят к “новым балладам”, Я. И. Гудошников анализирует в контексте элегического или “сострадательного” романса» [5]. С. Б. Адоньева и Н. М. Герасимова рассматривают подобные песни как «единый романсово-балладный жанр, подчеркивая структурное и тематическое единство новых баллад и романсов. Тематический спектр данного жанра у них расширен по сравнению с более ранними исследованиями, где акцент делался в основном на любовных и семейных отношениях. В работе этот жанр охватывает песни о любви, семейных узах, а также песни, связанные с тюремной жизнью и солдатской службой» [1, с. 338–375].

На наш взгляд, наиболее точная классификация жанра городской песни представлена в работах А. С. Башарина [2, с. 487–492]. Согласно его классификации, городской песенный материал можно разделить по мотивно-тематическим циклам, выделяя два основных типа: декорационные песни и мотивно-сюжетные песни. Декорационным песням характерно отсутствие действия или сюжета, они описывают лирические образы, пейзажи, описания. Мотивно-сюжетные предполагают наличие повествовательной линии, развития событий. Кроме того, исследователь выделяет жанровые разновидности, такие как студенческие, туристские, лагерные, «пионерские», песни квазимиров («блатные», морские, национальные), экзотические песни.

Наиболее типичной классификацией является деление на жестокий романс и песни рабочих. Жанр жестокого романса представляет собой песни литературного происхождения, повествующие о трагической и безысходной любви. Сюжетные линии некоторых из этих песен имеют сходство с балладами. Песни рабочих – это принципиально новое явление в отличие от песен, бытовавших ранее. Их поэтика значительно отличается от поэтики крестьянской песни. Это песни, созданные потомственными пролетариями, с иным взглядом на действительность, иными способами ее отражения и другим содержанием. В целом рабочие опирались не на традиции крестьянской лирики, а на литературные традиции.

Подводя итоги описания жанра городской песни, отметим, что он представляет собой выразительный пласт фольклора, демонстрирующий обновление традиционного устного репертуара. В отличие от фольклора аграрного типа, где преобладали обрядовые и эпические жанры, городская песня сложилась в урбанистической среде и отражает ценности городского общества. Городская песня оказывается выражением народного мировосприятия, адаптированного к ритмам и конфликтам городской жизни. К характерным чертам исследуемого жанра отнесем тематику и разнообразие каналов распространения, включающих устную передачу, печатные издания, аудиоформаты.

Анализ существующих в современной науке классификаций показал, что ни одна из них неспособна охватить все жанровое разнообразие, если ограничиваться единственным критерием. Поэтому исследователи предлагают многосторонние подходы, классифицируя произведения одновременно по происхождению, социокультурной среде исполнителей, коммуникативной цели и способу распространения.

Список литературы

1. Адоньева С. Б., Герасимова Н. М. «Никто меня не пожалеет...»: Баллада и романс как феномен фольклорной культуры Нового времени // Современная баллада и жестокий романс. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – С. 338–375.
2. Башарин А. С. Городской песенный фольклор // Современный городской фольклор. – М.: РГГУ, 2019. – С. 487–492.
3. Воробьев В. А. Городская песня как объект фольклористических исследований в России // Фольклористика. – М., 2024. – Т. 9, № 2. – С. 11–19.
4. Гаевский В. М. Обзор русской литературы. – М., 2000. – С. 12.
5. Гудошников Я. И. Русский городской романс: учеб. пособие. – Тамбов: ТГПИ, 1990. – 89 с.
6. Наумова Ю. Н., Петрова Н. С. Городская песня в Интернете // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2015. – № 6(6). – С. 143–158.
7. Неклюдов С. Ю. Традиция как цепная реакция: «парни всей земли» // Топосы философии Натальи Автономовой: к юбилею. – М., 2015. – С. 704–705.
8. Рычкова Н. Н. Любовь деревенская vs. любовь городская: версия русских народных песен [Электронный ресурс] // Song and Emergent Poetics: Oral Traditions in Performance. Editors: Pekka Huttu-Hiltunen, Frog, Karina Lukin, Eila Stepanova. Nord Print, 2014. – URL: <https://www.academia.edu/12887502/>. – Загл. с экрана.
9. Рычкова Н. Н. Повторы в структуре городских песен // Genius Loci: сборник статей в честь 75-летия С. Ю. Неклюдова / Российский государственный гуманитарный университет, Центр типологии и семиотики фольклора. – М.: Форум, 2016. – С. 328–346.
10. Филиппова Н. О. Жизнь народной песни в современной городской среде // Успехи современного естествознания. – 2013. – № 10. – С. 171–172.
11. Ягубов Б. А. Функционирование жанрообразующих механизмов «жестокого» романса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 8–2(38). – С. 209–214.

12. Якунцева Т. Н. Судьбы народной любовной и семейно-бытовой песни конца XIX – начала XX века (по уральским источникам): дис. ... канд. филол. наук. – Свердловск, 1980. – 25 с.

List of references

1. Adonyeva S. B., Gerasimova N. M. «Nikto menya ne pozhalet...»: Ballada i romans kak fenomen fol'klornoj kul'tury Novogo vremeni // *Sovremennaya ballada i zhestokij romans*. – SPb.: Izd-vo Ivana Limbaha, 2006. – S. 338–375.
2. Basharin A. S. Gorodskoj pesennyj fol'klor // *Sovremennyj gorodskoj fol'klor*. – M.: RGGU, 2019. – S. 487–492.
3. Vorobyev V. A. Gorodskaya pesnya kak ob'ekt fol'kloristicheskikh issledovanij v Rossii // *Fol'kloristika*. – M., 2024. – T. 9, № 2. – S. 11–19.
4. Gaevskij V. M. Obozrenie russkoj literatury. – M., 2000. – S. 12.
5. Gudoshnikov Ya. I. Russkij gorodskoj romans: ucheb. posobie. – Tambov: TGPI, 1990. – 89 s.
6. Naumova Yu. N., Petrova N. S. Gorodskaya pesnya v Internetе // *Vestnik RGGU. Seriya: Istorija. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie*. – 2015. – № 6(6). – S. 143–158.
7. Neklyudov S. Yu. Tradiciya kak cepnaya reakciya: «parni vsej zemli» // *Toposy filosofii Natalii Avtonomovoj: k yubileyu*. – M., 2015. – S. 704–705.
8. Rychkova N. N. Lyubov' derevenskaya vs. lyubov' gorodskaya: versiya russkih narodnyh pesen [Elektronnyj resurs] // *Song and Emergent Poetics: Oral Traditions in Performance*. Editors: Pekka Huttu-Hiltunen, Frog, Karina Lukin, Eila Stepanova. Nord Print, 2014. – URL: <https://www.academia.edu/12887502/>. – Zagl. s ekrana.
9. Rychkova N. N. Povtory v strukture gorodskih pesen // *Genius Loci: sbornik statej v chest' 75-letiya S. Yu. Neklyudova / Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, Centr tipologii i semiotiki fol'klora*. – M.: Forum, 2016. – S. 328–346.
10. Filippova N. O. Zhizn' narodnoj pesni v sovremennoj gorodskoj srede // *Uspehi sovremennogo estestvoznaniya*. – 2013. – № 10. – S. 171–172.
11. Yagubov B. A. Funkcionirovanie zhanroobrazuyushhih mehanizmov zhestokogo romansa // *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. – 2014. – № 8–2(38). – S. 209–214.
12. Yakunceva T. N. Sud'by narodnoj lyubovnoj i semejno-bytovoj pesni koncza XIX – nachala XX veka (po ural'skim istochnikam): dis. ... kand. filol. nauk. – Sverdlovsk, 1980. – 25 s.

АСИММЕТРИЧНЫЙ РИТМ В МУЗЫКЕ БАЛКАН: ТРАДИЦИИ И АККУЛЬТУРАЦИЯ

В. И. Криспин, Н. В. Поморцева

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

В статье рассматриваются асимметричный ритм и гемиольная метрика в балканской музыке, их влияние на культурную идентичность. Выявляются особенности взаимопроникновения традиционных метроритмов стран Балканского полуострова в рамках процесса аккультурации.

Ключевые слова: традиционная метроритмика, музыка Балкан, ассиметричный ритм, гемиольная метрика, аккультурация.

ASYMMETRIC RHYTHM IN MUSIC OF THE BALKANS: TRADITIONS AND ACCULTURATION

V. I. Krispin, N. V. Pomortseva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the asymmetric rhythm and hemiole metric in Balkan music, their influence on cultural identity. The authors reveal the peculiarities of the interpenetration of traditional metrorhythms of the Balkan Peninsula countries within the framework of the acculturation process.

Keywords: traditional metrorhythmics, music of the Balkans, asymmetrical rhythm, hemiole metric, acculturation.

Издавна фольклор различных стран являлся богатым материалом, в котором многие композиторы находили для себя источник вдохновения. Рассматривая художественные образцы творцов, создавших свои бессмертные сочинения, можно обнаружить интонации народных песен и танцев, характерные ритмические или мелодические рисунки, свойственные определенной культурной традиции. Наиболее яркую характерность данная тенденция проявила в эпоху романтизма, но в XX веке, в период смелых преобразований музыкального языка, фольклор восточных и славянских стран со своей нетипизированной организацией метроритмики становится бесценным материалом для реализации новых художественных задач в области композиции.

В свете сказанного стоит вспомнить характерную особенность музыки стран Балканского полуострова, отражающую его исторические и этнические особенности. Примечательно, что в научной литературе обращение музыковедов к специфике фольклорной традиции Балканского полуострова относится к XX веку: Б. Бартока и А. Лорда [2], М. Василевича [4], Д. Девича [5], Н. Фрациля [12] и др. Согласно исследованиям, музыкальный фольклор данных стран хранит в себе традицию асимметричных ритмов. Она основана на равномерной ритмической пульсации (имеется ввиду качественная или акцентная ритмика в концепции М. Г. Харлапа [13]) и принципе гемииолы, характерной для балканской вокальной и инструментальной музыки, написанной в смешанных размерах (5-, 7-, 11-дольных и т. д.), столь нехарактерных для европейской тактовой системы.

Ритмической стороне музыки в отечественном музыкознании уделено достаточно внимания, поскольку именно ритм являет собой «временную и акцентную сторону мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка» [14, с. 4]. Термин «свободный ритм» (он же несимметричный), разнящийся с качественной ритмикой традиционной европейской тактовой системы, впервые был описан в 1858 году в изданном труде «О свободном или несимметричном ритме» отечественного музыканта А. Ф. Львова [6]. Исследователь определяет несимметричный ритм как тип ритмической организации, который не связан с обязательной количественно-временной или регулярно-акцентной структурой. Асимметричность выделяется Львовым как характеристика свободного ритма, который, по его мнению, свойственен для музыки устной традиции и монодии христианской Церкви [6]. В монографии «Русская музыкальная ритмика» (1983) В. Н. Холоповой отмечается, что несимметричность является общей характеристикой ритмической организации знаменного распева. Музыковедом указывается, что асимметрия (несимметричный ритм – «свободный, нерегулярный ритм в музыке»), или нерегулярность, главенствует в ритме столбового пения как принцип, хотя присутствует и проявление симметрии [15]. М. А. Ар-

кадьев в своей работе «К проблеме генезиса ритмической структуры новоевропейской музыки» (данный труд также известен как «Временные структуры новоевропейской музыки: (опыт феноменологического исследования)») фокусирует внимание на том, что несимметричный ритм – это мелодический ритм, который не связан с сознательно выдержанной количественной мерой. К этому типу ритмики, по мнению ученого, относится архаический первичный фольклор русской крестьянской песни, музыка племён ведда, минкоров, огнеземельцев, а также ритмика немензурованного григорианского хора, знаменного распева [1].

Анализируя песенное и инструментальное творчество балканских народов (сербов, хорватов, болгар, македонцев, албанцев, словенцев и др.) ученые подчеркивают следующее:

- ритмическое строение народных песен носит свободный характер, нередко соответствует танцевальному шагу, разговорной речи [2];

- тактовая ритмика является пульсирующей, акцентной и основывается на делении непрерывного потока времени на равные отрезки с помощью ударов пульса или акцентов [10, с. 55–66];

- преобладающей структурной единицей пульсации является шестнадцатая (или восьмая, реже – более крупные длительности), зачастую излагаемая в сложных, смешанных размерах (от 5/16 до 14/16; 5,7,11/4 и т. д.), комбинируемая в бинарные и тернарные (двухчастные и трехчастные) группировки (например: $8/8 = 3+2+3$; $2+3+3$; $3+3+2$; $11/4 = 2+3+3+3$; $3+2+3+3$; $3+3+2+3$; $3+3+3+2$, и т. п.);

- используются безмензурные (бестактовые) формы песен, характеризующиеся метрической свободой при медленном темпе и богатством орнаментики; отмечается подчиненное, приспособляющееся отношение ритма к тексту, а также преобладание изометрической структуры литературного текста (в каждой строке содержится одинаковое количество слов) [2; 5].

Кроме перечисленных особенностей, исследователи обнаруживают взаимопроникновение и взаимовлияние народной музыки близрасположенных стран и проживающих в них народов (сербов и хорватов; прослеживаются взаимовлияния венгерской и немецкой народной музыки, словацкой, румынской, музыки Марамуреша) и, соответственно, ритмическое сходство музыкального фольклора болгар с македонскими, некоторыми турецкими и румынскими образцами народной музыки [2; 10].

Примечательно, что существует небольшое количество исследований, связанных с изучением гемииольной метрики как таковой. Среди всех применяемых терминов, которые используются в теории музыки и этномузыкологии для обозначения этого метрического явления наиболее подходящим является термин гемииольная метрика (англ. hemiol metrics/ серб. «хемиолна метрика»), поскольку он непосредственно выражает его основную суть – гемииольное соотношение ($1:1,5 = 2:3$), установленное между двух- и трехдольными метрическими единицами, составляющими один такт. Имеется ввиду ассиметричный/несимметричный ритм, свободный ритм, аксак ритм, неравнодольный метр и т. д. [12]. Напомним, что в сербской научной литературе термин «хемиолна метрика» впервые использован сербским исследователем, доктором философских наук, профессором, доцентом кафедры этномузыкологии «Университета искусств в Белграде» Саньей Радинович в начале XXI века [9].

Самые ранние упоминания о соотношении 2:3 в музыке зафиксированы в IV веке до н. э. Древнегреческий мыслитель Аристоксен, ученик Аристотеля, в своем трактате «Элементы ритмики» высказывает мысль о метрической концепции «удлиненного времени в иррациональном отношении 2:3» [4; 16]. В отечественном музыкознании В. Н. Холопова в сво-

ей работе «Музыкальный ритм» затрагивает вопрос о ритмических пропорциях и упоминает полуторный род отношений, равный 2:3 (пеонический род). Гемииолу и сесквиальтеру определяет как «синонимы, обозначающие полуторность соотношений» [14, с. 17]. В Большой российской энциклопедии дается следующее определение данному явлению: «гемииола (от греч. ἡμιόλιος – полуторный) ... – двухдольные мотивы или субмотивы в трехдольных тактах; принцип гемииолы действует и в смешанных размерах – 5-, 7-, 11-дольных» [3].

Несмотря на малую освещенность гемииольной метрики, а также немногочисленность сравнительных анализов, это явление представляет собой отличительную особенность музыкального наследия нескольких живущих рядом балканских народов: сербов, румын, болгар, македонцев, албанцев.

Саня Радинович, основываясь на исследовании около 10 000 сербских народных песен, опубликованных и известных общественности, впервые предложила следующую классификацию гемииольной метрики:

- 1) гемииольная метрика на стадии формирования;
- 2) «настоящая» («права») гемииольная метрика;
- 3) «настоящая» («права») гемииольная метрика, находящаяся на стадии деконструкции;
- 4) гемииольная метрика, являющаяся результатом деконструкции других ритмических систем [11].

Исследователь рассматривает географическое распространение только 2-го и 3-го типов гемииольной метрики. Их явная концентрация выявлена в приграничных регионах, где сербы граничат с румынами, болгарами, македонцами и албанцами или даже живут с ними, в других регионах редко встречаются такие формы. Это позволяет сделать вывод, что примеры с «настоящей» гемииольной метрикой нельзя считать частью традиционного, «аутентичного» сербского фольклорного наследия. Они, несомненно, являются результатом аккультурации, происходившей в приграничных регионах между сербами и их соседями западных и восточных границ. В сербских городах во времена Османской империи эти процессы во многом определялись присутствием музыки завоевателей, которая, насколько известно, также имела гемииольную метрику. Эту музыку часто исполняли цыгане, которые были признанными посредниками в музыкальном обмене между балканскими народами.

В упомянутых приграничных сербских регионах гемииольная метрика была представлена неравномерно. В целом, по мере продвижения на юг, это явление встречается все чаще. Его проникновение в сельскую местность было более заметным в инструментальных танцевальных мелодиях, которые традиционно исполнялись мужчинами и обычно были более открыты для любых изменений. Однако в городах проникновение гемииольных размеров было связано в первую очередь с вокальными формами, в которых было много иностранных элементов, особенно восточного происхождения. Наиболее ярко это проявляется в Косово и Метохии, где процессы аккультурации, очевидно, были наиболее интенсивными, сложными и продолжительными. Об этом свидетельствует большое количество гемииольных примеров в наследии упомянутого региона (сельские обрядовые и традиционные мелодии, свадебные песни), а также наличие полностью заимствованных иностранных вокальных форм (в основном в небольших городах) под влиянием многих народов.

Подводя итог вышеизложенному, можно сделать вывод. Асимметричный ритм характерен для многих фольклорных форм (начиная от первобытных, племенных песен, заканчивая русской крестьянской песней), устной традиции христианской церкви, знаменного распева, а также григорианского хора. Однако, несмотря на индивидуальность и национальные особенности музыки стран Балканского полуострова, асимметричные ритмы и гемииольная

метрика являются частью процесса аккультурации, поэтому их нельзя считать целиком и полностью традицией, частью «аутентичного» музыкального наследия одной конкретной страны или народа. Тем не менее усилившийся интерес композиторов XX века к данным ритмам в своем творчестве только подчеркивает значимость рассматриваемого вопроса и побуждает исследователей к его полноценному изучению.

Список литературы

1. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки: (опыт феноменологического исследования). – М., 1992. – 160 с.
2. Bartók B. Serbo-Croatian folk songs. Texts and transcriptions of seventy-five folk songs from the Milman Parry collection and a morphology of Serbo-Croatian folk melodies [Электронный ресурс] / By Béla Bartók and Albert B. Lord; With a foreword by George Herzog // Columbia university studies in musicology. – New York: Columbia univ. press, 1951. – XVIII. – 431 с. – URL: <https://archive.org/details/serbocroatianfol00bart/page/n17/mode/2up>. – Загл. с экрана.
3. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]: сайт. – М., 2004–2017. – URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/2349423>.
4. Васиљевић М. А. «Трохејски метрички облици у музичком фолклору народа Југославије» // Народне мелодије које се ревају у Македонији, Југословенски музички фолклор II, XVII–LXIV. – Београд, 1953.
5. Dević D. Odnos ritma stiha i napeva simetričnog osmerca // Zbornik XII kongresa SUFJ (Celje, 1965). – Ljubljana, 1965. – С. 285–293.
6. Львов А. Ф. О свободном или несимметричном ритме. – СПб.: печ. в политехнограф. заведении А. Баумана, 1858. – 55 с.
7. Макина А. В.. Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиа́н, П. Буле́з: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Пермь, 2010. – 244 с.
8. Мельгунов Ю. Н., Корша Ф. Е., Кашкина Н. Д. Материалы по музыкальной ритмике // Известия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, состоящего при Московском университете. – М., 1907. – № XXII. – 133 с.
9. Миронов А. В. Размышления о современной музыке в оптике времени // НОМОТНЕТІКА: Філософія. Соціологія. Право. – Белгород, 2016. – Вып. 36, № 10 (231). – С. 161–164.
10. Невзорова В. Болгарская национальная специфика хорового творчества Добри Христова: дис. ... д-ра искусствоведения и культурологии: специальность 653.01 Музыкаведение / М-во культуры Республики Молдова, Акад. музыки, театра и изобразительных искусств. – Кишинев, 2016. – 176 с.
11. Радиновић, Сања. Хемиолна метрика (асиметрични ритам) у српском музичком наслеђу – «аутентичан» феномен или резултат акултурације? Hemiol metrics (asymmetrical rhythm) in Serbian musical heritage – «authentic» phenomenon or a result of acculturation? // Зборник матице српске за сценске уметности и музику: сб. ст. – Нови Сад, 2010. – С. 7–22.
12. Фрациле Н. Асиметрични ритам (аксак) у музичкој традицији балканских народа // Зборник матице српске за сценске уметности и музику: сб. ст. – Нови Сад, 1994. – С. 31–56.
13. Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции // Вопросы истории, теории, методики. – М.: Музыка, 1986. – 104 с. нот.; 21.

14. Холопова В. Н. Музыкальный ритм Очерк // Вопросы истории, теории, методики – М.: Музыка, 1980. – 72 с.
15. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. – М.: Советский композитор, 1983. – 281 с.
16. Христов Добри. Българска академия на науките. Институт за музика. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство // Българска академия на науките. Институт за музика / Съст., ред. и авт. на увода Венелин Кръстев. – София, 1970. – Т. 2. – 371 с.

List of references

1. Arkadyev M. A. Vremennye struktury novoevropejskoj muzyki: (opyt fenomenologicheskogo issledovaniya). – M., 1992. – 160 s.
2. Bartok B. Serbo-Croatian folk songs. Texts and transcriptions of seventy-five folk songs from the Milman Parry collection and a morphology of Serbo-Croatian folk melodies [Elektronnyj resurs] / By Béla Bartók and Albert B. Lord; With a foreword by George Herzog // Columbia university studies in musicology. – New York: Columbia univ. press, 1951. – XVIII. – 431 s. – URL: <https://archive.org/details/serbocroatianfol00bart/page/n17/mode/2up>.
3. Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya [Elektronnyj resurs]: sayt. – Moskva, 2004–2017. – URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/2349423>.
4. Vasil'evih M. A. «Trohejski metrichecki oblici u muzichkom folkloru naroda Jugoslavije» // Narodne melodije koje se pevaju u Makedoniji, Jugoslovenski muzichki folklor II, XVII–LXIV. – Beograd, 1953.
5. Dević D. Odnos ritma stiha i napeva simetričnog osmerca // Zbornik XII kongresa SUFJ (Celje, 1965). – Ljubljana, 1965. – S. 285–293.
6. Lvov A. F. O svobodnom ili nesimmetrichnom ritme. – SPb.: pech. v politehnograf. zavedenii A. Baumana, 1858. – 55 s.
7. Makina A. V. Novaya traktovka ritma: I. Stravinskij, O. Messian, P. Bulez: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – Perm', 2010. – 244 s.
8. Melgunov Yu. N., Korsha F. E., Kashkina N. D. Materialy po Muzykalnoj ritmike // Izvestiya Obshhestva lyubitelej estestvoznaniya, antropologii i e'tnografii, sostoyashhego pri Moskovskom universitete. – M., 1907. – № XXII. – 133 s.
9. Mironov A. V. Razmyshleniya o sovremennoj muzyke v optike vremeni // NOMOTHETIKA: Filosofiya. Sociologiya. Pravo. – Belgorod, 2016. – vyp. 36, № 10 (231). – S. 161–164.
10. Nevzorova V. Bolgarskaya nacional'naya specifika horovogo tvorchestva Dobri Hristova: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya i kul'turologii: special'nost' 653.01 Muzykovedenie / M-vo kul'tury Respubliki Moldova, Akad. muzyki, teatra i izobrazitel'nyh iskusstv. – Kishinev, 2016. – 176 s.
11. Radinoviћ Saђa. Hemiolna metrika (asimetrichni ritam) u srpskom muzichkom nasleђu – «autentichan» fenomen ili rezultat akulturacije?. Hemiol metrics (asymmetrical rhythm) in Serbian musical heritage – «authentic» phenomenon or a result of acculturation? // Zbornik matice srpske za scenske umetnosti i muziku: sb. st. – Novi Sad, 2010. – S. 7–22.
12. Fracile N. Asimetrichni ritam (aksak) u muzichkoj tradiciji balkanskix naroda // Zbornik matice srpske za scenske umetnosti i muziku: sb. st. – Novi Sad, 1994. – S. 31–56.
13. Harlap M. G. Ritm i metr v muzy'ke ustnoj tradicii // Voprosy istorii, teorii, metodiki. – M.: Muzyka, 1986. – 104 s., not.
14. Holopova V. N. Muzykalnyj ritm Ocherk // Voprosy istorii, teorii, metodiki – M.: Muzyka, 1980. – 72 s.

15. Holopova V. N. Russkaya Muzykalnaya ritmika. – M.: Sovetskij kompozitor, 1983. – 281 s.
16. Hristov Dobri. B"lgarska akademiya na naukite. Institut za muzika. Muzikalno-teoretichsko i publicistichsko nasledstvo // B"lgarska akademiya na naukite. Institut za muzika / S"st., red. i avt. na uvoda Venelin Kr"stev. – Sofiya, 1970. – T. 2. – 371 s.

ДИАЛОГ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ КУЛЬТУР НА ИСТОРИЧЕСКИХ ЭТАПАХ

Е. А. Городилова

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

И. Г. Умнова

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

Статья посвящена исследованию процессов взаимодействия русской и зарубежной музыкальных культур на различных исторических этапах. Определяются закономерности развития межкультурного диалога в музыкальном искусстве. Методология исследования включает историко-культурный анализ, сравнительный метод, системный подход и семиотический анализ. Исполнительская культура впервые рассматривается как ключевой медиатор межкультурного взаимодействия. Устанавливается цикличность культурных заимствований, определяется роль исполнительских школ в трансляции художественного опыта, выявляется зависимость интенсивности культурного диалога от уровня технологического развития общества.

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, диалог культур, музыкальное искусство, исполнительская культура, культурная глобализация.

DIALOGUE BETWEEN RUSSIAN AND FOREIGN CULTURES AT HISTORICAL STAGES

E. A. Gorodilova

*Branch of the Central Music School –
Academy of Performing Arts "Sibirsky", Kemerovo;*

I. G. Umnova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article is devoted to the study of the processes of interaction between Russian and foreign musical cultures at various historical stages. The patterns of development of intercultural dialogue in musical art are identified. The research methodology includes historical and cultural analysis, comparative method, systemic approach, and semiotic analysis. For the first time, the performing culture is considered as a key mediator of intercultural interaction. The cyclical nature of cultural borrowings is established, the role of performing schools in the transmission of artistic

experience is determined, and the dependence of the intensity of cultural dialogue on the level of technological development of society is revealed.

Keywords: intercultural communication, dialogue of cultures, musical art, performance culture, cultural globalization.

История мировой культуры свидетельствует о том, что развитие искусства всегда происходило в условиях взаимодействия различных национальных традиций. Музыкальное искусство в этом отношении представляет особый интерес, поскольку является одной из наиболее открытых систем художественного обмена.

Исполнительская культура представляет собой особый, многогранный феномен, который формирует личность музыканта-исполнителя и определяет его отношение к самому искусству исполнения, к уровню технического мастерства и глубине художественного содержания интерпретации, воплощаемой в рамках конкретной сценической программы. Она включает в себя также осознанное отношение исполнителя к философским и эстетическим основаниям представления программы как интерпретации, а кроме того, обеспечивает сохранение преемственности и развитие традиций национальной исполнительской школы как на личностном уровне (от педагога к студенту), так и на уровне целостного культурного пространства страны.

Культурологический подход дает возможность рассматривать музыку не только в эстетическом ключе, но и как форму социальной коммуникации. По справедливому замечанию Ю. М. Лотмана, культура функционирует как сложная знаковая система, чье существование обусловлено постоянным обменом информацией: «Культура существует как механизм хранения и передачи информации» [3, с. 10]. Этот тезис имеет принципиальное значение для осмысления музыкального искусства в качестве одной из форм культурной памяти.

Особый интерес представляет коммуникативная теория искусства. В своей монографии «Метаморфозы диалога в системе культуры и искусства», разработанной под руководством М. С. Кагана, Е. И. Балакина говорит о диалоге как о фундаментальном принципе культуры. Автор акцентирует, что, по мнению М. С. Кагана, «единственным «плодом деятельности, воссоздающим человеческое бытие в его целостности», является искусство: диалог – способ обретения целостности, а искусство – сфера, где подобное единство оказывается возможным и естественным» [2, с. 102]. С этой точки зрения, становится возможным рассмотреть исполнительскую деятельность как процесс передачи и детерминации культурных ценностей.

Актуальность исследования обусловлена самой природой коммуникативных связей композитора-музыканта-интерпретатора, а также рядом факторов современности, взаимосвязанных между собой и образующих един комплекс условий:

- усилением и ростом движений глобальной взаимозависимости;
- интенсивностью культурного обмена;
- масштабной цифровизацией и быстрым ростом технологий;
- основательным преобразованием исполнительских подходов.

При большом объеме значимых научных исследований, направленных на осмысление культурно-коммуникативного пространства, вопросы, раскрывающие роль исполнительской культуры как средства межкультурного диалога остаются недостаточно раскрытыми. Таким образом, целью настоящего исследования стало обнаружение в диалоге русской и зарубежной культур исторических принципов. Достижение поставленной цели стало возможным при помощи решения ряда задачи, среди которых основными являются:

- 1) обращение к теоретическим основам диалога культур и выявление и анализ основных исторических этапов их соприкосновения;
- 2) выявление механизмов аккультурации;
- 3) выявление роли исполнительства в этих процессах и их зависимость от современных тенденций межкультурного музыкального обмена.

Методологическую основу исследования составляют историко-культурный анализ, сравнительный метод, системный подход и семиотический анализ, позволяющие комплексно охватить феномен исполнительской культуры.

Категория «исполнительская культура» определяется сложной системой отношений между композитором, исполнителем и слушателем и проявляется в художественном результате исполнительской деятельности, где музыкальное произведение предстает как личностно осмысленный образ мира и человека. Мы рассматриваем исполнительскую культуру в неразрывном единстве с личностью музыканта и его профессиональной деятельностью: она одновременно включает в себя и формирует его индивидуальные качества, выступая содержательно-смысловой основой музыкального обучения. Ее ценностная направленность связана с осознанием красоты звука и мастерства исполнения, воспитанием личностного отношения к музыке и развитием искусства выразительности. Исполнительская культура обеспечивает передачу культурной традиции и реализуется как процесс сотворчества (М. С. Каган), ориентированный на раскрытие внутреннего, ценностно-смыслового контекста произведения. При этом глубина понимания музыки зависит от уровня духовного развития исполнителя, его ценностных ориентиров и жизненного опыта.

В основании музыкально-исполнительской культуры сосредоточены: система эстетических понятий и категорий, музыкальное развитие, профессионально значимые качества личности обучающегося, специальные умения и навыки, совокупность методов и приёмов, обеспечивающих музыкально-педагогическую активность обучающегося, к которым относятся общенаучные методы, методы педагогических исследований, а также комплексные и креативные методы. Доминирующая функция основания исполнительской культуры состоит в том, чтобы получить предпосылочное знание, обосновать и сформулировать инновационную проблему музыкально-инструментальной подготовки обучающегося. Вспомогательная функция основания исполнительской культуры заключается в обеспечении необходимым инструментарием всех сфер музыкально-инструментальной деятельности обучающегося. Ядро исполнительской культуры представляет собой информационную основу, источник научного обоснования и описания новшества. Здесь сосредоточены элементы, которые позволяют локализовать преобразовательную активность обучающегося.

Ядро также выполняет вспомогательные функции во всех сферах музыкально-инструментальной деятельности обучающегося: определяет закономерности и ценности музыкального обучения, типовые инновационные проблемы и теоретические концепции. Следствие исполнительской культуры включает образцы инновационных предложений, проектов и описаний новшеств. Доминирующая функция этой подсистемы – создание необходимых условий для успешной реализации комплекса педагогических инноваций. Проблема исполнительской культуры музыканта остаётся актуальной, так как она является ключевым показателем профессиональной компетентности и условием творческой самореализации. Изменения в искусстве исполнения в конце XX – начале XXI века усилили интерес к этой теме. Актуальность также связана с особенностями общения композитора и музыканта-исполнителя: произведение существует полноценно лишь тогда, когда оно воплощено в исполнении.

«Жизнь» музыкального произведения начинается в его интерпретации исполнителем, который предлагает своё понимание замысла. Нотный текст лишь частично фиксирует указания композитора, а полнота раскрытия художественных образов зависит от коммуникативного взаимопонимания автора и музыканта. Качество и авторская точность исполнения определяются художественными представлениями, знаниями, способностями и вкусом исполнителя, то есть уровнем его исполнительской культуры.

Исполнительская культура – это манера исполнения музыканта, стиль композитора, его эпохи, которую отличают соответствующие эстетические воззрения, интересы, потребности, вкусы. Исполнительская культура аккумулирует в себе эстетическое сознание предшествующих поколений на уровне исполнительских традиций, существующих подходов воплощения и т. д.

Все эти тезисы только подтверждают первоначально заложенные данные о том, что исполнительская культура, привязанная к деятельности любого исполнителя, не является просто техникой исполнения. Она является главным способом трансляции смыслов, идей и ценностей через исполняемые произведения. Способ создания таковых эстетических комплексов и репрезентация их через исполнительскую культуру обычно зависят не только от личности исполнителя, но и от выбранного им вектора невербального общения с публикой со сцены.

Проблема диалога культур занимает важное место в современной культурологии. В концепции Ю. М. Лотмана культура понимается как пространство взаимодействия различных знаковых систем, в котором «диалог является обязательным механизмом культурного развития» [3, с. 16]. Это позволяет рассматривать взаимодействие музыкальных культур как закономерный и необходимый процесс. С культурологической точки зрения диалог культур включает обмен художественными формами, заимствование стилистических элементов, адаптацию традиций и формирование новых культурных моделей.

М. С. Каган подчеркивал, что «художественная коммуникация включает автора, произведение, исполнителя и аудиторию» [4, с. 64]. В этой системе исполнитель выступает не пассивным ретранслятором текста, а активным участником творческого процесса, интерпретатором и соавтором художественного смысла. Тем самым он выполняет функцию культурного посредника, обеспечивающего передачу, осмысление и трансформацию ценностей в межкультурном диалоге.

Охарактеризуем исторические этапы диалога музыкальных культур. Так, направления коммуникации русской и зарубежных музыкальных культур вписываются в общую теорию и историю развития социокультурных коммуникаций, которые на своём относительно зрелом уровне, характеризующимся как полноценный выход русской музыкальной культуры на международную арену, начался приблизительно в XVII веке. К «зрелости» можно отнести тот фактор, что именно в этот период русская музыкальная культура начинает строить коммуникации в многовекторной системе. С одной стороны, большое влияние оказывают пришедшие из Украины, Беларуси и Польши (Речи Посполитой) музыканты, которые привозят в Москву большое количество нотных книг и современных для середины и второй половины XVII века учебных пособий, с другой стороны, постепенно начинают выстраиваться культурные взаимоотношения с южными соседями (странами Кавказского региона, а также первые пробы дипломатических отношений с Китаем). Эти факторы были зачатками для построения межкультурной коммуникации русской музыкальной культуры, однако их было вполне достаточно для того, чтобы подготовить почву для более радикальных реформ, фактически на грани слома прежних культурных устоев, в эпоху Петра I.

На развитие культурной коммуникации между Россией и Европой в самый ранний период влияют несколько факторов. Сохранились отрывочные сведения во французских хрониках о том, что первые европейские музыкальные инструменты пробовал ещё Иван Грозный (например, о вёрджинале, подаренном царю английским послом), затем следующий виток европеизации происходит во время правления царевны Софьи Алексеевны, которая всячески приветствовала более «умеренное» обновление русской музыкальной культуры за счёт европейских средств. При правлении Петра I, как бы к нему ни относились современные историки, а также деятели альтернативной истории, обвиняющие его в сломе многовекового цивилизационного устоя, диалог русской и европейской культур пришёл в ту стадию, в которой взаимодействие, наоборот, проявило первые черты гибридного противостояния. И, как ни странно, некоторых немецких композиторов уже в самом начале XVIII века стали привлекать именно «русские» сюжеты: например, Иоганн Маттезон в 1710 году написал свою *drama per musica* «Борис Годунов» (почти за 160 лет до Мусоргского!), которая, увы, была забыта почти на три века и представлена перед публикой в частично реконструированном виде только в 2005 году.

Но всё же XVIII век – это век преобладания европейского музыкального искусства над русским. Это одна из наиболее сильных волн евроинтеграции русского музыкального искусства, которая окончательно была оформлена к моменту появления оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя».

В XXI веке в России оформилась общая теория межкультурной коммуникации. Она уже не позиционируется как процесс обмена межкультурным опытом, а больше представляет собой именно информационный аспект межкультурного взаимодействия. Н. С. Ищенко справедливо определяет, что, помимо объективного межкультурного взаимодействия на уровне музыкального искусства, также присутствует и эмпирический аспект данной коммуникации, который включает в себя восприятие музыки различными индивидами. На основе индивидуального восприятия того или иного аспекта музыкального искусства выстраивается межкультурная коммуникация целых обществ различных государств (не только Россия – Европа), которая продолжается как минимум с XVIII–XIX веков. В XX веке эта система была кодифицирована в советской культурологии Ю. М. Лотманом в виде концепции диалог культур.

Таким образом, исторические этапы диалога музыкальных культур позволяют проследить постепенное усложнение форм взаимодействия и углубление межкультурных связей.

Первый этап (XVII–XVIII века) связан с активным освоением европейских музыкальных традиций. В этот период происходят внедрение нотной системы, развитие инструментальной музыки, формирование придворной музыкальной культуры и зарождение системы музыкального образования. Именно тогда складывается профессиональная музыкальная среда, что позволяет говорить о переходе от преимущественно устной, традиционной культуры к профессиональной музыкальной системе. По мнению В. А. Апрелевой, музыка в такие переходные периоды «одновременно выражает актуальное состояние культуры и предвосхищает её будущие формы» [1, с. 15]. Это позволяет рассмотреть становление сферы музыкального искусства XVII–XVIII веков как культурный прогноз и модель дальнейшего развития.

Второй этап (XIX век) связан с процессом формирования национальной композиторской школы и характеризуется появлением собственного творчества. Инокультурные ценности подвергаются активному переосмыслению, формируется новая система, где элементы

чужой культуры интегрируются в новом качестве. Происходит смена ролей: то, что раньше было центральным в освоенном культурном пространстве, может стать второстепенным, и наоборот. Подобная стратегия становится наиболее значимой для процессов аккультураций. По мнению исследователей межкультурных процессов, «взаимодействие культур включает процессы отбора и трансформации» [5, с. 8], что в полной мере отражается в музыкальной традиции этого периода.

Третий этап (XX век) характеризуется значительным изменением темпов культурного развития. Музыкальное искусство и музыкальная жизнь в целом имеет тенденцию к глобальной интеграции и установлению всеобщих тенденций. Это обусловлено рядом множества факторов: развитием звукозаписи, радио, международных конкурсов и концертной жизни страны. Конечно, мы видим, что особое место, с этой точки зрения, занимает джаз, изначально имеющий уникальный синтез различных традиций и в котором на базовом уровне заложен сплав нескольких культурных пластов. Африканская ритмика, европейская гармония и американская культурная среда, синтезирующиеся в джазе, в дальнейшем активно взаимодействуют с иными традициями: индийской и восточной музыкой, европейским авангардом. По мнению исследователей, музыкальные системы взаимодействуют аналогично языковым системам. Н. Слонимский, например, указывает на универсальность музыкальных структур, высокую степень повторяемости и «готовность к использованию в новых мелодических возможностях» [6, с. 7].

Таким образом, данный исторический контекст раскрывает исполнительское искусство как важнейший механизм культурного диалога, что и может проявляться через интерпретацию и звучание живого музыкального произведения. Именно исполнительское искусство может обеспечивать реальный диалог традиций, обмен смыслами и формирование пространства межкультурного взаимодействия.

Характеризуя исполнительское искусство как средство коммуникации, отметим следующее. Исполнительское искусство является центральным компонентом системы культурного взаимодействия и музыкальной коммуникации. Исполнительская традиция становится не только проводником наследия и устоев, но и способом их переосмысления, развития и преобразования. Исполнитель при этом одновременно является хранителем культурного наследия, интерпретатором авторского замысла и новатором, вводящим в художественный оборот новые смысловые и выразительные элементы. Недаром М. С. Каган подчёркивал, что «исполнитель является соавтором художественного произведения» [4, с. 82], это позволяет говорить о его полноценной творческой роли. Исполнительская культура выступает основанием для формирования стиля исполнения, национальных и региональных школ интерпретации, а также устойчивых художественных стандартов, определяющих характер межкультурного музыкального диалога.

На начальном этапе культурного обмена принимающая культура впитывает нормы, ценности и формы выражения более влиятельной культуры, осваивает её языки, способы общения и правила создания культурных объектов, ориентируясь на чужие представления. На следующем этапе возникает собственное творчество: заимствованные ценности переосмысливаются, интегрируются в новую систему, меняются роли центрального и периферийного. Собственная культура начинает восприниматься как основная и самодостаточная, тогда как прежний культурный образец может оцениваться как менее значимый или утраченный в своей подлинности.

На заключительном этапе принимающая культура начинает активно транслировать собственные смыслы и сосредоточивается на создании оригинального культурного продукта, творчески перерабатывая ранее заимствованные элементы. Её влияние начинает распространяться в разные стороны, затрагивая как исходную культуру-партнёра, так и другие.

Эта модель позволяет выделить в истории отношений России и Европы периоды активного усвоения европейской культуры и последующие этапы интенсивного развития собственного культурного производства. Однако при анализе взаимодействия музыкальных культур России с Китаем, Индией, Ираном, Турцией и другими странами Азии используются иные критерии, связанные со спецификой российско-азиатских культурных связей.

Отдельно стоит отметить наиболее знаковые вехи в эволюции русской музыкальной культуры, связанные напрямую с европейским заимствованием и определившие направление её дальнейшего развития. Так, в период с 1860-х и до 1917 года в русской музыкальной культуре наблюдается особо активная волна европеизации. Это было связано с тем, что в России открылись первые консерватории (высшие музыкальные учебные заведения европейского типа), стало развиваться массовое филармоническое движение (в лице Русского музыкального общества и Бесплатной музыкальной школы). Период стал наиболее продолжительным, так как он в общей сложности вобрал в себя события и явления межкультурной коммуникации вплоть до 1917 года. После чего эта европеизация вначале резко, а затем и с некоторыми послаблениями (после 1956 года) сменилась автаркией, когда русское (или советское) музыкальное искусство стало давать ответные музыкально-коммуникативные импульсы, выраженные не только в виде масштабных гастрольных туров по Европе и США, но и увеличением количества музыкантов-невозвращенцев, которые отказывались возвращаться в СССР под разными предложениями и начинали заново свою карьеру на Западе.

Последующий этап музыкальной межкультурной коммуникации, условно стартовавший с 1986 года, предлагает слушателю продуцирование собственного культурного продукта с учетом инокультурных достижений.

Таким образом, суммарно история русской культуры демонстрирует три периода явного заимствования европейских образцов: конец XVII – начало XVIII века, вторая половина XIX – начало XX века, и с 90-х годов XX века по настоящее время. Каждый из этих этапов соответствует модели диалога культур Лотмана. В советской культурологии межкультурная коммуникация целых обществ различных государств была кодифицирована Лотманом в виде концепции диалога культур. Причем мы видим, что продолжительность каждого последующего цикла сокращается.

Характеризуя современные формы культурного взаимодействия, отметим следующее. В эстрадном культурном пространстве вопрос межкультурной коммуникации опирается на несколько иную систему координат, нежели в академическом. Эстрадно-популярная среда на поверку оказывается гораздо более подверженной межкультурному диалогу в силу того, что в ней, за исключением определённых околоэтнических направлений, используются единый инструментарий, различные музыкальные формы (структуры эстрадных произведений и исполнительских интерпретаций), акустические приёмы, методы преподнесения, терминология и пр.

Качественные и количественные характеристики взаимных межкультурных процессов зависят, прежде всего, от участвующих в них субъектов. Джазовая, киномузыка и поп-музыка подвержены искомым процессам почти с самого начала её формирования в силу

того, что уже в самом начале становления данной индустрии наметился очевидный евроамериканоцентричный вектор формирования стандартов, в то время как эстрадное искусство Индии, Китая, стран Латинской Америки и пр. включали в качестве баланса свой индивидуальный этнический оттенок.

Важнейшая задача при исследовании процессов взаимодействий – найти баланс между унификацией национальных культур и тенденциями к их целостности, а также выявить алгоритмы сохранения традиций и механизмы совершенных взаимодействий, ведущих к установлению новых форм.

Современная культура развивается в условиях усиления глобализации, что проявляется в развитии международных фестивалей, онлайн-образования, цифровых технологий и транснациональных проектов. Как отмечает Каяк, «межкультурный диалог реализуется через механизмы адаптации культурных элементов» [5, с. 11]. В своем исследовании А. Каяк показывает механизмы формирования межкультурного диалога в контексте истории эстрадной музыки и то, как они включают в себя «спонтанные способы отбора, оценки, удерживания информации представителями обменивающихся народов, влияющие на содержательную сторону музыки каждого из них: ее тематику, смысл, родовидовое и жанровое строение» [5, с. 20]. Механизмы культурного обмена в музыке проявляются в «пограничных зонах» кросскультурных пересечений, где исполнитель выступает мостом, переводящим музыкальное содержание из одной культурной системы в другую. Джаз, представляя западную традицию, находит общую платформу с восточными культурами в импровизации, что стимулирует контакты и взаимное обогащение. Благодаря этому в джаз были интегрированы ладовые модели мугама, индийские ритмы и звучание восточных инструментов. Заимствования касаются как элементов музыкального языка, так и исполнительских приёмов. Подобно языку, музыка представляет собой многоуровневую систему, а процессы её взаимодействия можно сравнить с языковыми контактами: от первоначального восприятия и адаптации чужих форм до формирования собственного, уникального музыкального «лексикона».

Упрощенно процесс развития и творчества, подобно освоению языка, можно описать через четыре последовательных шага: **слушать, говорить, читать и писать**. Эта универсальная модель, применимая и вне контекста джаза, показывает, как творческий субъект (будь то отдельный музыкант или группа) на начальном этапе «слушает», отбирая музыкальные элементы («фонемы») по принципу узнаваемости и новизны, привыкая к различным звучаниям. Затем следует этап «проговаривания», когда происходит воспроизведение и подражание отобранным звукам. «Чтение» же означает более глубокое изучение и понимание музыкальных структур, осознание их места в новой «языковой системе». Завершающий этап – «письмо» (или сочинение/творчество) – предполагает создание собственного, адаптированного набора музыкальных «выражений» для использования в дальнейшем творческом процессе.

При анализе музыкальных взаимодействий необходимо учитывать как минимум три фактора: особенности ладовой организации, выбор и звучание инструментов (включая их тембральные характеристики и интерпретацию), а также нюансы артикуляции и интонирования, такие как мелодический рисунок, интервальное мышление и традиции исполнительских школ. Важность лада для импровизационной практики как восточных музыкантов, так и джазменов обусловлена тем, что их мелодические линии часто строятся на ладоинтонационной основе. Долгое время музыковедение игнорировало специфику звучания в культурах

с непривычным для Европы многоголосием (полифония, гомофония и т. д.), а также особенности восточных монодических традиций. Причиной этого стало то, что восточные музыкальные концепции часто интерпретировались через европейское мироощущение, ориентированное на письменную фиксацию музыки, в отличие от устной традиции Востока. В связи с этим попытки джазовых музыкантов адаптировать восточные лады к европейской гармонической системе становятся особенно значимыми. В джазе начиная с 1950-х годов активно исследуется взаимосвязь ладов (воспринимаемых джаз-музыкантами как набор звуков для импровизации) и гармонии. Яркими примерами такого влияния являются работы Дж. Рассела и Н. Слонимского, оказавшие воздействие на творчество М. Дэвиса, Дж. Колтрейна и Фр. Заппы [6].

В 1960–1970-х годах наблюдался рост интереса к ладовым особенностям южноазиатской музыки среди эстрадных исполнителей. Этот интерес был тесно связан с растущей популярностью восточных религий и духовных практик. В джазе это выразилось в использовании простых ладовых моделей на основе тетрахордов с характерными интонациями (например, $c - des - e - f$ в ряде композиций). Сам блюзовый лад возник как синтез афроамериканской интонационной системы и европейского мажоро-минора и отличается интонационной неопределённостью из-за глissандо и вариативного понижения/повышения ступеней. На ранних этапах джаза музыканты были ограничены европейскими темперированными инструментами, что также влияло на реализацию этих ладовых особенностей [7]. В результате музыкальной практики, особенно среди исполнителей на банджо и фортепиано, а затем и в оркестровом джазе, утвердилось характерное сочетание звуков: тритон и кварта. Это сочетание, представленное нотами e , bes и dis , соответствует III, пониженной VII и повышенной II ступеням в аккорде $C7/+9$. Одновременное звучание нот E и Dis впоследствии получило название «расщепленной» блюзовой терции, имитирующей специфический блюзовый тон, расположенный между этими нотами. В нотных записях блюзовых композиций, ставших популярными в начале XX века, авторы транскрипций (например, У. Хенди) были вынуждены обозначать эти блюзовые ноты как одну из двенадцати нот темперированного строя. К концу XX века джазовые музыканты стали проявлять интерес не только к восточным ладам, но и к особенностям восточного исполнительского искусства. Ярким примером служит композиция *Father A.* Мустафа-Заде (1995), где в начале звучит мелодия, непривычная для джазовых музыкантов. Эта мелодия, основанная на определенной гармонической последовательности, служит основой для импровизации, а арпеджированный аккорд, включающий звуки основного лада, определяет дальнейшее развитие музыкального материала.

Джазовые музыканты часто экспериментируют со звучанием, обогащая тембр своих ансамблей инструментами из разных культур мира. Так, ансамбль «Мукта» сочетает в себе бас-гитару, ударные, бас-кларнет, латиноамериканскую перкуссию, ситар, тампуру, трубу и мелодику. Композиция *Sahara* Рабиха Абу-Халила демонстрирует использование восточных инструментов в джазе, где арабские мотивы доминируют, а джазовые инструменты (альт-саксофон, бас-гитара, труба) лишь добавляют стилизованный оттенок. Для джаза характерно изменение тембра инструмента или его замена другим, выполняющим ту же функцию. В ансамбле Джона МакЛафлина, помимо ударных, часто используются южноиндийская вина и электроситар. Электроситар стал популярным инструментом среди эстрадных музыкантов, как, например, в записи песни *Norwegian Wood* группы The Beatles в 1966 году.

Кроме того, музыканты активно используют приемы игры, свойственные другим инструментам, для достижения желаемого звукового эффекта. Так, в *Dance of fire* А. Мустафа-Заде бас-гитара звучит как ударный инструмент. В *Joу* Джона МакЛафлина гитарист Дж. МакЛафлин, сопровождая скрипачу Л. Шанкару, применяет техники игры на ситаре, такие как характерные подтягивания струн.

В начале композиции А. Мустафа-Заде *Bana-bana gel* фортепиано и гитара играют одну и ту же мелодию, что, вероятно, сделано для имитации звучания тара и кеманчи – инструментов, традиционно используемых вместе в мугаме.

Орнаментика, как правило, ассоциируется с вокальной музыкой и представляет собой украшение мелодии двумя или более нотами разной высоты, исполняемыми на один слог. В восточной музыкальной традиции, как в прошлом, так и сейчас, орнаментика берет свои корни в вокальной импровизации и служит важным средством выражения эмоционального состояния исполнителя.

В джазе и эстрадной музыке структура орнаментальных фраз тесно связана с языком. Мелодия часто переплетается с речевыми элементами. Например, в африканской музыке мелодия может служить инструментом передачи речи через вокальные или инструментальные (ударные) звуки.

Интересны примеры межкультурного взаимодействия в киномузыке, которая сегодня отличается разнообразием жанров и стилей.

Киномузыка уникальна своей зависимостью от визуального ряда, динамичностью и склонностью к цитированию. К. Рычков считает, что мастерство современного кинокомпозитора проявляется в его способности синтезировать весь арсенал музыкальных достижений прошлого, объединяя разнообразные стилистические и жанровые элементы в единое целое. В оркестрах голливудского кино последних десятилетий неизменно присутствуют традиционные, в том числе народные, инструменты. Музыкальное оформление сцен часто стандартизировано и соответствует предсказуемым звуковым ассоциациям. Так, для фильма о Японии логично ожидать использования таких инструментов, как кото, сякухати или тайко, что подтверждается саундтреком Дж. Уильямса к «Мемуарам гейши». Подобным образом в фильмах, снятых в Палестине («Мюнхен») или Стамбуле («Заложницы»), уместно звучит уд. Использование восточных инструментов в киномузыке обусловлено не только стремлением к созданию национальной атмосферы или усилению характера персонажей, но и тем, что их звучание перестало восприниматься как нечто экзотическое или чужеродное [7, с. 94].

В кинематографе часто встречаются примеры, когда музыкальные инструменты, не соответствующие историческому контексту фильма, используются для создания уникального звучания. Так, в «Гладиаторе» дудук, инструмент, не характерный для Римской империи, благодаря мастерству композиторов и исполнителя, воспринимается как органичная часть оркестра, лишенная национальной окраски. Популярность дудука в киномузыке подтверждается его использованием в таких проектах, как «Халк», «Хроники Нарнии» и «Игра престолов». Композитор Рамин Джавади, например, ценит звучание дудука за его красоту и выбрал его для музыкальной темы Дейнерис, предпочитая его флейте, ассоциирующейся с «кельтским духом». Помимо дудука, в кино активно смешиваются и другие традиционные инструменты с академическими. Это можно увидеть в «Исходе: Цари и боги» с ориентальными духовыми, во «Властелине колец», где Голлум сопровождается венгерскими цимбалами, и в «Шерлоке Холмсе: Игра теней», где саундтрек создан с участием цыганского ансамбля.

Все эти случаи являются показательными примерами современного межкультурного музыкального диалога.

Как правило, подобные взаимодействия осуществляются в форме диалога, базирующегося на онтологических, аксиологических и эстетических параллелях в творческих процессах. Это порождает продуктивный синтез межнациональных музыкальных компонентов, способствуя формированию новаторских стилей и исполнительских парадигм. Последующее выявление и анализ подобных прецедентов позволит идентифицировать латентные, малоизученные механизмы, детерминирующие трансформацию семантических аспектов различных музыкальных систем [6].

Современная глобализация обостряет проблему сохранения культурной идентичности, однако практика показывает: чем интенсивнее межкультурное взаимодействие, тем выше интерес к национальным корням. Это проявляется в развитии этнопроектов, фольклорных ансамблей и неофольклорных направлений. В этом контексте выявляется еще одно необычное архетипическое свойство межкультурной музыкальной коммуникации, которое кроется в такой, казалось бы, щепетильной с точки зрения профессиональной этики проблеме, как история плагиата в мировой музыкальной культуре.

Где-то до середины XIX века, пока не сформировались основные направления права интеллектуальной собственности, композиторы и исполнители обладали значительным искусством в плане не банального копирования или автоцитирования (в барочной традиции названного «пародией») произведений своих предшественников и коллег, а их значительной музыкально-эстетической, жанровой или колористической переработки. Когда же право интеллектуальной собственности вышло на свой полноценный уровень, искусство плагиата стало квалифицироваться как существенное нарушение прав интеллектуальной собственности различных зарубежных композиторов. Тем не менее в российской композиторской и исполнительской среде искусство плагиата получило некоторый импульс к более широкому развитию и превращению исполнителями и композиторами, перерабатывавшими западный музыкальный материал на свой лад. Обычно в качестве первопричины возникновения целого искусства музыкального плагиата называется длительное нахождение русского музыкального искусства в относительно изоляционистской позиции по отношению к ведущим музыкальным культурам мира. Однако в творчестве русских композиторов средства использования плагиата как такового обосновываются следующими причинами:

1) Показ эпохи, в которую происходит действие созданного балета или оперы. В 2010-е и 2020-е годы внимательные слушатели ловили П. И. Чайковского на многочисленных заимствованиях тем из западноевропейских опер. В частности, ему были предъявлены обвинения в том, что в теме вступления в опере «Евгений Онегин» были замечены заимствования из опер Г. Доницетти, а в балете «Щелкунчик» в разных сценах были использованы слишком большие цитаты из «Гроссфатера» (1-е действие) и грузинской народной песни «Иавана» (2-е действие, Арабский танец). Однако для XIX века подобные заимствования, скорее всего, являются корректными, так как служат средством отображения эстетических установок среды, в которой происходит действие той или иной оперы. При этом в истории европейской романтической музыки (чаще всего ориентированной корнями на типологию и морфологию немецкой романтической музыки) тема из песни «Гроссфатер» является достаточно «общим» местом – впервые её задействовал Роберт Шуман в последней части своего цикла «Бабочки».

2) Пародийно-сатирический эффект. Многочисленные пародии советских и российских эстрадных композиторов и исполнителей на культовые западные хиты часто использовались в советской эстрадной музыке и в кинематографии для высмеивания определённых штампов западной популярной культуры. В целом художественный и эстетический эффект на советском этапе развития данного пародийного жанра оказывался сильнее западного оригинала и в адаптированном для советского слушателя виде являлся более восприимчивым, чем западный оригинал, который очень часто мог показываться только как образец для студентов режиссёрского факультета ВГИКа.

3) Приобщение советского и российского слушателя к качественным образцам западной поп- и рок-культуры. Чаще всего использовался приём «вольного перевода» или сочинения нового поэтического текста к заимствуемой западной мелодии. Такого вида «вольного перевода» произведения можно встретить, например, в виде многочисленных популярных итальянских романсов и песен, заимствованных в СССР в 1960-е годы (особенно в репертуаре Муслима Магомаева), переводных рок-балладах Бориса Гребенщикова и др. Вольный перевод – это вид иносказания, который позволял безопасно приобщить советского слушателя к ведущим западным образцам рок-, поп- и джаз-культуры, не натываясь на препоны советской цензуры.

Обобщение результатов исследования свидетельствует, что музыкальная культура развивается преимущественно через диалог, который реализуется усилиями композиторов, исполнителей, педагогов и аудитории. При этом исполнительская культура выступает ключевым звеном этого процесса. Перспективы развития музыкальной культуры связаны с усилением цифровизации, ростом гибридных жанров, развитием международного музыкального образования и появлением новых форм коммуникации.

Проведённый анализ позволяет сформулировать следующие выводы:

- 1) музыкальная культура эволюционирует в форме диалога;
- 2) русская культура на всех этапах истории активно взаимодействовала с зарубежными традициями;
- 3) исполнительство является основным механизмом культурной трансляции;
- 4) глобализация усиливает и расширяет культурные контакты;
- 5) музыкальная культура демонстрирует эффективную модель межкультурного взаимодействия;
- 6) дальнейшие исследования целесообразно связать с изучением процессов в сфере цифровой культуры.

Список литературы

1. Апрелева В. А. Музыка как выражение и предвосхищение культуры. – СПб.: Инфо-да, 2004. – 380 с.
2. Балакина Е. И. Метаморфозы диалога в системе культуры и искусства (Теория и практика созидательных путей культурогенеза): монография. – Барнаул: Алтайский дом печати, 2014. – 276 с.
3. Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки. – СПб.: Искусство-СПб, 2001. – 704 с.

4. Каган М. С. Искусство и общение // Искусство и общение: сб. науч. трудов. – Л., 1984.
5. Каяк А. Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Гос. акад. славян. культуры. – М., 2011. – 44 с. – URL: <https://dlib.rsl.ru> (дата обращения: 25.04.2018).
6. Слонимский Н. Тезаурус гамм и мелодических оборотов: справочник для музыкантов – композиторов и исполнителей: в 2 т. – СПб.: Композитор, 2016. – Т. 1–2. – 269 с.
7. Шулин В. В. Механизмы межкультурной коммуникации в массовых музыкальных жанрах [Электронный ресурс] // Вестник СПбГИК. – 2018. – № 2 (35). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mehanizmy-mezhkulturnoy-kommunikatsii-v-massovyh-muzykalnyh-zhanrah>.

List of references

1. Apreleva V. A. Muzyka kak vyrazhenie i predvoskreshchenie kul'tury. – SPb.: Info-da, 2004. – 380 s.
2. Balakina E. I. Metamorfozy dialoga v sisteme kul'tury i iskusstva (Teoriya i praktika sozidatel'nykh putej kul'turogeneza): monografiya. – Barnaul: Altaiskij dom pečati, 2014. – 276 s.
3. Lotman Yu. M. Semiosfera: Kul'tura i vzryv. Vnutri myslyashchih mirov. Stat'i, issledovaniya, zametki. – SPb.: Iskusstvo-SPb, 2001. – 704 s.
4. Kagan M. S. Iskusstvo i obshchenie // Iskusstvo i obshchenie: sb. nauch. trudov. – L., 1984.
5. Kayak A. Vzaimodeistvie muzykal'nyh kul'tur: principy, mehanizmy, rezul'taty [Elektronnyj resurs]: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii: 24.00.01 / Gos. akad. slavyan. kul'tury. – M., 2011. – 44 s. – URL: <https://dlib.rsl.ru> (data obrashcheniya: 25.04.2018).
6. Slonimskij N. Tezaurus gamm i melodicheskikh oborotov: sprav. dlya muzykantov-kompozitorov i ispolnitelej: v 2 t. – SPb.: Kompozitor, 2016. – T. 1–2. – 269 s.
7. Shulin V. V. Mekhanizmy mezhkul'turnoy kommunikacii v massovyh muzykal'nyh zhanrakh [Elektronnyj resurs] // Vestnik SPbGIK. – 2018. – № 2 (35). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mehanizmy-mezhkulturnoy-kommunikatsii-v-massovyh-muzykalnyh-zhanrah>.

Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

СОВРЕМЕННЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТЕХНИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ САКСОФОНА СОЛО

А. А. Кравец, А. А. Тихомирова

УО «Белорусская государственная академия музыки»,

г. Минск

В статье рассматриваются современные исполнительские приемы в произведениях для саксофона соло белорусских композиторов, а также подчеркивается их образно-смысловая роль в музыкальной композиции. Статья адресована исполнителям на саксофоне, педагогам, а также исследователям современной музыки.

Ключевые слова: произведение для саксофона соло, современные исполнительские техники, современная белорусская музыка, духовые инструменты.

EXTENDED TECHNIQUES IN WORKS BY BELARUSIAN COMPOSERS FOR SOLO SAXOPHONE

A. A. Kravets, A. A. Tikhomirova

Belarusian State Academy of Music, Minsk

This article examines extended techniques in works for solo saxophone by Belarusian composers and highlights their figurative and semantic role in musical composition. The article is intended for saxophone performers, teachers, and researchers of contemporary music.

Keywords: solo saxophone piece, extended techniques, contemporary Belarusian music, wind instruments.

Во второй половине XX века в музыкальной культуре наблюдается заметный рост интереса композиторов к созданию произведений для сольных духовых инструментов. Этот процесс был обусловлен стремлением композиторов к экспериментальным поискам звуковых возможностей инструментов и внедрению новых исполнительских приёмов. В эпоху Новейшей музыки¹ сольные сочинения стали уникальным местом для апробации инновационных техник и выражения свободы композиторского языка, что также нашло отражение в произведениях для саксофона соло.

В зарубежной практике эти тенденции проявляются в творчестве итальянских композиторов Лучано Берио («Sequenza IXb», адаптированная композитором для альт-саксофона

¹ Ю. Н. Холопов, рассуждая о стилевом переломе в музыке второй половины XX века, связанном с художественными исканиями авангарда второй волны, вводит термин «Новейшая музыка» [5].

в 1981 году) и Джачинто Шельси («Три пьесы для сопрано-саксофона»), японского композитора Фуминори Танада («Mysterious morning III»), композиторов-саксофонистов Кристиана Лоба и Рё Ноды. Наиболее ярко разнообразие новых приемов игры на саксофоне представлено в произведениях композиторов-саксофонистов. Японский композитор Рё Нода является одним из родоначальников сольного саксофона в Новейшей музыке, использующим современные техники игры, графические символы нотации, принципы инструментального театра и элементы алеаторики. «Импровизация I» (1972), «Импровизация II» (1973), «Импровизация III» (1974), «Маи» (1975), и «Феникс» (1983) являются яркими примерами не только творчества композитора, но также сольных произведений для саксофона своего времени.

В музыкальной культуре СССР саксофон долгое время оставался на периферии. Причинами этого были отсутствие инструментов в учебных заведениях, нехватка квалифицированных педагогов, а также скептическое отношение к саксофону как к академическому инструменту. Лишь к концу XX века ситуация изменилась: инструмент постепенно доказал свою художественную ценность, и композиторы начали включать его в свои произведения. Первоначально саксофон использовался в составе эстрадного оркестра, затем появились сочинения для саксофона с фортепиано или с оркестром, камерно-инструментальные ансамбли и ансамбли саксофонов.

Среди произведений российских композиторов стоит отметить сольные опусы для саксофона Тараса Бувеского («Голос одиночества», 1996), Ефрема Подгайца («Гадание», 2001), Аркадия Пикунова («Паркур», «Мечта Сальвадора Дали», 2015). Эти произведения не только расширили технический арсенал исполнителей, но и сформировали новые эстетические ориентиры, согласно которым современные исполнительские приёмы рассматриваются как важнейший элемент в образно-смысловой структуре художественного произведения.

Примеры обращения к музыкальным произведениям для саксофона соло в белорусской музыке относятся к концу XX – началу XXI века, что обусловлено особенностями проявления стилевых новаций в белорусской композиторской школе. Так, в 1960 годах начался этап экспериментальных поисков и обновления музыкального языка. Исходя из истории белорусской музыки, исследователь Е. Бондаренко выделяет два этапа авангарда [1]. Для первого этапа (с 1960-х по 1970-е) были характерны освоение новых композиторских техник (например, додекафонии), а также атональность. Второй период, более радикальный – с 1970-х по 1980-е – характеризуется проявлением различных техник композиции (сонорики, алеаторики и др.). В этот период композиторы обращаются к сольным духовым инструментам, осваивают авангардные техники и современные исполнительские приемы. Произведения для саксофона не писались в этот период, однако этот опыт стал фундаментом для дальнейшей работы в области сольной музыки для саксофона. Китайский саксофонист и выпускник Белорусской государственной академии музыки Гэ Мэн считает 1950–1980-е годы в Беларуси годами «накопления опыта, латентным периодом для развития белорусского саксофонного искусства» [2, с. 18].

Тенденции музыки второй половины XX века ярко проявились и у белорусских композиторов, что привело к появлению сольных произведений для различных инструментов с применением современных исполнительских и композиторских техник. Примерами сольного саксофона в творчестве белорусских композиторов являются сочинения М. Д. Васючкова («Сплин», 1998), Г. А. Ермаченкова («Сонатина для альт-саксофона соло», 2002), Д. В. Лыбина («Lamento з калыханкай» для саксофона, 2010), Е. В. Шиманович (триптих для

саксофона соло «Апельсиновый сад», 2013) и др. Анализ современных исполнительских приёмов в белорусском сольном репертуаре позволяет выявить особенности их интерпретации, их художественную роль, а также определить место саксофона в современной академической музыке Беларуси.

В данной статье будут рассмотрены современные исполнительские техники в произведениях для саксофона соло белорусских композиторов со стороны исполнительского взгляда.

Понятие «*расширенные исполнительские техники*» (англ. *extended techniques*) возникло в 1950–1960-е годы в англоязычной музыкальной среде и применимо ко всем видам музыкальных инструментов. Патрик Мерфи, доктор в области музыкального искусства и американский саксофонист, считает, что «расширенные исполнительские приемы – это всё, что выходит за грани стандартных параметров инструмента» [6]. О. И. Танцов выделяет две группы новых приёмов игры на флейте: операции со звуковысотностью и специальные эффекты [4, с. 5]. При адаптации классификации для саксофона к первой группе относятся: обертоны, мультифоники, глиссандо, вибрато, микрохроматика, трели и тремоло и т. д. Ко второй группе – *frullato*, *slap-tongue*, *air sound*, удары клапанами, пение с игрой, перманентное дыхание и т. д.

Некоторые приемы из наиболее часто используемых в творчестве белорусских композиторов для саксофона: *slap-tone* и *altissimo*. *Slap-tone* (англ. пер. «шлепок») – техника игры на струнных и духовых музыкальных инструментах. На саксофоне характерный щелчок появляется в результате удара трости о мундштук после образования воздушного вакуума у трости. На саксофоне *slap-tone* бывает нескольких видов, что позволяет добиться от приема разных звуковых эффектов. *Altissimo* – диапазон самых высоких нот, которые могут издаваться на саксофоне благодаря обертоновому ряду и специальной аппликатуре.

Композиторы зачастую используют современные исполнительские техники в произведениях для яркой красочности и передачи звуковых эффектов. Современные техники игры – это широкий спектр изобразительных приемов, который помогает раскрыть те или иные характерные черты художественного образа. Ниже рассмотрим применение современных исполнительских приёмов в произведениях молодых белорусских композиторов – Е. Шиманович и Ю. Шукова.

Г. И. Козодой² в своей статье рассматривает современные исполнительские приемы игры в произведении **Е. В. Шиманович** *Триптих для саксофона соло «Апельсиновый сад»* (1-я часть) и дает рекомендации к исполнению приемов, с которыми могут возникнуть сложности. Автор уточняет, что в произведении «эти приемы не являются композиторской самоцелью, но естественным образом раскрывают эмоциональное содержание произведения, открывая новые звуковые горизонты» [3, с. 104].

Произведение «Апельсиновый сад» обладает ярким и изобразительным названием, которое подчёркивают современные приемы игры. Произведение было написано для китайского саксофониста и выпускника Белорусской государственной академии музыки Гэ Мэна, поэтому во многом в данном сочинении видна стилизация народной музыки Китая: цитата народной песни «Цветок Жасмина» во второй части триптиха, близость звучания мульти-

² Г. И. Козодой – исполнитель, педагог, многие годы проработавший доцентом кафедры духовых инструментов и оркестрового дирижирования Белорусской государственной академии музыки.

фоник к народному китайскому инструменту гучжену, ядро многих тем – пентатоника, использование микрохроматики и вибрато. Произведение сочетает в себе элементы фольклора, современной академической традиции, а также элементы джазовой стилистики. «Апельсиновый сад» входит в концертный репертуар саксофонистов Беларуси, а также его части часто исполняются как отдельные концертные пьесы. В таблице 1, приведены исполнительские приемы в соответствии с их применением и образно-смысловую ролью в первой части триптиха, которая была обязательным произведением для участников V Республиканского конкурса исполнителей на духовых и ударных инструментах им. Е. Глебова в 2019 году (Приложение, таблица 1).

Современные исполнительские приёмы выполняют иную функцию в произведении **А. Ю. Шукова «Штудыя»**³ (2025) – этюде, написанном в двойной двухчастной форме. Из личной беседы с композитором известно, что при написании произведения использование ряда современных приёмов игры было направлено на повышение технических способностей исполнителя. Здесь современные исполнительские приемы являются технической сложностью, которая отрабатывается посредством заучивания их в нотном тексте. В таблице 2 приведены исполнительские приемы в соответствии с их отрабатываемой сложностью в произведении (Приложение, таблица 2).

Подведём некоторые итоги. Современные белорусские композиторы используют современные исполнительские приемы в своих произведениях для саксофона соло как для передачи художественного образа, так и для повышения техники исполнителей. Современные исполнительские техники вызывают интерес белорусских композиторов, что позволяет репертуару для саксофона увеличиваться и становиться более разнообразным.

Список литературы

1. Бондаренко Е. С. Авангардные тенденции в белорусской камерно-инструментальной музыке 1990-х годов // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. – Вып. 11. – Минск: Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі, 2011. – С. 136–141.
2. Мэн Гэ. Саксофонное искусство Беларуси: исторические пути развития, композиторская практика: методическая разработка для слушателей факультета повышения квалификации и переподготовки. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2018. – 42 с.
3. Козодой Г. И. Современные исполнительские техники и особенности их интерпретации в триптихе Е. Шиманович для саксофона соло «Апельсиновый сад» // *Научные труды Белорусской государственной академии музыки*. – Вып. 56. – Минск: Министерство культуры Республики Беларусь, 2022. – С. 102–110.
4. Танцов О. И. Новые приёмы игры на флейте. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 80 с.
5. Холопов Ю. Н. О сущности музыки [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kholopov.ru/essence.html>. – Загл. с экрана.
6. Murphy P. Extended Techniques for Saxophone: An Approach Through Musical Examples. [Electronic resource]. – URL: <https://files.core.ac.uk/download/pdf/79566582.pdf>. – Загл. с экрана.

³ Штудыя в переводе с бел. – исследование.

List of references

1. Bondarenko E. S. Avangardnye tendencii v belorusskoj kamerno-instrumental'noj muzyke 1990-h godov // Pytanni mastactvaznaŭstva, etnologii i fal'klarystyki. Vyp. 11. – Minsk: Instytut mastactvaznaŭstva, etnagrafii i fal'kloru imya K. Krapivy NAN Belarusi, 2011. – S. 136–141.
2. Men Ge. Saksofonnoe iskusstvo Belarusi: istoricheskie puti razvitiya, kompozitorskaya praktika: metodicheskaya razrabotka dlya slushatelej fakul'teta povysheniya kvalifikacii i perepodgotovki. – Minsk: Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki, 2018. – 42 s.
3. Kozodoj G. I. Sovremennye ispolnitel'skie tekhniki i osobennosti ih interpretacii v triptihe E. Shimanovich dlya saksofona solo «Apel'sinovyj sad» // Iz opyta raboty v klasse saksofona. – Minsk: Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki, 2022. – S. 102–110.
4. Tancov O. I. Novye priyomy igry na flejte. – M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2011. – 80 s.
5. Holopov Yu. N. O sushchnosti muzyki [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://www.kholopov.ru/essence.html>. – Zagl. s ekrana.
6. Murphy P. Extended Techniques for Saxophone: An Approach Through Musical Examples. [Electronic resource]. – URL: <https://files.core.ac.uk/download/pdf/79566582.pdf>. – Zagl. s ekrana.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

**Таблица исполнительских приемов в произведении Е. В. Шиманович
«Апельсиновый сад»**

Исполнительский приём	Нотный пример	Образно-смысловая роль
Мульти-фоники*	Adagio	Фольклорная стилизация (близость звучания к китайскому народному инструменту гучжэну)
Slap		Джазовая стилизация (имитация приёма бас-гитары, ударных инструментов, шагов по саду)
Субтон		Завершение раздела (части)

Исполнительский приём	Нотный пример	Образно-смысловая роль
Вибрато Микро-хроматика* Глиссандо		Джазовая и фольклорная стилизации (близость звучания к народному пению или джазовым традициям). Нагнетание кульминации
Air sound		Имитация ветра
Altissimo*		Нагнетание кульминации через увеличение диапазона

Таблица 2

Таблица исполнительских приемов в произведении А. Ю. Шукова «Штудия»

Приём	Нотный пример	Сложность
Slap		Slap чередуется со стандартной артикуляцией
Мультифоника		Мультифоника сменяются на legato
Frullato*		Плавная смена нот на frullato и нот со стандартной артикуляцией
Микро-хроматика		Отрабатывание микро-хроматики на мизинец левой руки
Altissimo		Регистр, трудно удерживаемый

ГЛИССАНДО НА КЛАРНЕТЕ: ТЕХНИКА ИСПОЛНЕНИЯ И ПРАКТИКА

В. Н. Бондарев

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

В данной статье рассматривается технический прием исполнительской техники кларнета – глиссандо. Приводятся исторические сведения о ее возникновении, способах исполнения, инструкции по освоению и внедрению в исполнительский репертуар.

Ключевые слова: кларнет, исполнительская техника, амбушюр, речевой тракт, глиссандо, практика.

GLISSANDOS ON THE CLARINET: PERFORMANCE TECHNIQUES AND PRACTICE

V. N. Bondarev

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article discusses the technical clarinet performance technique – glissando. The author gives historical information about its origin, methods of performance, instructions for mastering and introducing into the performance repertoire.

Keywords: clarinet, performance technique, embouchure, vocal tract, glissando, practice.

Прием глиссандо¹ выполняется на многих музыкальных инструментах, а также используется в вокале. Этот прием создает особый эффект скольжения звука, который может использоваться как в классической, так и джазовой музыке. Одной из особенностей приема является возможность намеренного регулирования его продолжительности и агогики, например исполнитель вначале может скользить между нотами медленно, а потом плавно ускориться, и наоборот.

Кларнетовый прием глиссандо был перенят от вокальных и струнных портаменто в XVIII и XIX веках. Скрипачи скольжениями пальцев заполняли интервалы для большей выразительности, а кларнетисты переняли этот прием. Ранние методические работы XIX века упоминают эффект быстрого скольжения внутри интервала к верхнему звуку. В некоторых пособиях для кларнета конца XIX века присутствуют короткие диагональные линии между нотами, намекая на исполнение портаменто.

Развитие джазовых стилей в начале XX века усилило интерес к исполнению глиссандо на кларнете. Джазовые музыканты исполняли длинные скольжения звука. Но подлинное признание кларнетового глиссандо пришло в «Рапсодии в синем» Джорджа Гершвина. Многие кларнетисты быстро освоили этот прием. Музыкальные партитуры для кино середины века часто использовали глиссандо кларнета.

Глиссандо на кларнете – это непрерывное скольжение между двумя нотами, когда слышны все заполняющие интервал промежуточные ноты. На кларнете такой эффект получается за счёт сочетания изменения (изгибания) амбушюра и речевого тракта, контролируемого воздуха и постепенного раскрытия или закрытия тональных отверстий скольжением пальцев. В результате получается плавное связанное глиссандо.

¹ Глиссáндо (от итал. *glissando*, от фр. *glisser* – скользить) – музыкальный термин, штрих, означающий плавное скольжение от одного звука к другому; даёт особый колористический эффект.

Кларнетисты используют разные аппликатуры, помимо базовой, вместе с определёнными изменениями в речевом тракте для изменения высоты тона. Небольшое приоткрытие отверстия пальцем повышает частоту импеданса, что позволяет плавно увеличивать высоту звука. Однако, чтобы двигать ноты в регистре кларион и выше, кларнетисты используют изменения речевого тракта. Чтобы исполнить знаменитое глиссандо в «*Rhapsodie в синем*» Гершвина, исполнители сочетают два приема: они постепенно отводят пальцы по тональным отверстиям, одновременно подстраивая речевой тракт под нужную высоту тона.

Строение и акустика кларнета позволяют двигать высоту тона (мензура, тональные отверстия, клапаны, амбушюр, речевой тракт – положение языка и гортани). Расположение отверстий, их внутренняя форма позволяют гибко менять акустическую длину трубки, по которой «бегает» звуковая волна. По мере того, как кларнетист постепенно открывает отверстия и подстраивает амбушюр, звуковая воздушная колонна удлиняется или укорачивается, создавая плавное скольжение, а не ступеньку от следующей ноты.

Клапаны для мизинцев, трельные, хроматические клапаны открывают доступ к отверстиям, которые пальцы не могут закрыть. Легкое ослабление нажатия такого клапана или минидвижение пальца могут частично открыть подушечку клапана, что тоже двигает тон вверх или вниз. Это более заметно на верхнем колене, где совсем небольшие изменения могут ощутимо сдвинуть высоту. Кларнет переходит в следующий регистр не через октаву, как большинство деревянных духовых инструментов, а через дуодециму, поэтому очень важно уметь правильно подстраивать речевой тракт. Немного более свободный амбушюр и больше пространства в полости рта понижают высоту звука, а более плотный амбушюр и более высокий язык поднимают его. Во время глиссандо музыкант пользуется этой гибкостью, координируя движения пальцев. Более открытый в пасти мундштук и чуть более мягкая трость значительно облегчают исполнение глиссандо, так как трость отзывается на изменения амбушюра и речевого тракта.

Большинство кларнетистов могут двигать высоту звука на полтона (повышать/понижать), используя только амбушюр и речевой тракт, и до полного тона и более в сочетании с пальцами. Нижняя губа, верхние зубы и лицевые мышцы образуют переменный по давлению и демпфированию, легкий прижим трости. Во время исполнения приема исполнитель может немного расслабить нижнюю губу и чуть опустить челюсть, сохраняя стабильный поток воздуха. Такое контролируемое расслабление и небольшое увеличение объема во рту снижают демпфирование трости и удлиняют её работающую часть, снижая высоту звука и обеспечивая плавное соединение между нотами.

Мы можем назвать составляющие техники исполнения глиссандо: техника отвода пальцев с клапанов в стороны или вверх, амбушюр, речевой тракт, поддержка дыхания. Если какой-то составляющей нет, или она недостаточна, глиссандо будет звучать не гладко, не только интонационно, но и тембрально. Исполнителю важно почувствовать одно непрерывное действие, а не несколько отдельных действий. Поддержка дыхания должна оставаться постоянной на протяжении всего глиссандо. Некоторые исполнители неосознанно ослабляют поддержку, когда двигается тон, а это приводит к тому, что страдает тембр или звук может прерываться. Необходим достаточный, непрерывный поток воздуха, чтобы звук оставался полным и сосредоточенным. Прием отползания пальцев помогает исполнению глиссандо. Вместо того чтобы поднимать пальцы прямо вверх от клавиш или отверстий, необходимо постепенно отводить их в сторону. Подушечка пальца медленно открывает часть отверстия, что постепенно повышает высоту звука. В нисходящем глиссандо все действия производятся в обратном порядке.

Практика глissандо на кларнете строится, исходя из десяти минут занятий в день, от простых сдвигов интонации на одной ноте к полным длинным глissандо. Приведем рекомендации по освоению глissандо. Контролируйте качество исполнения, отмечайте для себя, между какими нотами глiss гладкий, ровный, а где прерывается.

Первый этап: сдвиг тона только с амбушюром и речевым трактом.

Лучше начать со средних нот (соль¹, фа¹). Пробуйте, не двигая пальцами, понизить высоту тона, открывая ротовую полость, и потом поднять высоту. Используйте тюнер, чтобы отслеживать, насколько далеко можно сдвинуть тон, не теряя качество тембра, до возникновения призывков и треска. Попробуйте зафиксировать изменение высоты (на 1/4 тона, на полтона).

Второй этап: базовое упражнение Вм–С1 глissандо.

Теперь сосредоточьтесь на классическом переходе Вм–С1 – идеальный стартовый интервал. Нажмите Вм (вся левая рука, указательный палец правой руки) и сыграйте ровный звук средней громкости. Понемногу расслабляйте амбушюр, позволяя высоте тона опуститься, сохраняя тембр звука. Когда вы почувствуете, что тон начинает двигаться, медленно откройте первым пальцем правой руки отверстие, перекачиваясь от кончика подушки пальца к основанию или «отползая» от правильного расположения пальца в сторону. Главное – избежать резкого открытия с Вм–С1. Если вы слышите щелчок или четкое разделение нот, повторите все действия медленнее. Обычно десяти минут работы с В1–С1 глissандо в день достаточно, чтобы заметно улучшить результаты через неделю. Повторяйте глissандо Вм–С1 в малых группах: два-три медленных скольжения, отдых, затем ещё два-три. Изменяйте темп глissандо от медленного (2–3 секунды на глiss) до среднего (1 секунда). Поддерживайте дыхание, стабильный поток воздуха. Когда освоите плавное скольжение, добавьте метроном и потренируйтесь выравнивать начало и конец глissандо с определёнными ритмами.

Третий этап: глissандо Вм–Е1 и широкие интервалы.

Переходите на больший интервал, скользя от Вм до Е1. Начните с Е большим пальцем левой руки и первыми двумя пальцами, плюс первым пальцем правой руки. Используйте тот же подход: начните с небольшого расслабления амбушюра, затем последовательно оттягивайте пальцы так, чтобы высота ноты непрерывно поднималась до Е1 и опускалась до Вм без разрыва и искажений тембра. Экспериментируйте с очередностью пальцев, чтобы найти самый гладкий путь. Многие игроки сначала снимают палец правой руки, затем постепенно расслабляют второй и третий пальцы левой руки. Внимательно слушайте любую ноту, которая возникает резко. Если изменение аппликатуры вызывает разрыв глissа, замедлите его и добавьте больше изменений в амбушюре и речевом тракте, чтобы сгладить переход. Когда В – Е почувствует себя комфортно, создайте трёх- и четырёхнотные глissандо. Например, скользите от D к G или от E к A, используя комбинацию амбушюра и пальцев. Практикуйте как скольжение вверх, так и вниз. Держите динамику стабильно средней, чтобы слышать тон без напряжения.

Четвертый этап: ритмические упражнения.

К базовым упражнениям добавьте ритмическую структуру. Практикуйте глissандо, которые длятся ровно один такт, две четверти или четверть с точкой в разных темпах. Например, в размере 4/4 и темпе Andante начинайте с C на первом такте и достигайте В ровно во втором такте, позволяя глissу заполнить собой целый такт.

Этап пятый: применение глissандо в вашем репертуаре.

Выбирайте короткие фразы из вашего репертуара, где подойдёт глissандо. Отметьте один-два места в джазовом стандарте или романтическом соло, где глiss сделает фразу выразительнее. Пробуйте фразу с глissандо и без него, чтобы подтвердить или опровергнуть

необходимость применения приема. Полезно будет исполнение гамм, где между ступенями, по вашему выбору, можно вставлять короткие глисссы. Обязательно контролируйте постоянство тембра.

Следует понимать, что овладение техникой исполнения глиссандо – это только полдела. Следующий этап – научиться исполнять глиссандо в нужном стиле, в подходящей для этого манере.

При игре глиссандо важно понимать его форму. Какова его длина? Начинается или заканчивается глисс нотой постоянной высоты, или высота тона все время находится в движении? Может, данный глисс должен иметь более сложную кривую, внизу двигаясь медленно, а потом расти с нарастающей скоростью? В анализе таких моментов поможет большая слуховая база, прослушивание как можно больше хороших записей в разных стилях. Если вы хотите, чтобы глиссандо звучало как джаз, слушайте больше джазовых исполнителей.

Многие кларнетисты испытывают трудности с освоением глиссандо, потому что незаметные, небольшие проблемы в постановке становятся очевидны при исполнении глиссандо. Самые распространённые проблемы исполнения – это интонационно рваные глисссы, неровная интонация и тембральные провалы в звуке. Самоконтроль, анализ звучания помогают определить, являются ли причинами ошибок в исполнении пальцы, амбушюр, поддержка дыхания или даже сам инструмент. Когда глиссандо звучит рвано, это указывает на то, что пальцы излишне быстрые или отсутствует момент поочередного «отползания». Проблемы с интонацией говорят о неправильно настроенном речевом тракте, излишне расслабленном амбушюре или слабой поддержке дыхания. Прыжки между нотами могут указывать на то, что конкретная смена аппликатуры неплавная. Определите, между какими нотами возникает прыжок, затем задержитесь перед полным открытием пальцем отверстия/клапана и попробуйте построить речевой тракт на данную высоту.

Декомпрессия инструмента может сильно мешать исполнению глиссандо. Совсем небольшая утечка воздуха из-под подушечки клапана или в соединении колен может привести к глухому звуку или треску некоторых нот во время исполнения глиссов. Если одна и та же нота отвечает неправильно, особенно в тихой динамике, проверьте кларнет на утечку. Красивое глиссандо на кларнете зависит не только от вашей техники, но и от хорошего, рабочего состояния вашего инструмента. Регулярное обслуживание, контроль технического состояния инструмента помогают устранить препятствия для исполнения глиссандо. Подбор тростей помогает лёгкости исполнения глиссандо. Более мягкие трости, трости, которые хорошо обыграны, более отзывчивы на изменения амбушюра и речевого тракта.

Ученики обычно всегда рады освоить новый, необычный прием. Если исполнительский аппарат достаточно сформирован, можно включить изучение глиссандо в систему домашних занятий. Важно не спешить. От простого к сложному. Шаг за шагом. Начинайте с изменений речевого тракта и амбушюра, простых глиссов в интервале полтона, затем постепенно расширяйте интервалы.

Список литературы

1. Rosen C. Clarinet / transl. by Z. Bin // People's Music Press. – 2007. – May. – S. 11–15.
2. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Мосгорсовнархив, 1962. – 116 с.
3. Компания Мартин Фререс [Электронный ресурс]. – URL: <https://martinfreres.net>. – Загл. с экрана.

4. Хруст Н. Ю. Новые инструментальные техники. Опыт классификации. – М.: ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория», 2017. – С. 480.
5. Чжао Юй. Некоторые вехи исторической эволюции кларнета на пути к мировой известности // Южно-российский музыкальный альманах. – Ростов н/Д., 2017. – № 2 (27). – С. 78–82.

List of references

1. Rosen C. Clarinet / transl. by Z. Bin // People's Music Press. – 2007. – May. – S. 11–15.
2. Dikov B. A. Metodika obucheniya igre na duhovyh instrumentah. – M.: Mosgorsovnarhiv, 1962. – 116 s.
3. Kompaniya Martin Freres [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://martinfreres.net> – Zagl. s ekrana.
4. Hrust N. Yu. Novye instrumental'nye tekhniki. Opyt klassifikacii. – M.: FGBOU VO «Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya», 2017. – S. 480.
5. Chzhao Yuj. Nekotorye vekhi istoricheskoy evolyucii klarneta na puti k mirovoj izvestnosti // Yuzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah. – Rostov n/D., 2017. – № 2 (27). – С. 78–82.

МЕТОДЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ НА ФЛЕЙТЕ НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЯ К. И. АНДЕРСЕНА «ТАРАНТЕЛЛА» В КОНЦЕРТНОМ РЕПЕРТУАРЕ

В. В. Липчанский

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

В статье рассматриваются способы совершенствования исполнительской техники флейтиста в контексте работы со штрихами и дыхательной системой. Предлагаемые методы выявлены эмпирическим путем и могут быть полезны как преподавателям, так и исполнителям любого уровня.

Ключевые слова: флейта, штрихи, дыхательная система, исполнительская техника, артикуляция, амбушюр, концертный репертуар, практика.

METHODS FOR IMPROVING FLUTE PERFORMANCE TECHNIQUE FOR THE CONCERT REPERTOIRE ON THE EXAMPLE OF K. I. ANDERSEN'S "TARANTELLA"

V. V. Lipchansky

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article examines ways to improve flutist performance technique for working with strumming and the respiratory system. The author states that proposed methods have been developed empirically and can be useful for both teachers and performers of all levels.

Keywords: flute, strumming, respiratory system, performance technique, articulation, embouchure, concert repertoire, practice.

«Тарантелла» Карла Иоахима Андерсена (выдающегося датского флейтиста и композитора XIX века) – является шедевром своей эпохи среди множества композиций для флейты [1, с. 24]. Это яркая сложная поэма для флейты и оркестра¹, которая украсит репертуар любого профессионального флейтиста.

С точки зрения характеристики жанра тарантелла (итал. *tarantella*) – это итальянский народный танец и одноимённый музыкальный жанр, который предполагает быстрый, стремительный темп, триольную пульсацию. Жанр обладает энергичным, экстатичным характером, с завораживающим повторением ритмических и мелодических фигур. Тема часто строится на многократном повторении простого мотива или ритмической фигуры на фоне аккордового аккомпанемента [2, с. 360].

Учитывая непрерывающееся движение мелодической линии партии флейты и такой оживленный темп, первым этапом технического разбора произведения должно быть расставление цезур в предложениях. Мы предлагаем вариант указания цезур согласно завершенности музыкальной фразы и техническим возможностям, которые при всей виртуозности исполнителя остаются ограниченными (Приложение, пример 1).

Партия флейты в пьесе обладает достаточно широким диапазоном, что требует от исполнителя полноценное и качественное владение инструментом. Гибкость аппарата понадобится как в звучании первой октавы (Приложение, пример 2), так и в диапазоне третьей октавы, где крайняя нота может достигать – g3 (Приложение, пример 3).

Особой технической сложностью обладают фрагменты, в которых в непрерывном мелодическом движении восьмыми в триолях необходимо ловко совмещать *staccatissimo*, где каждый звук прерывается языком, и *legato*, где требуется фриктивная атака (Приложение, пример 4). В данном фрагменте мы наблюдаем полифонический склад, где первый голос – развитие в первой восьмой каждой доли такта (нижний), а второй голос – верхний. Удержать многоголосие в таких скачках и агогических условиях весьма непросто для исполнителя.

В срединной части произведения музыкальный материал более насыщен техническими сложностями, чем в первой части и третьей – репризе с изменениями. Здесь мы наблюдаем не только широкий диапазон партии, контрастную нюансировку, но и смену метроритма. Хотя, надо сказать, выдерживать контрапунктный ритм, присущий жанру тарантеллы, на протяжении длительного времени очень трудно, это требует от исполнителя максимальной концентрации и собранности, поэтому изменения этого ритма требуют отдельного внимания при изучении партии. В примере 5 (см. Приложение) сменяются ритмические акценты, что при ознакомительном чтении с листа может быть неожиданностью.

Также в средней части исполнитель столкнется с еще одним видом многоголосия, выраженным сначала в нисходящих скачках, затем, спустя несколько тактов, в восходящей инверсии (Приложение, пример 6).

В произведении при всем разнообразии штрихов по большей части требуется играть на *staccato* довольно продолжительное время, сохраняя ритмический контрапункт и фразировку. Учитывая триольную пульсацию, предлагаем использовать следующую артикуляцию – «ту-ку-ту». При тренировке таких фрагментов важно сохранять баланс труда и отдыха, следить за качественной работой амбушюра. Важно сохранять тонус, но не нарабатывать зажимов аппарата. Излишнее напряжение губ и челюсти приведет к потере контроля над инто-

¹ Данное сочинение исполняется также в переложении для флейты и фортепиано.

нацией и тембром. Здесь также необходимо продумать смысловые и дыхательные цезуры. В целом, произведение требует выносливости от флейтиста. Поэтому очень важно продумать заранее моменты «передышки», сброса напряжения, что поможет сохранить силы на «длинную дистанцию» и оставаться музыкально гибким. Надо понимать, что последние ноты фраз прозвучат короче, но это существенные технические издержки. Как раз поэтому так важно соотнести технические возможности исполнителя с музыкальными фразами – они должны максимально совпасть.

Для снятия усталости и напряжения в теле, как последствия долгой и упорной исполнительской работы над данным произведением, мы предлагаем ряд расслабляющих практик, после которых можно будет снова вернуться к занятию, при этом сохраняя бережное отношение к аппарату. Эти практики могут быть как завершением ежедневной исполнительской работы, так и «разрядкой» в перерыве.

1. Общее расслабление тела.

Отложите инструмент. Активно потрясите руками и ногами в положении стоя, можно совмещать с прыжками и поворотами корпуса вокруг своей оси. Трясите конечностями до тех пор, пока не устанете. Как только почувствуете, что силы на выполнение упражнения закончены, найдите удобную горизонтальную поверхность.

Лягте на спину, поднимите конечности вверх и продолжайте их активно протрясывать до ощущения приятного тепла в области спины и пресса, при этом следите, чтобы шея не находилась в напряжении. После чего положите руки и ноги вниз, широко расставив их (должна получиться поза «звезды»), ладони разверните к небу. Дышите медленно и глубоко, с закрытыми глазами. Лежите так в тишине.

Если вы намерены продолжить работу над произведением, не задерживайтесь в этой позе, иначе вы рискуете рассеянным вниманием и снижением рабочей мотивации. Если в рабочем пространстве нет возможности занять горизонтальное положение, сядьте на стул, максимально вытянув ноги и расслабив всё тело.

2. Для расслабления амбушюра подойдут всевозможные техники самомассажа и гимнастики лица. Важно обратить внимание на зону крепления челюсти, корень языка, подъязычную кость.

Используйте массаж для расслабления губ и щек. Для совершения самомассажа вымойте руки с мылом или обработайте антисептиком, а также не старайтесь делать самомассаж через болевые ощущения лица, так вы можете повредить ткани и оставить синяки.

Также вы можете использовать упражнения с применением вибрационного выдоха, совершая его на полностью расслабленных губах.

3. Не забывайте следить за влажностью ротовой полости. Пейте воду при необходимости.

Для того чтобы такая фраза прозвучала качественно, необходимо тренировать длину выдоха, увеличивать объем вдоха, пользоваться мышцами пресса для удержания воздуха на длинной фразе. Мы предлагаем ряд упражнений на развитие длинного выдоха.

Упражнение с книгой.

Исполнитель удобно располагается на горизонтальной поверхности лежа на спине. Далее делает несколько глубоких вдохов, при этом включая мышцы живота. Ребра и живот визуально должны расширяться. Для самопроверки можно во время вдоха положить руки на эти зоны.

Следующий этап – выдох на задержке выдыхательных мышц в положении вдоха. Исполнитель делает глубокий вдох, расширяя ребра и живот, затем задерживает дыхание на 1–2 секунды, оставляя выдыхательные мышцы напряженными, после чего медленно тонкой струйкой выдыхает воздух через рот, сохраняя выдыхательные мышцы в положении вдоха (не расслабляя). Задача: выдыхать в таком положении как можно дольше по времени, при необходимости контролируя мышцы руками. Выдох может быть как шумный на звуки «с», «ш», «ф», так и бесшумный. Рекомендуем тренировать оба варианта.

Последним этапом упражнения будет использование тяжелой книги. Исполнитель берет книгу и кладет ее на область живота немного выше пупка. Вес книги должен ощущаться на теле, чтобы в упражнении чувствовалось внешнее сопротивление. Затем упражнение на длинный выдох повторяется в шумном или бесшумном варианте, но задача исполнителя: поднять книгу на вдохе и удержать ее мышцами как можно выше до конца выдоха. Данное упражнение также можно делать с секундомером, фиксируя и улучшая свои результаты с каждым подходом.

Упражнение «дыхание порциями».

На 3 счета исполнитель делает 3 вдоха рывками, постепенно расширяя ребра. Далее – небольшая задержка дыхания, и выдох также на 3 счета отрывистыми рывками. Далее количество порций вдохов и выдохов может увеличиваться по такой последовательной схеме: 5, 7, 10, 15 и т. д. Задачи исполнителя: почувствовать и осознать свой настоящий объем вдоха, научиться распределять выдох на счет. Упражнение выполняется на шумный вдох. Вдох делается носом, выдох – через рот.

Далее оставляем максимальный счет, к примеру – 15. Совершаются обычный глубокий вдох носом и медленный выдох через рот на 15 счетов. Губы на выдохе нужно сложить в позиции гласной «у». Количество счетов постепенно увеличиваем до максимального предела.

Эти упражнения актуальны для исполнителей любого уровня, в том числе для опытных профессионалов. Они помогают настроиться на активную физическую работу с произведением, поддерживать и развивать дыхательную систему, функционирование которой – основа флейтового исполнительства. Но стоит учесть, что активные занятия дыхательными упражнениями без качественной физической подготовки отнимают много сил и рассеивают внимание. Поэтому рекомендуем их делать перед не особо важными репетициями и выступлениями, где от исполнителя требуется максимальная включенность. Тем не менее навыки, которые приобретены в этих упражнениях, также применимы в технике *legato* и не только в ней.

Рекомендуем также обратить внимание на некоторые аспекты технической работы над *staccato*:

1. Тренируйте резкие движения языка, произнося слоги типа «ту», «ти» с разной скоростью.
2. Контроль дыхания. Практикуйте короткие выдохи с четкой остановкой и возобновлением потока воздуха.
3. Работа перед зеркалом. Наблюдайте за положением губ и челюсти, чтобы избежать напряжения и неправильных движений.
4. Медленное начало. Начинайте отрабатывать *staccato* в медленном темпе, постепенно ускоряясь по мере освоения техники.

Характер «Тарантеллы» в силу своих жанровых особенностей – очень яркий и харизматичный. Тема начинается с затакта, будто партия флейты зазывает всех, кто ее слышит, с жаром ринуться в пляс. Это огненная феерия иногда звучит не как красочный танец, а местами даже как дьявольская пляска, в которой будто наказывают грешников непрекращающимся танцем. Крупная по объему композиция имеет в себе что-то мистическое и фэнтезийное.

«Тарантелла» К. И. Андерсена – украшение концертного репертуара любого профессионального флейтиста. Она может стать короной его программы – финалом концерта, когда публику захватит как живой характер пьесы, так и технические возможности исполнителя. Даже неискушенный слушатель обратит внимание на то, что от исполнителя в данном сочинении требуется даже спортивная выносливость. Поэтому, даже если на каком-то этапе творчества эта музыка не может войти в концертный репертуар, она может быть отличным материалом для тренировки: внимания из-за обилия штрихов, музыкальной гибкости, физической выносливости. Но эта пьеса также требует от исполнителя определенной художественной зрелости. Она вовсе не должна звучать как сложный этюд для амбушюра и дыхательной системы. Она по-настоящему прозвучит тогда, когда драматургия не будет уступать технической стороне исполнительства. А для этого необходимо возвращать не только технику, но и художественное начало.

Список литературы

1. Kyle J. Dzapo. Joachim Andersen: A Bio-Bibliography. – Greenwood Press, 1999. – 140 p.
2. Кюрегян Т. С. Тарантелла // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973–1982. – 920 с.

List of references

1. Kyle J. Dzapo. Joachim Andersen: A Bio-Bibliography. – Greenwood Press, 1999. – 140 p.
2. Kyuregyan T. S. Tarantella // Muzykal'naya enciklopediya: v 6 t. / gl. red. Yu. V. Keldysh. – М.: Sovetskaya enciklopediya: Sovetskij kompozitor, 1973–1982. – 920 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2



Пример 3



Пример 4



Пример 5



Пример 6



«ПОДТЕКСТОВКА» КАК ПРИЕМ РАБОТЫ НАД ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ И. С. БАХА

Е. В. Плотникова, Н. Г. Протасова

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

В статье поднимается проблема правильного интонирования при игре на фортепиано. На примере Прелюдии И. С. Баха *gis-moll* из Т. I. «ХТК» приводится прием работы с помощью подтекстовки, решающий сразу ряд задач – от интонационных до содержательно-смысловых.

Ключевые слова: музыкальное интонирование, фортепианное исполнительство, прием подтекстовки, работа над полифонией.

“SUBTEXT” AS A TECHNIQUE FOR WORKING ON J. S. BACH’S INSTRUMENTAL WORKS

E. V. Plotnikova, N. G. Protasova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors raise the problem of correct intonation when playing the piano. Using the example of J. S. Bach’s Prelude gis-moll from T. I. “Chamber Music”, the authors demonstrate how to use the tool of subtext, which solves a range of problems, from intonation to semantic.

Keywords: musical intonation, piano performance, subtexting technique, work on polyphony.

Вопрос правильного интонирования является одним из наиболее существенных в процессе обучения игре на фортепиано. Этой теме посвящен ряд исследований, отраженных в монографиях и диссертациях музыковедов и исполнителей. Например, вопросами фортепианного интонирования в контексте педагогического и исполнительского опыта занималась А. В. Малиновская [5]; процессам музыкального интонирования с точки зрения психики и сознания личности уделяла внимание А. В. Торопова [9]; аспектам обучения фортепианному интонированию студентов вуза посвятила свою работу А. Ю. Маряч [6], развитием интонационного слуха пианистов начальной школы интересовался А. Р. Ачмизов [3]. Вышеозначенной проблеме посвящены труды Б. В. Асафьева [1], а также исследователей Л. С. Сухиташвили, Ю. М. Целковой и Б. Е. Милки.

Известно, что одной из наиболее сложных задач является правильное голосоведение и интонационное развитие в полифонии. Последнее обусловлено тем, что полифоническое произведение предполагает одновременное развитие нескольких голосов независимо друг от друга, при этом динамические нюансы могут не всегда совпадать. Так же как при разговоре нескольких человек – музыкальная интонация одного голоса может нарастать, другого же – идти по ниспадающей динамической линии. В одном из голосов может наблюдаться начало фразы, в другом – ее завершение, что неминуемо отражается на их разном интонационном развитии. При этом, концентрируясь на независимом ведении каждого из голосов в отдельности, музыканту не стоит забывать о полифоническом единстве, чувствовать выстроенную композитором вертикаль, служащую гармонической скрепой и фундаментом многообразия витиеватой музыкальной ткани.

Умение говорить с выражением, расставляя акценты и паузы, приходит к нам естественно с раннего детства. Музыканты же должны сознательно развивать эти навыки, применяя их в игре на инструменте. Одним из способов добиться правильного голосоведения в целом и в полифонии в частности является пропевание всех голосов сначала в отдельности, затем в их соединении, играя на инструменте один или более голосов параллельно с голосовым иллюстрированием другого.

Пианистам хорошо известна такая практика при работе над клавирными произведениями И. С. Баха. Однако, несмотря на то, что звуковысотная интонация, как правило, усваивается быстро, не всегда бывает легко следить за правильным произнесением нот и параллельным исполнением на инструменте другого голоса. Для облегчения этой задачи, с одной стороны, и, главное, для более органичной расстановки правильного смыслового акцентирования, с другой, предлагается воспользоваться методом подтекстовки. Последний заключается в накладывании на ткань музыкального произведения слов, отвечающих задачам его интонационного и/или художественного содержания. При этом текстовый фрагмент должен

правильно отображать фразировочные нюансы, подводить музыкальный сегмент к «главной ноте» в музыкальной фразе, предложении. Работая таким способом, у музыканта развивается способность «предслышания» дальнейшего развития музыкальной фактуры, а также умение более естественного, органичного интонирования, максимально приближенного к живому, природному течению человеческой речи. Известно, что гениальный композитор и выдающийся пианист Фридерик Шопен так же ассоциировал гибкость и эмоциональность игры на фортепиано с вокальным искусством. Он советовал своим ученикам брать уроки вокала (*belcanto*), чтобы научиться более «грамотно», органично и искусно говорить на языке «музыкальной речи» (см. [7, с. 35]). С помощью подтекстовочного метода работы можно достичь более глубокого погружения в содержание музыкального произведения, более сильного эмоционального душевного отклика, связанного с усилением музыкальной фактуры ее смысловой составляющей, лингвистически оформленной. Стоит отметить, что, безусловно, не все произведения и не во всех случаях допускают применение данного метода работы. Однако в ряде случаев это является не просто целесообразным, но и необходимым, например в случае лучшего восприятия и интонирования линии баса или среднего голоса, спрятанного в сложной ткани многофактурного произведения.

Применение метода «подтекстовки» можно проиллюстрировать на примере работы над Прелюдией *gis-moll* И. С. Баха из Первого тома «Хорошо темперированного клавира».

Для более выразительного ведения темы предлагаем наложить на нее слова: «Не остави меня, Господи мой». Этот текстовый фрагмент будет повторяться при 12-кратном проведении темы в разных голосах, тем самым облегчая задачу исполнителя чувствовать импульс, развитие и завершение тематического фрагмента на протяжении всего произведения (Приложение, пример 1).

Второй и третий такты прелюдии в сопрано предлагается озвучить следующим образом: «Господи, помилуй, дай любви и силы, веры, примиренья и грехов прощенья» (Приложение, пример 2).

Текстовая подстрочка помогает цельному восприятию фразы, ее движению вперед и более мелодическому пропеванию ее на инструменте.

В шестом такте лексическая фразировка помогает не ударить ноту, следующую за длинной и выпадающую на слабое время, а продолжить ее с того же динамического уровня, на котором остались, пропевая четверти (Приложение, пример 3).

В Приложении, пример 4, приводится текст для всех трех голосов отдельно (текст Е. В. Плотниковой).

Прелюдия и fuga соль-диез минор И. С. Баха окутаны печалью, связаны с образом распятия Христа [8]. Однако в Прелюдии эта печаль более светлая, она связана с надеждой человечества на прощение и искупление грехов – это еще преддверие, предчувствие, но самого восхождения на Голгофу еще нет, оно случится позже – в фуге («Христос, Спаситель наш, идем мы следом за Тобой»), но это тема уже другого дискурса. Исходя из вышесказанного, подобран текст настоящей прелюдии, лейтмотивом которого выступает просьба к Господу о помиловании и прощении человеческих грехов, которое становится возможным после его искупительной жертвы.

Метод подтекстовки дополняет и формирует навыки музицирования, широко распространенного в эпоху Баха; в наше время этому далеко не всегда в процессе обучения уделяется внимание. Общеизвестно, что сборники сочинений И. С. Баха составляют «школу» исполнительства, где композитор подразумевал, в частности, вариантное переизложение текста для различного состава исполнителей (певцы или инструменталисты) [10]. Это подтвержда-

ется и наличием в его сборниках пьес с текстом (например, «Клавирная книжечка В. Ф. Баха»). Отметим, «Хорошо темперированный клавир» – это великое произведение, в котором рассматриваемый метод подстрочки только сопутствует постижению искусства исполнения полифонии и передачи смысла музыки.

Таким образом, метод подтекстовки решает сразу несколько задач: от интонационных до содержательно-смысловых, и может быть использован в работе как молодыми, так и опытными исполнителями. Подтекстовка помогает наиболее всесторонне и глубоко прочувствовать музыкальный материал и максимально развить способность предслышания, предчувствия последующего звучания, необходимую для каждого профессионального музыканта.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Арановский М. Г. Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. – 2012. – № 6. – С. 61–85.
3. Ачмизов А. Р. Педагогические условия развития интонационного слуха учащихся в процессе начального обучения в классе фортепиано: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Краснодар, 2003. – 24 с.
4. Григорьев А. Ф., Сухиташвили Л. С., Целковая Ю. М. Фортепианно-исполнительское интонирование в исторической ретроспективе XIX века // KANT: SOCIA SCIENCE & HUMANITIES. – Ставрополь. – 2021. – № 2 (6). – С. 92–98.
5. Малиновская А. В. Фортепианное интонирование как музыкально-педагогическая и исполнительская проблема: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1995. – 46 с.
6. Маряч А. Ю. Особенности воспитания культуры фортепианного интонирования в процессе музыкально-инструментальной подготовки студентов педагогического вуза: дис. ... канд. пед. наук. – Тамбов, 2023. – 234 с.
7. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. – М.: Музыка, 1987. – 176 с.
8. Соколов И. Лекции о классической музыке [Электронный ресурс]. – URL: https://vkvideo.ru/playlist/498140003_2/video498140003_456239363?linked=1. – Загл. с экрана.
9. Торопова А. В. Феномен интонирования в генезисе музыкально-языкового сознания: автореф. дис. ... д-ра психол. наук. – М., 2015. – 44 с.
10. Шаймухаметова Л. Н., Юсуфбаева Г. Р. Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. Опыт реконструкции старинного уртекста / УГИИ. – Уфа, 1998. – 114 с.

List of references

1. Asaf'ev B. V. Muzykal'naya forma kak process: v 2 kn. – 2-e izd. – L.: Muzyka, 1971. – 376 s.
2. Aranovskij M. G. Konceptiya B. V. Asaf'eva // Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya. – 2012. – № 6. – S. 61–85.
3. Achmizov A. R. Pedagogicheskie usloviya razvitiya intonacionnogo sluha uchashchihsya v processe nachal'nogo obucheniya v klasse fortepiano: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk. – Krasnodar, 2003. – 24 s.
4. Grigor'ev A. F., Suhitashvili L. S., Celkovaya Yu. M. Fortepianno-ispolnitel'skoe intonirovanie v istoricheskoy retrospektive XIX veka // KANT: SOCIA SCIENCE & HUMANITIES. – Stavropol'. – 2021. – № 2 (6). – S. 92–98.

5. Malinovskaya A. V. Fortepiannoe intonirovanie kak muzykal'no-pedagogicheskaya i ispolnitel'skaya problema: avtoref. dis. ... d-ra ped. nauk. – M., 1995. – 46 s.
6. Maryach A. Yu. Osobennosti vospitaniya kul'tury fortepiannogo intonirovaniya v processe muzykal'no-instrumental'noj podgotovki studentov pedagogicheskogo vuza: dis. ... kand. ped. nauk. – Tambov, 2023. – 234 s.
7. Mil'shtejn Ya. I. Ocherki o Shopene. – M.: Muzyka, 1987. – 176 s.
8. Sokolov I. Lekcii o klassicheskoy muzyke [Elektronnyj resurs]. – URL: https://vkvideo.ru/playlist/498140003_2/video498140003_456239363?linked=1 (data obrashcheniya: 01.12.2025).
9. Toropova A. V. Fenomen intonirovaniya v genezise muzykal'no-yazykovogo soznaniya: avtoref. dis. ... d-ra psihol. nauk. – M., 2015. – 44 s.
10. Shajmuhametova L.N., Yusufbaeva G.R. Instruktivnye sochineniya I. S. Baha dlya klavira v praktike obucheniya tvorcheskomu muzicirovaniyu. Opyt rekonstrukcii starinnogo urteksta / UGII. – Ufa, 1998. – 114 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2



Пример 3



Сопрано

Не ос-та-ви ме-ня, Го-спо-ди мой. Бо-же.

Го-спо-ди по-ми-луй, дай лю-бви и си-лы

ве-ры, при ми ре ня и гре хов про ще-ня. Не о ста ви ме ня, Го о спо о ди-и.

Дай гре хов про ще ня. Дай мне при ми ре ня. Не о та ви ме ня го спо ди

мой. Мне дай гре-хов про-ще-нье, Го-спо-ди. Бо-же

мой, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя, по-ми-луй мя. Не ос-та-ви ме-ня, Го-спо-ди

мой, по ми луй мя, по ми-луй. Не о ста ви ме-ня, Го спо ди мой, по ми луй мя

Не о-ста-ви ме-ня, Го-спо-ди

Го-спо-ди, Го-спо-ди

ве-ры, при-ми-ре-ня и гре-хов про-ще-нье. Го-спо-ди, Го-спо-ди

мой, ме-ня по-ми-луй. Го-спо-ди, по-ми-луй, Го-спо-ди, по-ми-луй

мя.

Альт/тенор

Не о-ставь меня мой Бо-же По-о-ми-луй Го-спо-ди

Не о-ста-ви ме-ня Го-споди Не о-ста-ви ме-ня Дай ве-ры при-ми-ре-ня

и гре хов про щения Не о-ста-ви ме-ня, Го-спо-ди мой, Бо-о-же, Бо-же

Бо-о-же, мой, Бо-о-же. Не о-ста-ви ме-ня, Го-спо-ди,

Бо-о-же, Го-спо-ди, по-ми-луй, мя. Го-о-спо-о-ди, Го-

по-о-ми-луй,

- спо-ди, Го-спо-ди, Бо-же. Го-спо-ди, Го-спо-ди,

Го-спо-ди, по-ми-луй мя. Мой,

Бо-же, Го-спо-ди, по-ми-луй. Не о-ста-ви ме-ня, Го-спо-ди, мой.

Бас

Фортепиано

5 Бо - же, не о-ста-ви ме-ня, Го-спо-ди, Го - спо - ди, по-ми и-луй

8 мя. Не о-ста-ви ме-ня, Го-спо-ди. Не о-ста-ви ме-ня, Го-спо-ди.

11 Дай гре-хов про-ще-нья мне. Го-спо-ди, по-ми-луй мя, ме-ня по-ми-луй.

13 Го-спо-ди, по-ми-луй, дай лю-бви и си-лы, дай гре-хов про-ще-нье, Го-спо-ди.

16 Не о-ста-ви ме-ня, Го-спо-ди. Не о-ста-ви ме-ня, Го-о епо ѿ ди и мой, Бо -

18 же. Го-спо-ди, по-ми-луй. Не о-ста-ви ме-ня, Го - спо - ди.

Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй,

19

Фо-но

Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй,

20

Фо-но

21 Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй,

22

Фо-но

Го - спо - ди, по - ми - луй, Го - спо - ди, по - ми - луй.

23

Фо-но

Го - спо - ди, по - ми - луй, дай лю - бви и си - лы, дай гре-хов про-ще-нья,

24

Фо-но

Го спо ди, по ми луй, Го спо ди, по ми луй мя по ми луй мя, мой, Го спо ди.

27

Фо-но

Го - спо-ди, по-ми-луй мя.

Не о-ста-ви ме-ня Го-спо-ди, мой, мой.

**ФОРТЕПИАННАЯ СЮИТА «LYRICA NOVA» ОР. 59 С. Э. БОРТКЕВИЧА
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОВРЕМЕННЫХ ПИАНИСТОВ**

А. В. Арыкова

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

Статья посвящена изучению малоизвестного фортепианного творчества С. Э. Борткевича, его индивидуального композиторского стиля и проблеме интерпретации его музыки. Материалом для анализа послужила сюита «*Lyrical nova*» op. 59 в исполнении пианистов современности.

Ключевые слова: С. Э. Борткевич, фортепианная сюита, скрытая программность, интерпретация, романтический стиль.

PIANO SUITE “LYRICA NOVA” OP.59 BY S. E. BORTKEVICH IN THE INTERPRETATION OF MODERN PIANISTS

A. V. Arykova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article is devoted to the study of S. E. Bortkevich's little-known piano works, his individual compositional style, and the problem of interpreting his music. The analysis is based on the "Lyrica nova" suite op. 59 performed by contemporary pianists.

Keywords: S. E. Bortkevich, piano suite, hidden programming, interpretation, romantic style.

На протяжении истории жанр сюиты всегда привлекал композиторское внимание. Несмотря на то, что этот жанр был несколько вытеснен в XVIII веке сонатно-симфоническим циклом и инструментальным концертом, в XIX веке он получил очередной виток развития в новой романтической сюите. Жизнеспособность жанра сюиты объясняется отсутствием строгих канонов композиторского письма, свободной трактовкой и многоликостью.

В творчестве композиторов XIX–XX веков фортепианная сюита и цикл обрели свой расцвет. Богатой палитрой открылись многочисленные примеры данного жанра: «Карнавал», «Бабочки», «Симфонические этюды» Р. Шумана, «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского, «Могила Куперена», «Благородные и сентиментальные вальсы», «Ночной Гаспар» М. Равеля, «Афоризмы» Д. Д. Шостаковича, «Партиты» Г. В. Свиридова и др. В этот широкий список входит и творчество Сергея Эдуардовича Борткевича (1877–1952), жизненный путь которого протекал на рубеже эпох XIX – начала XX столетия. Несмотря на то, что современники высоко ценили его и как исполнителя, и как композитора, после смерти на протяжении долгого времени творчество Борткевича было забыто. В настоящее время фигура композитора стала всё чаще привлекать внимание. Его произведения стали исполняться на разных сценах мира. В отечественном музыковедении, помимо ряда статей, появилась первая весомая работа, посвящённая творчеству Борткевича, в виде кандидатской диссертации А. Л. Резник, а также в зарубежном музыковедении яркие научные работы Е. В. Чередниченко, Е. А. Шефова, А. Солдано, А. Франк, Н. Франке.

Исследование жанра фортепианной сюиты в творчестве С. Э. Борткевича имеет большое значение, привлекает к нему интерес и заслуживает внимания музыковедов.

Композиторское творчество Сергея Эдуардовича Борткевича в основном представлено фортепианными произведениями. Среди них есть три концерта для фортепиано с оркестром, две сонаты. Основную же часть его творчества, охватывающую весь жизненный путь композитора, составляют фортепианные миниатюры, объединённые в отдельные опусы. А. Л. Резник, опираясь на «Воспоминания» самого композитора, разделяет творческий путь композитора на несколько периодов:

- константинопольский период (1920–1922);
- первый венский период (1922–1928);
- берлинский период (1928–1933);
- второй венский период (1933–1952).

Пьесы и миниатюры Борткевича требуют особого внимания к мельчайшим оттенкам доминирующего образа-настроения. Необходимы ювелирная отделка деталей и пианистического мастерства, формирование психологического «проживания» и максимально чуткого интонирования. В сочинениях Борткевича принципиально важно владеть манерой певучей игры *cantabile* и вокально-речевого произнесения мелодии на фортепиано, столь присущими отечественной пианистической традиции. Чуткое восприятие и рельефная реализация богатых красочно-колористических гармонических эффектов достигается за счёт искусного использования педали. Большое значение имеет владение чувством свободной игры, тонкое использование гибкого, достаточно вольного темпоритмического профиля.

В своём фортепианном творчестве Борткевич опирается на искусство своих предшественников, внедряет и ассимилирует отдельные композиторские принципы. Увлёкшись музыкой Роберта Шумана и Фредерика Шопена, композитор воплощает черты лиричности, образы определённой картинности, живописности в богатой фортепианной фактуре своих сочинений. Примерами могут служить цикл этюдов оп. 15 (12 этюдов) и оп. 29 (10 этюдов), сюита «*Lyrical nova*», прелюдии оп. 13, оп. 33, оп. 40, оп. 66, Баллада оп. 42, Элегия оп. 46,

сонаты ор. 9 и ор. 60, Первый фортепианный концерт ор. 16, Третий фортепианный концерт ор. 33 «Через тернии к звездам», Российская рапсодия для фортепиано с оркестром, детские пьесы и др.

В многослойности фортепианной фактуры, отличающейся романтичностью и многогранностью, исполнитель должен искусно выявлять фактурные пласты, соподчинять основную мелодическую линию с ее отголосками и гармоническим сопровождением. В исполнении миниатюр композитора требуется владение временем, колоритом, «пением на рояле».

Богатый звуковой спектр, виртуозность (как, например, в Полонезе ор. 65 № 4) никогда не являются самоцелью, а служат средством для раскрытия определённой образности. В Этюде ор. 65 № 2 смены эмоциональных состояний реализуются с помощью использования композитором фактурной динамизации мелодии. В Эпиталаме ор. 65 № 3 исполнителю необходимо следовать за художественным замыслом композитора и одновременно блестяще владеть своим пианистическим аппаратом для лучшего воплощения содержания произведения.

Фортепианная сюита «*Lyrica nova*» («Новая лирика») ор. 59 – одно из малоизученных произведений композитора. Данная сюита, как и всё творческое наследие Борткевича, были погружены в забвение. Интерес к его музыке у исполнителей, прежде всего европейских, стал возникать лишь в конце XX века и особенно расцвел в XXI веке. Известно, что многие рукописи были утеряны в годы гитлеровской оккупации. Однако благодаря близкому другу Сергея Борткевича, нидерландскому пианисту Хьюго ван Далену, многие ноты сохранились. Впоследствии Голландский музыкальный институт предпринял масштабный проект. Руководством института был приобретён сохранившийся нотный материал фортепианной музыки Борткевича.

На данный момент известны записи исполнений музыки Борткевича пианистами из разных стран, таких как Болгария, США, Финляндия, Нью-Йорк, Италия и др.

В отечественной музыкальной культуре творчество Борткевича стало распространяться, прежде всего, в педагогическом репертуаре музыкальных школ, училищ и высших учебных заведений.

Сюита «*Lyrica nova*» состоит из четырёх пьес, различных по своему содержанию и художественному образу. Музыка написана в духе романтизма и отсылает к традициям Листа, Шопена и русской музыки XIX века. Богатая фактура, витиеватые пассажи, красочные гроздь аккордов – всё это вплетается в музыкальные пространства сюиты «*Lyrica nova*».

Несмотря на программное название всей сюиты, части цикла не имеют определённых заглавий. Четыре миниатюры-настроения не объединены общей драматургической канвой. Каждая часть охарактеризована следующими композиторскими ремарками:

1. *Con moto affettuoso*.
2. *Andantino*.
3. *Andantino*.
4. *Con slancio*.

Их можно охарактеризовать как четыре разных эмоциональных состояния. Первая пьеса «*Con moto affettuoso*» с размером 3/8 в тональности *Fis dur*, которую условно можно поделить на пять разделов, где неоднократно рефреном возвращается начальная мелодия. В первом разделе развитие мелодии имеет две кульминационные волны с динамизацией мелодической линии (Приложение, пример 1).

Контрастная, по характеру печальная и волнующая середина первой части в тональности *es moll* написана фактурно более удобно для исполнителя. Завершающий раздел пер-

вой части вновь возвращается в тональность *Fis dur*. Начальная тема погружается в состояние летающей и приятной мелодии в волнообразном движении. Последнее проведение темы погружается в образ убаюкивания, успокоения с указанием композитора о замедлении в нюансе *pp* (Приложение, пример 2).

Вторая пьеса «*Andantino*» написана в тональности *b moll*, погружающей в мрачное состояние. Утяжеляющие движения триоли в партии левой руки часто использовались композиторами в своих произведениях, чтобы добавить ощущение свободы и разнообразия. Таким приёмом пользуется и Борткевич в своей миниатюре (Приложение, пример 3).

Тема проводится дважды, во втором проведении добавляются «*mordent*» и расположение мелодии в октаву, принося ощущение вариационности (Приложение, пример 4).

Развитие длится до 48-го такта и завершается нисходящим движением со звука «*f*» с постепенным затиханием к «*pp*». Примечательны периодические смены размера, встречающиеся на протяжении всей миниатюры, как бы затормаживающие ход музыкального развития.

Особенным мелодическим разнообразием отличается третья часть «*Andantino*», написанная в *Fis dur*, размере $\frac{3}{4}$. Богатая фактура партии правой руки характеризуется беглостью мелодии, очень красочной звуковой палитрой, плавным движением без широких скачков и динамическими оттенками с острой контрастностью. Это усложняет исполнительскую задачу, но даёт возможность продемонстрировать богатство и разнообразие тембровой гаммы звучания фортепиано (Приложение, пример 5).

Проведение шестнадцатых длительностей с 10–13 и 29–32 тактов можно сравнить с журчанием быстрого ручья или переливом драгоценных камней на солнце. Сохраняется триольность в партии левой руки, как и во второй пьесе (Приложение, пример 6).

Четвертая, завершающая сюиту, пьеса «*Con slancio*» написана в тональности *Des dur* и размере четыре четверти. Она совсем небольшая по размеру и ярко контрастирует с предыдущими миниатюрами своей аккордовой фактурой. Мелодия звучит широко и гимнически. Чтобы исполнителю полноценно сыграть мелодию с широким расположением аккордов в партиях обеих рук, над каждой гармонией стоит ремарка «*tenuto*», что ещё раз подчёркивает торжественность музыки. Четвертая пьеса делится на два раздела, первый раздел начинается на «*mf*» и доходит в своём развитии до «*f*» (Приложение, пример 7).

Второй раздел начинается с пятнадцатого такта в динамике «*ff*» с небольшим замедлением, а затем возвращается к «*a tempo*». В целом для пьесы характерны бурлящее романтическое стремление и свободное движение, проникнутое особой торжественностью.

Известно несколько исполнений фортепианной сюиты «*Lyrica nova*» С. Борткевича, обладающих высокой художественной ценностью. Прежде всего, нужно упомянуть интерпретацию Надежды Влаевой. Она внесла немаловажный вклад в популяризацию фортепианной музыки композитора. Игра этой пианистки болгарского происхождения получала признание везде, где бы она ни выступала. Ее потрясающая музыкальность, поэтическая натура и виртуозность снискали признание многих всемирно известных музыкантов. Запись исполнения сюиты Борткевича была сделана в Мэрилендском университете (США, 2014).

В исполнении можно услышать, что пианистка довольно точно следует не столь многочисленным указаниям автора в нотном тексте. Музыкальный образ, не имеющий определённого программного обозначения, во всей своей витиеватости и воздушности передается через исполнительские приемы Надежды Влаевой. В ее интерпретации подчеркивается романтизм музыки Борткевича. Это передается посредством выделения мелодической линии в партиях обеих рук, длинных пауз, особенного туше повторов основной темы в нюансе *p*.

Надо сказать, что исполнение пианистки Надежды Влаевой представляет большую ценность для раскрытия образной сферы музыки сюиты, которая не лишена скрытой сюжет-

ности. Так, на примере первой части «*Con moto affettuoso*» можно проследить событийную канву вокруг предполагаемого героя. Это отчетливо проявляется в исполнении через подчеркнутую ясность музыкальной формы с динамическими и темповыми закруглениями в конце каждого раздела.

Партии рук переплетаются, как ниточки в веретене, равноценные и самодостаточные. В своем полифоническом созвучии они как бы вступают в своеобразный диалог, который периодически приобретает более мрачные краски в звучании фортепиано.

Динамическая палитра инструмента довольно широко представлена в исполнении Надежды Влаевой. Здесь можно услышать порой даже воинствующее *ff* в среднем разделе *Agitato*, а после долгой, практически театральной паузы *lunga* – невесомое *pp* с примечательной ремаркой «*dolcissimo*» в третьем разделе пьесы, репризе (Приложение, пример 8).

В целом в исполнении Надежды Влаевой мы слышим и практически видим законченный музыкальный образ романтического героя, которого терзает широкий диапазон настроений, порывов и страстей.

Еще один, не менее важный исполнитель, широко пропагандирующий музыку С. Борткевича, Класс Трапман. Именно ему принадлежит масштабный проект под названием *Bortkewicz: Complete Piano Music*. В период с 2002 по 2006 год им был записан большой альбом фортепианной музыки Борткевича, максимально охватывающий творческое наследие композитора.

Исполнение этого пианиста отличается более четким вычленением всех деталей музыкальной фактуры. Быстрый темп, очень точные шестнадцатые с самого первого проведения темы. Он ничего не растягивает и мало использует педаль, хотя музыка позволяет более свободное её применение.

Но следует отметить, что Класс Трапман позволяет себе некоторые исполнительские вольности в виде агогических расширений. Его интерпретация близка к раскрытию музыкального образа главного героя – романтического персонажа, порывистого и страстного.

Пианист не растягивает и не раскладывает, а точно и компактно собирает образ. В завершение путем ускорения делает кульминацию и динамически выходит к «*f*». Намеренно подчёркивая первую долю каждого такта, как бы отталкивается от нее для проигрывания мотива. Как «новый шаг», как «рывок», новый «вдох» и окончание, как достигнутая вершина пьедестала.

В целом отметим, что исполнение Класса Трапмана имеет большую художественную значимость. Музыку сюиты «*Lyrica nova*» он интерпретирует, несколько заостряя углы, играя «по-мужски» в едином порыве.

Существует еще ряд прекрасных исполнений данного сочинения Сергея Борткевича. Из них отметим исполнения следующих пианистов: Павла Гинтова (2016, США), Альфонсо Солдано (2016, альбом *Russian Piano Music Series*), Юни Сомеро (2011, Финляндия). Представители разных стран и фортепианных школ объединились в стремлении популяризации фортепианной музыки Сергея Борткевича.

Вместе с тем следует заметить, что, несмотря на возрастающий интерес к творчеству композитора, тотального распространения среди большой массы пианистов пока не наблюдается.

Проведя данный анализ, нельзя сказать, что одно музыкальное сочинение будет звучать одинаково в исполнении разных музыкантов. Каждый будет вносить свой индивидуальный стиль и своеобразие. Общим среди всех интерпретаций является особое сюжетное содержание, никак программно не обозначенное, но чувствующееся в фактуре музыки сюиты «*Lyrica nova*».

Творчество Сергея Борткевича имеет глубокий музыкальный потенциал и занимает своё место в современном исполнительском искусстве. Он внёс большой вклад в музыкальную культуру XX века. Будучи наследником романтической традиции, обогатил фортепианное наследие столетия и дал толчок к последующему развитию жанра фортепианной сюиты. Какие бы исполнительские «вольности» ни допускались, эту музыку не получится сделать жесткой и бездушной, ведь она пропитана лирическим переливанием звучаний и драматическими гармониями.

Список литературы

1. Альфонсо Солдано. IL CONFINE DELL'INGANNO. Сергей Борткевич, Florestano Edizioni. – 2015. – 336 с. [Электронный ресурс]. – URL: <https://a2dv.pt/2023/11/29/alfonso-soldano/>. – Загл. с экрана.
2. Прадо С., Смит К., Смит Ф. О violinista, Delicatta 2017 [Электронный ресурс]. – URL: <https://sergeibortkiewicz.com/k/>. – Загл. с экрана.
3. Резник А. Л. Творческий путь и фортепианное наследие С. Э. Борткевича: дис. ... канд. искусствоведения. – Н. Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2017. – 241 с.
4. Смилькова С. Эстетическое содержание и фортепианная структура в двух циклах Сергея Борткевича [Электронный ресурс] // Музыкальные горизонты. – Краснодар, 2002. – С. 37–41. – URL: <file:///C:/Users/user-11201/Downloads/hss20130052.pdf>. – Загл. с экрана.
5. Чередниченко О. В. Фортепианное творчество С. Борткевича в свете классико-романтической традиции: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. – Харьков, 2008. – 191 с.
6. Шефова Е. А. «Per aspera ad astra»: (по страницам творчества Сергея Борткевича). – Тамбов: Грамота, 2013. – № 1 (27), ч. 1. – С. 203–207.
7. Thadani B. Sergei Bortkiewicz Recollections Letters and Documents Winnipeg 2001 [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vospominaniya-chastnaya-perepiska-perevody-s-e-bortkevicha-klassifikatsiya-i-nauchnyy-potentsial/viewer>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Al'fonso Soldano. IL CONFINE DELL'INGANNO. Sergej Bortkevich, Florestano Edizioni – 2015. – 336 s. [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://a2dv.pt/2023/11/29/alfonso-soldano/>. – Zagl. s ekrana.
2. Prado S., Smit K., Smit F. O violinista, Delicatta 2017 [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://sergeibortkiewicz.com/k/>. – Zagl. s ekrana.
3. Reznik A. L. Tvorcheskij put' i fortepiannoe nasledie S. E. Bortkevicha: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – N. Novgorod: NGK im. M. I. Glinki, 2017. – 241 s.
4. Smil'kova S. Esteticheskoe sodержanie i fortepiannaya struktura v dvuh ciklah Sergeya Bortkevicha [Elektronnyj resurs] // Muzykal'nye gorizonty. – Krasnodar, 2002. – S. 37–41. – URL: <file:///C:/Users/user-11201/Downloads/hss20130052.pdf>. – Zagl. s ekrana.
5. Cherednichenko O. V. Fortepiannoe tvorchestvo S. Bortkevicha v svete klassiko-romanticheskoy tradicii: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. – Har'kov, 2008. – 191 s.
6. Shefova E. A. «Per aspera ad astra»: (po stranicam tvorchestva Sergeya Bortkevicha). – Tambov: Gramota, 2013. – № 1 (27), ch. 1. – S. 203–207.
7. Thadani B. Sergei Bortkiewicz Recollections Letters and Documents Winnipeg 2001 [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vospominaniya-chastnaya-perepiska-perevody-s-e-bortkevicha-klassifikatsiya-i-nauchnyy-potentsial/viewer>. – Zagl. s ekrana.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Фортепианная сюита «Lyrica nova» op. 59, 1-я часть

2

LYRICA NOVA
I

Con moto affettuoso Sergei Bortkiewicz, op. 59

PIANO

The score consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has five measures. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is 'Con moto affettuoso'. The score is marked 'PIANO' and 'mf'.

Пример 2

Фортепианная сюита «Lyrica nova» op. 59, второй раздел раздел 1-й части

4

a tempo

p

espress.

cresc.

mf

The score consists of three systems of music. The first system has five measures, the second system has five measures, and the third system has five measures. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The tempo is 'a tempo'. The score is marked 'p', 'espress.', 'cresc.', and 'mf'.

Фортепианная сюита «Lyrica nova» оп. 59, 2-я часть



Фортепианная сюита «Lyrica nova» оп. 59, тема с добавлением «mordent»

10



Фортепианная сюита «Lyrica nova» оп. 59, 3-я часть

12

III



Фортепианная сюита «Lyrica nova» op. 59,
шестнадцатые с «журчанием быстрого ручья»



Фортепианная сюита «Lyrica nova» op. 59, 4-я часть

IV



Фортепианная сюита «Lyrica nova» op. 59, 4-я часть,
переход от среднего раздела Agitato к третьему разделу



«24 ПРЕЛЮДИИ В РОМАНТИЧЕСКОМ СТИЛЕ» У. ГИЛЛОКА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ЦИКЛА

Д. О. Трунов

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

А. В. Иванова

МАУДО «Детская музыкальная школа № 69», г. Кемерово

Данная статья посвящена анализу цикла «24 прелюдии в романтическом стиле» Уильяма Гиллока с точки зрения исполнителя. Дается общая характеристика цикла, приводится классификация пьес по музыкальному содержанию, затронут вопрос музыкальной стилистики отдельных прелюдий, дан подробный исполнительский анализ нескольких из них.

Ключевые слова: фортепианный цикл, прелюдия, программность, музыкальное содержание, исполнительские задачи, музыкальный стиль.

“24 PRELUDES IN ROMANTIC STYLE” BY W. GILLOCK: PERFORMANCE ANALYSIS OF THE CYCLE

D. O. Trunov

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

A. V. Ivanova

Children’s Music school No. 69, Kemerovo

This article is devoted to the analysis of the cycle “24 Preludes in the Romantic Style” by William Gillock from the point of view of the performer. It provides a general description of the cycle, classifies the plays by musical content, discusses the musical style of individual preludes, and provides a detailed performance analysis of several of them.

Keywords: piano cycle, prelude, programmaticity, musical content, performing tasks, musical style.

Музыка для детей, созданная американским пианистом и педагогом Уильямом Гиллоком, получила широкую известность во всем мире. Его сочинения повсеместно исполняются любителями и профессионалами фортепианного искусства на различных сценических площадках и в условиях домашнего музицирования. Их популярность настолько высока, что студия «Green Mill Recordings» выпустила запись полного собрания сочинений композитора в исполнении американского пианиста и педагога Генри Доскея на шести дисках [1; 2].

Музыка Гиллока отличается большой мелодичностью. Его произведениям свойственна простота и ясность мелодического стиля, адресующая нас к музыке прошлых эпох – барокко, классицизму, романтизму, импрессионизму. Но при этом интонационный строй его сочинений не теряет связи с музыкой современного мира, благодаря чему они доступны для восприятия исполнителей и слушателей.

Большинство произведений У. Гиллока имеют программные названия, что делает их художественный образ более понятным для ребенка. Пьесы композитора полны творческих находок в области мелодики, ритма, гармонии и фактуры. Обладая великолепной творческой

интуицией, композитор создавал такие произведения, которые способны пробудить фантазию ребенка, увлечь его в мир фортепианных красок и превратить процесс музицирования в настоящее удовольствие. Собственно, именно такие задачи ставил перед собой композитор, создавая свои фортепианные пьесы. Кроме этого, сочинения Гиллока включают в себя дидактические задачи, что помогает юным пианистам получить необходимые исполнительские знания и навыки. Педагогическая направленность творчества особенно прослеживается в названиях некоторых сборников У. Гиллока: «Акцент на аналитических сонатинах», «Акцент на мажорах и минорах», «Акцент на ритмах и стилях», «Акцент на соло» в 3-х частях и другие.

Музыкант считал, что главной целью любого сочинения для детей должно являться привитие навыка самостоятельного освоения и осознания музыкального текста. В большинстве своих пьес композитор, как правило, даёт подробные указания, связанные с динамикой, агогикой, характером исполнения, педализацией и другими важнейшими аспектами пианистического мастерства. Разучивание и исполнение произведений Гиллока помогает учащимся развивать творческое воображение и фантазию, осваивать различные формы, жанры, музыкальные стили – от барокко до импрессионизма и джаза, разнообразные типы фортепианной фактуры, палитру агогических и динамических оттенков, получать базу необходимых технических навыков.

Цикл «24 прелюдии в романтическом стиле» – это сборник программных миниатюр для фортепиано, «которые имеют различную исполнительскую манеру, характер, стиль. Каждое произведение включает в себя одну или несколько исполнительских задач, которые необходимо решать при игре на фортепиано. Это типичные проблемы, с которыми встречаются начинающие исполнители-пианисты. Яркость названий и музыкальных образов в сочетании с простотой фактурного изложения делают процесс разучивания пьес увлекательным, а исполнение приятным» [2, с. 3]. В современной педагогической практике эти пьесы чаще всего исполняются учениками по отдельности либо в виде мини-цикла по 2–3 произведения.

Прелюдии Гиллока в рассматриваемом сборнике написаны в 24 тональностях, расположенных по кварто-квинтовому кругу, согласно устоявшейся традиции, идущей от творчества И. С. Баха. Прелюдии У. Гиллока выстроены по принципу восходящих квинт, однако он использует не параллельные пары тональностей (как было у Ф. Шопена), а одноимённые: № 1 До мажор, № 2 до минор; № 3 Соль мажор, № 4 соль минор и т. д. Использование всех 24 тональностей в детском сборнике преследует важную дидактическую задачу – исполнительски овладеть всем спектром мажорных и минорных тональностей, свободно ориентироваться в них.

Все прелюдии цикла условно можно разделить на 2 группы:

- звукоизобразительные прелюдии: «Лесной шёпот», «Морской пейзаж», «Летний шторм», «Стрекоза», «Колибри», «Фонтан Дианы», «Ведьмин кот», «Шествие императора» и др.;

- прелюдии, связанные со сферой эмоций и чувств: «Октябрьское утро», «Легенда», «Интерлюдия», «Выцветшее письмо», «Серенада», «Парящий», «Ночная песнь», «Старая валентинка» и др.

Прелюдии первой группы – звукоизобразительные – помогают юному исполнителю осознать и воплотить на практике колористическую звуковую палитру, которая различна в каждой из пьес этой группы. Например, в «Фонтане Дианы» это передача образа журчания воды, а в прелюдии «Ведьмин кот» завуалированы молниеносные прыжки и мурлыканье кота.

Пьесы второй группы – это музыка «от первого лица», выражение лирических чувств, столь свойственное искусству романтической эпохи. Эти произведения требуют от исполнителя эмоциональной вовлечённости и внимания к каждой интонации.

Цикл «Лирические прелюдии» не только знакомит учащихся с различными образами, жанрами, простыми музыкальными формами и типами фактуры, но и подготавливает их к исполнению произведений эпох романтизма и импрессионизма. Многие пьесы ярко адресуют нас к стилю того или иного композитора XIX – начала XX века: «Лесной шёпот» и «Призрачный всадник» (Р. Шуман), «Выцветшее письмо» и «Летний шторм» (Ф. Шопен), «Серенада» (Ф. Шуберт), «Ночное путешествие» и «Ночная песня» (И. Брамс), «Парящий» (интонации «Полишинеля» С. Рахманинова), «Настроение лунного света» («Лунный свет» К. Дебюсси). Таким образом, учащиеся знакомятся со стилистическими чертами композиторов-классиков на примере «упрощённой модели», что имеет огромную педагогическую ценность.

Отдельного восхищения заслуживают авторские ремарки Гиллока, которые весьма подробно детализируют исполнительские аспекты штрихов, агогики, динамики, образного воплощения, нюансов педализации. Всё это помогает начинающему пианисту наиболее точно воплотить авторский замысел, а также обогатить и существенно расширить свой пианистический арсенал.

Рассмотрим подробно несколько прелюдий сборника с методической точки зрения.

Шестая прелюдия «Интерлюдия» (*d-moll*). Эта пьеса – взгляд композитора XX века в эпоху барокко. Стилизация под музыку И. С. Баха здесь очевидна, и в некоторых тактах есть прямые музыкальные ассоциации с его двухголосными инвенциями для клавира *a-moll* и *d-moll*. Характер «Интерлюдии» строгий и в то же время лирический. Это специфическое понимание двухголосной полифонии: верхний голос является основным, нижний – сопровождающим. Интонационная выразительность достигается с помощью исполнения этих голосов в разной динамике: нижний голос, который ведёт левая рука, необходимо исполнять тише, а верхний голос – громче. Рекомендуется проучить интерлудию по голосам, добиваясь выразительного интонирования каждого голоса. Также в партии правой руки можно услышать и скрытое двухголосие. Каждая фраза пьесы имеет своё внутреннее развитие по нарастающему подъёму мелодической линии.

Пьеса написана в одночастной форме. Это период повторного строения с расширением и дополнением во втором предложении: 4 + 8 тактов. Расширение во втором предложении возникает благодаря нисходящей секвенции, которая выполнена в совершенно баховском стиле: Гиллок использует здесь хроматическую нисходящую линию в обоих голосах. Это и есть кульминация всей прелюдии. Педаль здесь следует брать на четверти, на восьмые снимать, чтобы не было «грязного» звучания. Последние 3 такта – это дополнение после уже прозвучавшей тоники. Интересно, что окончание «Интерлюдии» дано в миноре, несмотря на то, что Бах часто свои минорные произведения заканчивал в одноименном мажоре. Думается, что Гиллок таким образом хотел подчеркнуть лирическое настроение пьесы. Это произведение помогает учащемуся осваивать полифонию – уметь слушать и выразительно исполнять оба голоса.

Одиннадцатая прелюдия «Настроение лунного света» (*H-dur*) по содержанию, по фактуре и по названию рождает у нас прямые ассоциации с произведением К. Дебюсси «Лунный свет» из «Бергамасской сюиты» для фортепиано. Подобно картинам художников-

импрессионистов, она выражает нежную, но сдержанную эмоцию. Композитор погружает слушателей в образы сна, созерцая мягкий, озарённый приглушённым светом лунный пейзаж. Также у ученика могут возникнуть свои ассоциации, поэтому можно попросить пофантазировать и нарисовать рисунок.

Мелодическая линия находится в верхнем голосе, в виде терцовых и секундовых созвучий. Функции главного и второстепенного голоса распределены между партиями правой и левой руки. Здесь важно проследить выстраивание всех интервалов по верхнему звуку и играть мелодию строго *legato*, что является непростой задачей для юного исполнителя. Часто в мелодии возникает двухголосие: на фоне выдержанного звука в партии левой руки появляется другой мотив в партии правой руки. В этом случае его необходимо играть чуть тише основного голоса. Во время исполнения важен чуткий слуховой контроль, чтобы не было толчков и акцентов ни на одной ноте. Тем более, что вся прелюдия исполняется в тихой динамике: от *p* до *ppp*. Педаль во многом создаёт образ и колорит этой музыки, она подробно выписана самим Гиллоком.

Пьеса написана в форме периода повторного строения: 8 + 10 тактов. Пассажи шестнадцатыми нотами в окончаниях первого и второго предложений являются выразительными кульминациями в этой прелюдии. Их нужно проучивать отдельно. Они играют ровным звуком, при этом необходимо делать *diminuendo* к верхней ноте. Второе предложение расширено за счёт продления гармонии на увеличенном трезвучии и следующего за ним пассажа на целотоновой гамме. Эта вторая кульминация в 16-м такте является более значимой и развёрнутой, по сравнению с первой, находящейся в 8-м такте. Но обе они содержат в себе удивительный фонический эффект, благодаря использованию увеличенного трезвучия (на VI пониженной ступени тональности H-dur). Целотоновая гамма во второй кульминации привносит ещё более яркую, особую краску в общую картину «звуковой живописи».

Таким образом, прелюдия «Настроение лунного света» ставит перед исполнителем весьма важные задачи: умение играть ровным и мягким звуком, владеть педалью, умение слушать двухголосие, направляя слуховое внимание и на гармонические краски; вести интонационное развитие к кульминации в конце каждого из предложений; художественно, тонко и убедительно передавать этот непростой музыкальный образ.

Пятнадцатая прелюдия «Серенада» (*Des-dur*). К ней прилагается авторское предисловие: «Это мелодия любви в типично романтическом стиле. Исполнитель должен наполнять свою игру пением от сердца, выражая эмоции произведения с помощью интонационной выразительности и агогики»¹.

Это очень мелодичная и красивая прелюдия. Не случайно выбрана тональность, в которой написаны многие самые лиричные произведения композиторов². Скорее всего, жанр серенады используется композитором в исконном его значении – как песня, исполняемая в вечернее время под окном возлюбленной под аккомпанемент гитары, лютни или мандолины.

«Серенада» представляет собой одночастную форму – период повторного строения 16 + 18 тактов. Сложность заключается в том, что все 16 тактов первого предложения и 15 тактов второго ведутся на одном дыхании – такова логика интонационного развёртывания

¹ Перевод на русский язык был выполнен Д. О. Труновым с китайского нотного издания «24 Romantic Piano Solos in All Major and Minor Keys» [4].

² Имеются в виду такие сочинения, как: Ноктюрн op. 27 № 2 и Прелюдия op. 28 № 15, «Колыбельная» op. 57 Ф. Шопена; «Музыкальный момент» op. 16 № 5 и 18-я вариация из «Рапсодии на тему Паганини» С. Рахманинова, а также и многие другие.

в этой пьесе. Мелодия постепенно плавно спускается от второй до малой октавы. Очень важно не останавливать движение на целых длительностях и мысленно интонационно вести их дальше к следующей сильной доле. Когда тянется долгая нота, также можно немного с движением сыграть четверти в левой руке. Важно «дышать» между лигами, приподнимая кисть, а пальцами играть связанное *legato* и не торопить восьмые в партии правой руки. Партия левой руки исполняется штрихом *staccato* под лигой, что создает подражание игре на гитаре или мандолине. Необходимо отдельно проучить партию левой руки, вслушиваясь во все модуляции и отклонения. Исполнитель должен также вдумчиво отнестись к динамическим оттенкам, чтобы не было однообразного звучания.

Семнадцатая прелюдия «Фонтан Дианы» (*As-dur*). Гиллок в этой пьесе запечатлел реальный монументальный фонтан, расположенный в столице Мексики на проспекте Пасео-де-ла-Реформа рядом со входом в парк Чапультепек. Скульптура изображает древнегреческую богиню охоты Артемиду (или её римский эквивалент – Диану)³. Фонтан пользуется большой любовью горожан, которые называют его «Диана-охотница». Возможно, фонтан настолько впечатлил композитора, что он решил посвятить ему одну из прелюдий фортепианного цикла. Подобно произведению Ф. Листа «Фонтаны виллы д'Эсте», это сочинение программно и изобразительно.

Мелодическую линию композитор поручает левой руке. Она исполняется глубоким и певучим звуком. Можно сравнить её с игрой на виолончели и попытаться подражать тембровому звучанию этого инструмента. Важно, чтобы этот мелодический мотив стремился интонационно к верхней ноте и не акцентировался на первой ноте. Шестнадцатые ноты в партии правой руки написаны очень удобно и позиционно. Их необходимо проучивать различными способами: играть пунктирным ритмом; в медленном темпе штрихом *staccato*; активными пальцами с остановкой на первой из четырех шестнадцатых нот; играть штрихом *marcato* в медленном темпе и т. п. Кроме того, при передаче шестнадцатых из одной руки в другую важно, чтобы они исполнялись ровно, как будто это играет одна рука. Педаль берётся на каждую гармонию одна. Меняется гармония – меняется педаль.

Прелюдия написана в простой трёхчастной форме (8 + 8 + 8 тактов) с серединой развивающего типа. Средняя часть начинается с проведения темы в параллельной тональности *f-moll* (такт 9). Весь этот развивающий раздел является более разнообразным с гармонической точки зрения и исполняется более взволнованно.

Реприза трёхчастной формы является немного усечённой, поскольку кадансирование заканчивается уже в 5-м её такте, и оставшиеся 2 такта происходит дление тоники, а 8-й такт репризы композитор выписывает, как паузирующий. Но и здесь гармония ля-бемоль мажорного трезвучия ещё остаётся звучать на педали.

Эта пьеса трудна для молодого исполнителя как с технической точки зрения, так и потому, что требует передачи живописного колорита (игра струящейся из фонтана воды), а также соблюдения динамической градации между двумя руками.

Таким образом, можно сделать вывод, что все произведения проанализированного цикла предназначены для исполнения юными пианистами начального периода обучения. Их можно исполнять как по отдельности, так и в виде мини-циклов – по 2–3 пьесы.

³ Фонтан был спроектирован архитектором В. М. Кесадой и выполнен скульптором Х. Ф. Олагибелем и открыт 10 октября 1942 года.

Работа над прелюдиями цикла развивает у юных пианистов умение правильно фразировать мелодию, способствует овладению различными навыками педализации, проработке различных видов фортепианной техники, развитию гармонического и мелодического слуха, овладению элементами полифонии, элементарной агогике, различным принципам звукоизвлечения на инструменте, а также художественно-образному исполнению программного произведения. Встречающиеся в сборнике стилистические параллели с композиторами-классиками XIX и XX веков подготавливают ученика к освоению других произведений в том или ином стиле.

Несомненно, фортепианный цикл У. Гиллока «24 прелюдии в романтическом стиле» имеет также большую художественную ценность и занимает достойное место в концертном репертуаре юных пианистов.

Список литературы

1. Бажутина Л. В. Шуберт детской музыки. Аннотация к детским фортепианным альбомам В. Гиллока [Электронный ресурс]: методическая разработка // Образовательная социальная сеть nsportal.ru. – URL: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2022/02/17/shubert-detskoy-muzyki>. – Загл. с экрана.
2. Герасимович Н. Г. Методический доклад на тему: «Творчество современного американского композитора В. Гиллока» [Электронный ресурс] // Инфоурок. – URL: <https://infourok.ru/metodicheskij-doklad-na-temu-tvorchestvo-sovremennogo-amerikanskogo-kompozitora-v-gilloka-4416788.html>. – Загл. с экрана.
3. Евдошина Е. Е. Цикл В. Гиллока «Лирические прелюдии в романтическом стиле». Методический анализ // Вестник Магнитогорской консерватории. – Магнитогорск, 2021. – № 4. – С. 137–146.
4. 24 Romantic Piano Solos in All Major and Minor Keys [Электронный ресурс] // Сообщество педагогов d-seminar.ru. – URL: <https://forum.d-seminar.ru/threads/u-gillok-liricheskiye-prelyudii-v-romanticheskom-stile-noty-2-3-klass-dmsh.7931/>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Bazhutina L. V. Shubert detskoj muzyki. Annotaciya k detskim fortepiannym al'bomam V. Gilloka [Elektronnyj resurs]: metodicheskaya razrabotka // Obrazovatel'naya social'naya set' nsportal.ru. – URL: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoeiskusstvo/library/2022/02/17/shubert-detskoy-muzyki>. – Zagl. s ekrana.
2. Gerasimovich N. G. Metodicheskij doklad na temu: «Tvorchestvo sovremennogo amerikanskogo kompozitora V. Gilloka» [Elektronnyj resurs] // Infourok. – URL: <https://infourok.ru/metodicheskij-doklad-na-temu-tvorchestvo-sovremennogo-amerikanskogo-kompozitora-v-gilloka-4416788.html>. – Zagl. s ekrana.
3. Evdoshina E. E. Cikl V. Gilloka «Liricheskie prelyudii v romanticheskom stile». Metodicheskij analiz // Vestnik Magnitogorskoj konservatorii. – Magnitogorsk, 2021. – № 4. – S. 137–146.
4. 24 Romantic Piano Solos in All Major and Minor Keys [Elektronnyj resurs] // Soobshchestvo pedagogov d-seminar.ru. – URL: <https://forum.d-seminar.ru/threads/u-gillok-liricheskiye-prelyudii-v-romanticheskom-stile-noty-2-3-klass-dmsh.7931/>. – Zagl. s ekrana.

ЖАНР СКРИПИЧНОЙ МИНИАТЮРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. КРЕЙСЛЕРА: ВЗГЛЯД ИСПОЛНИТЕЛЯ

В. А. Прохоренко, А. А. Тихомирова

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

В данной статье рассматривается жанр скрипичной миниатюры в творчестве Ф. Крейсlera, его значение в исполнительском и педагогическом репертуаре. Автором дается характеристика основных сочинений композитора в этом жанре, рассматривается их исполнительская специфика в контексте решения художественных задач, обозначаются основные черты индивидуального стиля композитора и факторы, оказавшие влияние на его формирование.

Ключевые слова: скрипичное искусство, творчество Ф. Крейсlera, жанр миниатюры, скрипичное исполнительство.

THE GENRE OF VIOLIN MINIATURES IN F. KREISLER'S WORK: A PERFORMER'S VIEW

V. A. Prokhorenko, A. A. Tikhomirova

Belarusian State Academy of Music, Minsk

This article examines the genre of violin miniatures in the works of F. Kreisler, and its significance in the performing and pedagogical repertoire. The author provides a description of the composer's main works in this genre, examines their performance specifics in the context of solving artistic tasks, and identifies the main features of the composer's individual style and the factors that influenced its formation.

Keywords: violin art, creativity of F. Kreisler, miniature genre, violin performers.

В 2025 году мировая музыкальная общественность отмечает 150-летний юбилей со дня рождения Ф. Крейсlera – австрийского скрипача и композитора, автора транскрипций, обработок и каденций для скрипки с оркестром. Его утонченный исполнительский стиль определил направление композиторского творчества. Продолжая и развивая романтические традиции Г. Венявского и Э. Изаи, Ф. Крейслер значительно обогатил темброво-звуковую палитру скрипки, разнообразил средства музыкальной выразительности, применяемые на струнных смычковых инструментах. Ф. Крейслер повсеместно и разнообразно использовал вибрацию, придал ей особую драматическую функцию и сделал характерной чертой своего индивидуального стиля. Использование «восходящих» и «нисходящих» портаменто с глissандированными переходами также стали отличительными особенностями «крейслеровского» звучания. Новатором выступил Ф. Крейслер и в составлении концертных программ: в первом отделении им исполнялись крупные произведения эпох классицизма или романтизма (концерты, сонаты), во втором – скрипичные миниатюры собственного сочинения. Исполнительская интерпретация произведений И. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, И. Брамса отличалась импровизационностью. Как указывает И. Ямпольский, «стиль исполнения Крейсlera – это стиль, в котором “скрипач-творец” подчиняет себе полностью музыкальный текст произведения, когда порой исчезает композитор и остается только исполнитель...

Не ищите в таком исполнении многое от автора. Это не соната Баха, а соната Крейсlera – Баха, не концерт Бетховена, а концерт Крейсlera – Бетховена» [4, с. 99].

Важное место в композиторском творчестве Ф. Крейсlera занял жанр скрипичной миниатюры. Детализация, свойственная этим пьесам, способна проявить малейшие оттенки настроения и оказать большое эмоциональное воздействие на слушателя. Композитор целенаправленно избегал крупных музыкальных форм, предопределив актуальность и популярность жанра скрипичной миниатюры. Произведения с ярко выраженной программностью, богатой образной составляющей, при этом простые в изложении скрипичной партии и без технических «излишеств», точно отвечали культурному «запросу» того времени.

В данной статье рассматриваются произведения, занимающие важное место в педагогическом репертуаре, предназначенном для среднего и высшего звеньев музыкального образования. основополагающим научным трудом на русском языке о творчестве Ф. Крейсlera является работа И. Ямпольского [4], в которой подробно освещается становление известного скрипача, формирование его исполнительского и композиторского стиля. В книге Л. Раабена [3] творчеству Ф. Крейсlera посвящена отдельная глава. Скрипичные миниатюры на сегодняшний день в научной литературе изучены недостаточно, однако возрастающая популярность и неоспоримая важность использования этих произведений в учебном репертуаре требует их более детального исследования. Эти пьесы исполнялись на самых известных мировых сценах такими скрипачами, как М. Венгеров, В. Спиваков, Г. Казазян, Г. Шеринг, И. Ойстрах и др. Особой популярностью пользуется цикл пьес «Старые венские танцевальные мелодии», а также «Речитатив и скерцо-каприз», «Прелюд и аллегро в стиле Г. Пуньяни», «Китайский тамбурин», «Маленький венский марш», «Цыганское каприччио».

Цикл «Старые венские танцевальные мелодии» включает в себя три самостоятельных пьесы, объединенные чертами венского вальса: «Радость любви», «Муки любви», «Прекрасный розмарин». Эти сочинения изначально были изданы Ф. Крейслером как транскрипции произведений Й. Ланнера. Объяснялось это тем, что публика и музыкальные критики с большим доверием относились к сочинениям старых мастеров, чем к музыке молодых композиторов. Первая пьеса «*Радость любви*» – самый быстрый вальс из цикла. Главная тема скрипки задает оптимистичный и энергичный характер. Движение по тоническому трезвучию до мажора двойными нотами требует от исполнителя тщательной проработки, чистого интонирования и равномерного озвучивания двух струн. Контрастный эпизод носит лирический, кантиленный характер, в нем солисту следует грамотно передать образное содержание, соблюдая необходимые динамические контрасты (Приложение, пример 1). «*Муки любви*» – задумчивый лендлер, авторская ремарка указывает на более медленное движение, чем в предыдущем вальсе. Основная тема вокального характера требует от скрипача демонстрации выразительной вибрации, плавного звуковедения (Приложение, пример 2). «*Прекрасный розмарин*» – самая изящная и миниатюрная пьеса цикла. Грациозное и полетное движение требует от исполнителя точного выбора темпа. Чрезмерное ускорение не позволяет передать все штриховые тонкости, а медленное исполнение утяжеляет звучание пьесы и лишает ее легкости и изящества (Приложение, пример 3). Как указывает В. Магай в своей статье [2], «работа над данными вальсами способствует выработке высокого художественного вкуса, совершенного владения скрипичными выразительными средствами, ощущения исполнительской свободы и парения духа романтической фантазии, пластики танца» [2, с. 3].

Важное место в творчестве Ф. Крейсlera занимают сочинения, написанные в стилях различных композиторов эпохи барокко и классического периода, как, например, цикл пьес «Классические рукописи», в который входят «Прелюдия и аллегро» в стиле Г. Пуньяни,

«Менуэт» в стиле Н. Порпора, «Аллегретто» в стиле Л. Боккерини, «Граве» в стиле Ф. Баха и др. «Прелюдия и аллегро» в стиле Г. Пуньяни для скрипки и фортепиано стала одной из самых популярных пьес в педагогическом репертуаре средних специальных учреждений образования. Характер Прелюдии торжественный и величественный. От исполнителя требуется мощное и выразительное звучание, следует детально продумать распределение смычка, обратить внимание на единообразие атаки звука у колодки и у шпика (Приложение, пример 4). Виртуозное Аллегро насыщено сложными техническими элементами: пассажами в высоких позициях с быстрыми сменами струн, а также аккордами и двойными нотами (Приложение, пример 5). Пьеса «Прелюдия и аллегро» в стиле Г. Пуньяни позволяет скрипачу продемонстрировать полный спектр своих возможностей – технических и образно-содержательных.

Подробнее хотелось бы рассмотреть одно из наиболее значимых и технически сложных сочинений для скрипки соло – «Речитатив и скерцо-каприз». Две части пьесы резко контрастируют между собой, но исполняются без перерыва. Медленный «речитатив» имеет импровизационный характер – будто бы спонтанно сочиненный монолог скрипача. Указание «*recitando*» (речитативно) и «*ad libitum*» (по желанию) дает исполнителю большую свободу в агогике и фразировке. Декламационный характер подчеркивают драматичные паузы, широкие скачки в мелодии, имитирующие интонации человеческого голоса. Чередование разнообразных штрихов, акцентов и форшлагов создает богатую палитру выразительных средств. Встречаются такие неординарные звукоизобразительные приемы, как пиццикато левой рукой, флажолеты, тремоло. Обилие аккордов, двойных нот, диссонансов и хроматических последовательностей усиливает драматический эффект, придает звучанию полноту и мощь. Исполнителю предстоит добиться чистой интонации и качественного озвучивания двойных нот. Медленный темп и обилие пауз провоцируют скрипача на постоянные остановки, поэтому стоит выявить и подчеркнуть мелодический голос в двойных нотах для построения законченной музыкальной мысли (Приложение, пример 6). Легкость и игривость скерцо соединилась с блестящей виртуозностью каприза во второй части пьесы. Стремительные пассажи требуют безупречной координации и отличного владения штрихом *spiccato* в непрерывном потоке восьмых нот с разнообразными акцентами и динамическими контрастами. Исполнителю стоит обратить внимание на элементы скрытого многоголосия, прослеживающиеся в музыкальной ткани. Одна из самых сложных задач – сохранить легкость и четкость штриха в быстром темпе (Приложение, пример 7).

Блестящая миниатюра Ф. Крейсера «Речитатив и скерцо-каприз» часто включается в программы престижных международных конкурсов и входит в репертуар известных скрипачей. Также сочинение занимает важное место в педагогическом репертуаре, являясь яркой и виртуозной пьесой, способной показать и разносторонне развить творческую личность.

Таким образом, жанр скрипичной миниатюры в творчестве Ф. Крейсера выделяется следующими особенностями:

- стилизация, соединение барочных и классических традиций с романтизмом (огромной популярностью пользуются произведения Ф. Крейсера стилизованные под сочинения мастеров прошлых эпох);
- жанровое разнообразие;
- лаконичность формы (большинство миниатюр имеют компактную, четко выстроенную форму, часто двухчастную или трехчастную).

Обращаясь к миниатюрам Ф. Крейсера, скрипач должен быть готов к кропотливой работе над штрихами и художественными образами. При всей компактности пьес, они насыщены самыми разнообразными техническими приемами, постоянно чередующимися меж-

ду собой или соединяющимися друг с другом. То же касается и образной составляющей этих сочинений: одно настроение тут же сменяется другим. Неожиданные контрасты, перепады динамики, свобода темпов и различные агогические приемы формируют потребность исполнителя в собственной интерпретации произведений.

Список литературы

1. Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением. – М.: Музыка, 1981. – 89 с.
2. Магай В. В. Аспекты исполнительской интерпретации цикла «Старые венские танцевальные мелодии» для скрипки и фортепиано Ф. Крейсера [Электронный ресурс] // Проблемы современной науки и образования. – 2018. – № 12. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aspekty-ispolnitelskoy-interpretatsii-tsikla-starye-venskie-tantsevalnye-melodii-dlya-skripki-i-fortepiano-f-kreyslera>. – Загл. с экрана.
3. Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей. – М.: Музыка, 1967. – 312 с.
4. Ямпольский И. М. Фриц Крейслер. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1975. – 160 с.

List of references

1. Ginzburg L. S. O rabote nad muzykal'nym proizvedeniem. – M.: Muzyka, 1981. – 89 s.
2. Magaj V. V. Aspekty ispolnitel'skoj interpretacii cikla «Starye venskie tanceval'nye melodii» dlya skripki i fortepiano F. Krejslera [Elektronnyj resurs] // Problemy sovremennoj nauki i obrazovaniya. – 2018. – № 12. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aspekty-ispolnitelskoy-interpretatsii-tsikla-starye-venskie-tantsevalnye-melodii-dlya-skripki-i-fortepiano-f-kreyslera>. – Zagl. s ekrana.
3. Raaben L. N. Zhizn' zamechatel'nyh skripachej. – M.: Muzyka, 1967. – 312 s.
4. Yampol'skij I. M. Fric Krejsler. Zhizn' i tvorchestvo. – M.: Muzyka, 1975. – 160 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Ф. Крейслер «Радость любви»

LIEBESFREUD

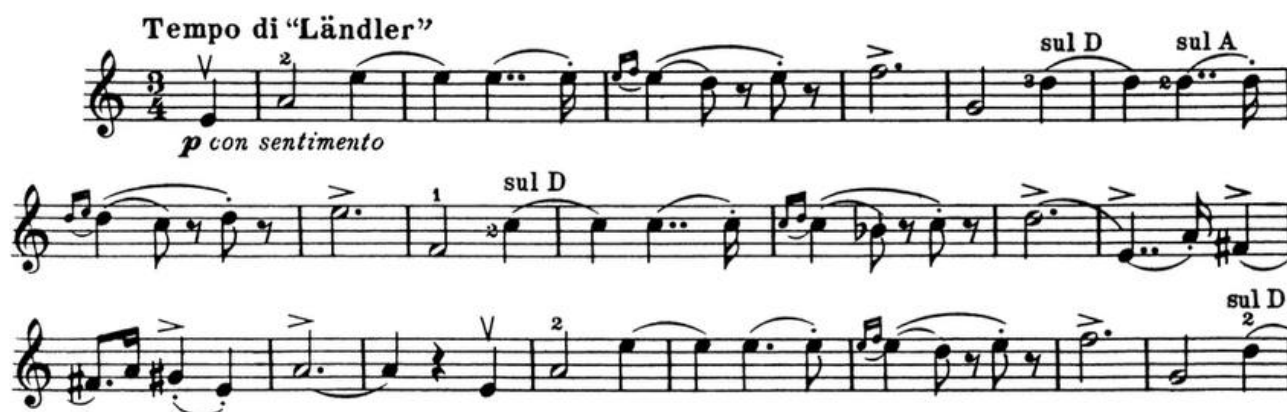
[Love's Joy]



Ф. Крейслер «Муки любви»

LIEBESLEID

[Love's Sorrow]



Ф. Крейслер «Прекрасный розмарин»

PRAELUDIUM AND ALLEGRO

(In the Style of Pugnani)



Ф. Крейслер «Прелюдия и аллегро» в стиле Г. Пуньяни

PRAELUDIUM AND ALLEGRO
(In the Style of Pugnani)



Ф. Крейслер «Прелюдия и аллегро» в стиле Г. Пуньяни

SCHÖN ROSMARIN
[Fair Rosemary]



Ф. Крейслер «Речитатив и скерцо-каприс»

A EUGÈNE YSAÏE, le maître et l'ami.

Recitativo und Scherzo - Caprice

für
Violine allein.

Fritz Kreisler, Op. 6.

Reccitativo.
Lento con espressione.

ad libitum.

Ф. Крейслер «Речитатив и скерцо-каприс»

Scherzo.
Presto e brillante.

Violine.

p

pesante
ff

dim.

fz cresc. *fz* *fz* *fz*

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МОСКОВСКИХ ШКОЛ ИГРЫ НА ДОМРЕ

А. С. Седов, А. В. Теплякова

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

В статье рассматриваются школы игры на домре ведущих московских преподавателей-методистов. Проводится анализ развития исполнительского (методического) мастерства.

Ключевые слова: домра, школа игры на домре, постановка рук, посадка.

COMPARATIVE ANALYSIS OF MOSCOW DOMRA PLAYING SCHOOLS

A. S. Sedov, A. V. Teplyakova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the domra playing schools of leading Moscow teachers and methodologists. Moreover, the authors analyze the development of performing (methodological) skills.

Keywords: domra, domra playing school, hand placement, posture.

Отправной точкой в истории обучения игре на домре стало открытие в 1908 году Народной консерватории в Санкт-Петербурге, где обучение проводилось по академической программе. До этого игре на домре обучали в формате любительского кружка. Несмотря на это, единообразие в ключевых моментах игры на инструменте (посадка, постановка правой и левой рук) еще не было достигнуто.

В начале XX века домра становится популярной в Москве. И уже в 1909 году состоялся первый сольный концерт исполнителя на домре. Музыкальные критики оценили выступление достаточно критично и вполне объективно, так как у исполнителей того времени не хватало необходимых навыков. В то время домра воспринималась как оркестровый инструмент, а не сольный.

Одной из первых попыток создать школу игры на домре является «Школа для трехструнной домры (малой и альтовой)» С. Крюковского в 1936 году. Позднее самоучители и школы-самоучители издали: Г. Михайлов (1955), А. Дорожкин – А. Кудрявцев (1957). Изданные работы были нужны и полезны для своего времени, но не соответствовали высоким стандартам обучения, характерным в целом для музыкального образования исполнителей. Это подтверждается отсутствием домры на большой сольной сцене, за исключением таких исполнителей, как Владимир Яковлев, Алексей Симоненков и некоторых других. Но и их выступления скорее были исключением, чем распространенным явлением, однако это было началом, положившим развитие в дальнейшем.

Своеобразным «прорывом» стала «Школа игры на трехструнной домре» Анатолия Яковлевича Александрова (1972). А позднее свой вариант школы представил Виктор Семенович Чунин (1979).

Эти события особенно отмечает в своей книге «История исполнительства на русских народных инструментах» Михаил Иосифович Имханицкий, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, академик, профессор, баянист-исполнитель и преподаватель РАМ им. Гнесиных в Москве. «Гораздо большее ориентирование на академический тип

исполнительства, чем в предыдущие периоды развития народно-инструментального искусства, характерно для пособий по обучению игре на струнных щипковых, неоднократно переиздающихся по настоящее время. Среди них прежде всего хотелось бы назвать – “Школу игры на трехструнной домре” (М., 1972) Анатолия Яковлевича Александрова и “Школу игры на трехструнной домре” Виктора Семеновича Чунина (М., 1985)» [2].

Из более современных преподавателей-методистов московских школ игры на домре можно отметить Вячеслава Павловича Круглова, создавшего «Школу игры на домре» (2001), «Искусство игры на домре» (2019), Сергея Федоровича Лукина, создавшего «Школу игры на трехструнной домре», а также современную школу игры на трехструнной и четырехструнной домре. Рассмотрим ключевые моменты в данных школах.

В первую очередь авторы школ уделяют внимание *посадке исполнителя*.

А. Я. Александров предлагает при игре на домре класть правую ногу на левую, сидеть на жестком стуле, занимая лишь крайнюю его часть. Высота стула подбирается с учетом роста исполнителя. Особенное внимание уделяется естеству посадки. Голову необходимо держать под небольшим углом к инструменту.

В. С. Чунин предлагает два основных варианта посадки:

- первое положение: нога на ногу;
- второе положение: ноги на полу. Такая посадка характерна при игре на домре альт или бас.

Он также пишет о том, что посадка должна отвечать требованиям удобства и свободы движений, устойчивости инструмента.

В. П. Круглов уделяет больше внимания посадке, чем предыдущие авторы. Такой подход позволяет решить возможные физические проблемы у исполнителя, избежать «зажимов».

Для посадки выбирается средний высоты стул с таким расчётом, чтобы колени играющего были на уровне сидения стула или чуть выше него. Он предлагает использовать треть стула. Корпус следует слегка наклонить вперед. Инструмент кладется на бедро правой ноги под небольшим углом и прижимается грудью. Важно чувствовать опору ступни левой ноги. В отличие от двух предыдущих школ, именно Круглов предлагает использование специальной подставки под правую ногу, что позволяет исполнителю сидеть более прямо и свободно.

С. Ф. Лукин в своей школе сочетает все лучшее от предшественников и делает больший упор на развитие техники исполнителя.

В *постановке правой руки* авторы единодушно предлагают удерживать медиатор между первыми фалангами указательного и большого пальцев правой руки. Остальные пальцы находятся в полусогнутом положении, собранными и свободными, не прижатыми к ладони.

В. С. Чунин лишь уточняет, что «в положении медиатора нужно учитывать два момента:

1. Место сгиба большого пальца предпочтительнее в 1-м суставе, так как это обеспечивает в дальнейшем свободное состояние всей кисти;
2. Кончик медиатора должен быть несколько освобожден, для чего медиатор следует держать за тыльную часть» [5, с. 6].

В. П. Круглов также пишет о том, что 1/3 часть медиатора цепко удерживается мякотью ногтевых фаланг большого и указательного пальцев правой руки, 2/3 медиатора во время игры как бы вибрирует при соприкосновении со струной.

При постановке правой руки несколькими параметрами различается положение кисти. Так, по школе **А. Я. Александрова** предлагается избегать опоры мизинцем на панцирь. Он считает, что опора негативно влияет и мешает игре.

Кроме того, Александров предложил играть преимущественно кистью, практически не используя предплечье, считая, что это наиболее естественно. Предплечье же использовать только в качестве опоры на инструмент. Запястье при этом должно быть приподнято над постановкой на 3–5 см. Поэтому в начале 70-х годов прошлого века, обучая игре на домре, преподаватели придумывали различного вида подставки под изгиб кисти, чтобы кисть руки выглядела, как у исполнителя на балалайке.

В отличие от Александрова, **В. С. Чунин** придает большую значимость предплечью и дает ему больше свободы. Сдвигает правую руку относительно подлокотника и предлагает перенести точку опоры ближе к локтю. Так же, как и Александров, предлагает средний изгиб запястья, но, в отличие от предыдущей школы, рекомендует постоянно изменять его изгиб в процессе игры (гибкое запястье).

Важным отличием от школы Александрова у **В. П. Круглова** является опора ногтевой фаланги мизинца правой руки на деку, что способствует более равномерным ударам как вверх, так и вниз. Медиатор является продолжением руки. В нем сосредотачивается вес руки. Впервые автор отмечает, что «динамика регулируется силой напряжения звуковой атаки, глубиной погружения медиатора в струну (малое, среднее и глубокое), а также за счет участия разных частей руки» [3, с. 20].

Еще одним важным изменением становится взаимодействие частей правой руки: если раньше работала преимущественно кисть, то у Круглова подключаются предплечье, запястье и локтевой сустав.

Движение правой руки складывается из сгибания и разгибания в локтевом суставе, а также вращательного движения кисти в слегка согнутом запястье, а не только за счет кисти и предплечья. Круглов предлагает использовать всю руку от локтя. Предплечье должно лежать на нижнем порожке корпуса домры и располагаться параллельно струнам.

С. Ф. Лукин считает, что правая рука должна обладать универсальной постановкой: меняться и подстраиваться под текущие задачи, художественные образы, стили.

Единственно правильной постановкой автор считает ту, которая позволяет исполнителю добиваться необходимого тембра, услышанного заранее внутренним слухом: «У каждого ученика, студента, концертного исполнителя в постановке рук должны присутствовать элементы его личной, свойственной только ему особенности, его индивидуального ощущения своих игровых движений. Нужно учитывать физиологические и анатомические особенности» [4, с. 9].

В правилах *постановки левой руки* авторы школ более единодушны.

Прежде всего, левая рука должна быть свободной, слегка согнутой в локте. Гриф удерживается основанием указательного пальца и первой фалангой большого пальца. Опора шейки грифа на впадину между большим и указательным пальцами считается недопустимой, так как это может вызвать захват грифа всеми пальцами, что приведет к торможению перемещения кисти по грифу. Также следует обратить внимание на ладонь. Она не должна касаться грифа. Закругленные пальцы опускаются подушечками (у самого ногтя) на лады и достаточно крепко прижимают струны к ладам для чистоты звучания. Свободные от игры пальцы всегда находятся над струнами в полусогнутом положении.

В. С. Чунин, лишь дополняя, пишет, что левая рука удерживает гриф таким образом, чтобы он находился на достаточном удалении, а общий поворот инструмента позволял бы при необходимости видеть все лады. Предплечье свободно перемещается влево и вправо. Есть небольшой прогиб в запястье, в сторону грифа.

В. П. Круглов вносит больше естественных движений, не отвергая остальные части рук, как это выходило в школах Александрова и Чунина. Он считает, что движение левой руки складывается из «нажимных» на лады, а также скользящих «нажимных» движений вдоль грифа домры, при этом принимают участие все части левой руки: кисть, предплечье, ощущение веса в локтевом суставе, движения плечевого сустава и корпуса. Головка грифа находится примерно на уровне плеча исполнителя. Гриф отводится от тела настолько, чтобы не сковывать движения и обеспечить свободное провисание и чувство веса локтя. Пальцы левой руки находятся на грифе в полусогнутом положении.

С. Ф. Лукин при постановке рук учитывает все факторы – от положения инструмента и посадки исполнителя до постановки рук. Основными принципами являются естественность, раскрепощенность, свобода, индивидуальность.

Говоря о звукоизвлечении на домре, необходимо отметить, что оно изменялось и совершенствовалось благодаря возникновению новых произведений, так как постепенно рос интерес композиторов к данному инструменту, а также совершенствованию педагогического и исполнительского мастерства домристов. И если проанализировать дальнейшие положения школ о звукоизвлечении, начале обучения игре на домре, способах тремолирования, то можно заметить, что в данное время исполнители используют все рекомендации авторов школ игры на домре, выполняя различные замыслы композиторов. С одинаковым успехом для реализации содержания музыкального произведения используются рекомендации Александрова, где кисть исполнителя и медиатор несколько наклонены к деке. «Сначала делается подготовительное движение – взмах кисти вверх и затем основное, почти вертикальное движение – четкий, отрывистый удар по струне вниз до следующей струны» [1, с. 11]. И основные способы звукоизвлечения Лукина: «Нажим – медиатор лежит на струне и без какого-либо замаха, под влиянием веса руки, с минимальным физическим усилием исполнителя выжимает струну. Вес кисти и предплечья переходит в кончик медиатора» [4, с. 15].

В представленных выше школах ярко прослеживаются развитие и пополнение методической базы для будущих исполнителей. Это касается как посадки и постановки рук, так и приемов звукоизвлечения:

- посадка исполнителя: от классической позиции нога на ногу до использования специальных подставок;
- постановка правой руки: от преимущественно кистевого к комплексному вовлечению всей руки;
- техника тремоло: от ритмизованного чередования к непрерывному звучанию;
- способы звукоизвлечения: развитие от базовых приемов к комплексной технике.

Для более современных школ (В. П. Круглов, С. Ф. Лукин) характерно: учет индивидуальных особенностей исполнителя, развитие новых технических приемов, совершенствование системы постановки рук, расширение исполнительских возможностей.

Все представленные школы отличаются комплексным подходом к обучению и имеют свои нюансы, учитывающие как классические традиции, так и инновационные техники. Особое внимание уделяется развитию индивидуальности исполнителя при сохранении основных принципов постановки, свободы и естественности игрового аппарата.

Список литературы

1. Александров А. Я. Школа игры на трехструнной домре. – М.: Музыка, 1997. – С. 11–74.
2. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – 431 с.
3. Круглов В. П. Искусство игры на домре. – М.: Композитор, 2003 – С. 20–37.
4. Лукин С. Ф. Школа игры на трехструнной домре. Начальные классы. – Иваново: Выборн, 2008. – Ч. 1. – С. 5–13.
5. Чунин В. С. Школа игры на трёхструнной домре. – М.: Советский композитор, 1988. – С. 4–17.

List of references

1. Aleksandrov A. Ya. Shkola igry na trekhstrunnoj domre. – M.: Muzyka, 1997. – S. 11–74.
2. Imhanickij M. I. Istoriya ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah. – M.: RAM im. Gnesinyh, 2018. – 431 s.
3. Kruglov V. P. Iskusstvo igry na domre. – M.: Kompozitor, 2003 – S. 20-37.
4. Lukin S. F. Shkola igry na trekhstrunnoj domre. Nachal'nye klassy. – Ivanovo: Vyborn, 2008. – Ch. 1. – S. 5–13.
5. Chunin V. S. Shkola igry na tryohstrunnoj domre. – M.: Sovetskij kompozitor, 1988. – S. 4–17.

ПРИЁМЫ ИГРЫ НА ГИТАРЕ КАК ФАКТОР ЭТНИЧЕСКОЙ САМОБЫТНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ЛЮ ЧАО-СЮАНЬ «ИВА»

Лю Жозу, Ж. А. Рябчевская

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

В статье рассматриваются вопросы сохранения традиций музыкальной культуры в свете процессов глобализации и распространения западных ценностей. Объясняются причины создания современными китайскими композиторами гитарных сочинений, отвечающих задачам воспитания поколения гитаристов с традиционным китайским музыкальным мышлением.

Ключевые слова: Лю Чао-Сюань, приемы игры, этническая самобытность.

GUITAR TECHNIQUES AS A FACTOR OF ETHNIC IDENTITY IN LU CHAO-XIAN'S WORK "IVA"

Lyu Zhogu, Zh. A. Ryabchevskaya

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article discusses the issues of preserving the traditions of musical culture in the light of globalization processes and the spread of Western values. It explains the reasons for contemporary Chinese composers to create guitar compositions that meet the challenges of educating a generation of guitarists with traditional Chinese musical thinking.

Keywords: Liu Chao-Xuan, playing techniques, ethnic identity.

В процессе глобализации перед китайским педагогическим сообществом встал вопрос сохранения национальных традиций в XXI веке, а именно была поставлена задача: создать новую китайскую музыкальную школу, не уступающую европейским образцам по композиторской технике и совершенству исполнительского мастерства – и, одновременно, не теряющую своей национальной идентичности и сохраняющую эстетические особенности традиционной китайской музыки.

Гитарное исполнительское искусство в Китае стало развиваться сравнительно недавно. Инструмент был завезен в начале XX века, но сразу большого распространения не получил. В 1929 году в Шанхае выступил знаменитый испанский гитарист Андрес Сеговия, гастроли прошли с неизменным успехом, на инструмент обратили внимание, появились любители, сподвижники гитары. В 1930-х годах гитара стала популярной в Китае.

В связи с социально-политическими изменениями в стране идеологическим императивам подвергалось и музыкальное искусство. В годы «культурной революции» (1966–1976) гитара тоже оказалась под запретом. Профессионально же обучаться на гитаре в Китае стало возможным только в 80-х годах XX века. В 1982 году открылась первая в Китае школа классической гитары в Пекине [2].

В истории академической гитары Лю Чао-Сюань (1929–2017) известен как «отец китайской гитарной музыки». Его произведения отличаются лиричностью и восточной эстетикой, часто вдохновлёнными образами природы. Лю Чао-Сюань родился в 1929 году на о. Тайвань. С 1945 года начал самостоятельно изучать гитару. С 1948 года преподавал игру на инструменте и опубликовал своё первое сочинение “Late Spring Flower” («Поздние весенние цветы»). В 1962 году участвовал в 21-м Международном симпозиуме гитаристов в Японии, где исполнил композиции “Hometown” («Родной город») и “Willow” («Ива»). Позже эти произведения стали его визитной карточкой.

На протяжении всей своей карьеры Лю Чао-Сюань продолжал сочинять музыку, выступать с концертами и преподавать игру на гитаре. В 2000 году Лю Чао-Сюань был назначен почётным консультантом Тайваньского гитарного общества. В 2001 году его альбом «Закат на берегу реки» был номинирован на премию «Золотая мелодия» в категории «Лучший альбом классической музыки» и в категории «Традиционная музыка и искусство». В 2005 году был включён в «Испанскую гитарную энциклопедию», став первым тайваньским гитаристом, представленным в этой энциклопедии.

Композиция «Ива» является ярким примером его стиля. «Ива» была написана во второй половине XX века. Название говорит о традиционном китайском символе ивы – образе разлуки и нежности в классической поэзии. Для воплощения национального колорита композитор применил следующие музыкальные выразительные средства:

1. Синтез пентатоники и западной гармонии. Основой произведения служит китайский пентатонический лад. Мелодия построена на пятиступенном звукоряде (D-E-F#-A-B), но аккомпанемент сочетает западные гармонии, формируя уникальную структуру: «*китайская мелодия + западная фактура*» (Приложение, пример 1).

2. Для усиления этнической самобытности композитор использует колористические приемы игры, которые несут подражательную функцию.

- *Вибрато и глиссандо*: имитируют вибрации и послезвучия циня, например, медленный пассаж в тактах 12–15 (Приложение, пример 2).

Эти два колористических приема игры являются общепринятыми академическими приемами, они описаны во всех Школах игры на классической гитаре, но в данном случае и вибрато, и глиссандо имитируют китайский традиционный инструмент цинь.

- *Арпеджиато*: перебор струн передаёт колыхание ветвей ивы (Приложение, пример 3). В академической гитарной литературе арпеджиато имитирует арфу.

- *Флажолеты*: натуральные флажолеты в верхнем регистре символизируют блики росы на листьях (Приложение, пример 5). В академической литературе флажолеты имитируют флейтовые звуки.

3. Контраст тембров:

– в тематических разделах – тёплый звук нейлоновых струн ближе к грифу;

– в части с тремоло – яркий тембр у подставки.

В академической литературе изменение тембра осуществляется приемами игры *sultasto* – игра у грифа и *sul ponticello* – игра у подставки.

Композитор часто применяет рубато (свободно) в строгий метр. Например, замедление в тактах 28–30 должно быть естественным, подобно дыханию, без механического соблюдения темпа.

В произведении большую роль играет штрих, все приемы игры исполняются в штрихе легато – связно, плавно.

Анализ сочинения «Ива» Лю Чао-Сюань разрушает стереотип, что гитара – это западноевропейский инструмент, который ассоциируется с испанской музыкой. Освоение классической гитары китайскими музыкантами стало не просто техническим заимствованием, а способом интеграции традиционной китайской музыки в международное культурное пространство, где гитара является мостом между Востоком и Западом.

Для воплощения этнической самобытности Лю Чао-Сюань в своем сочинении «Ива» использовал общепринятые классические приемы игры, но в контексте уникальной структуры: «китайская мелодия + западная фактура», а именно синтез пентатоники и западной гармонии. Такие сочинения, как «Ива» Лю Чао-Сюань, превращают западноевропейский инструмент в транслятор этнической самобытности, заявляя о китайской гитарной школе в мировом культурном пространстве. «Процесс интеграции китайской гитарной школы в глобальное гитарное исполнительство будет продолжаться, и напротив – китайские гитаристы способны внести весомый вклад в упрочение статуса гитары в мировой музыкальной культуре» [1, с. 47].

Можно сделать вывод о том, что в Китае появляется всё большее число композиторов, которые стремятся к выражению в гитарной музыке народных традиций «Поднебесной», её национального колорита и философского уклада. Данная тенденция способствует дальнейшему развитию в Китае уникальной гитарной школы, которая сможет встать наравне с американской, российской, итальянской, чешской и другими школами игры на классической гитаре [3].

Список литературы

1. Лю Чжэньвэй. Становление китайской школы классической гитары // Университетский научный журнал. – СПб., 2023. – № 72. – С. 41–48.
2. Цзи Цзэюй. Искусство гитары в китайской музыкальной культуре XX–XXI вв. // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. XVII Междунар. науч.-практ. конф. – СПб., 2022. – Т. 17. – С. 206–211.
3. Юй Хунлян. Особенности разработки репертуара для учащихся отделения классической гитары в китайских учебных заведениях [Электронный ресурс] // Научный аспект. Педагогика, 2024. – № 7. – URL: <https://na-journal.ru/7-2024-pedagogika/14424-osobennosti-razrabotki-repertuara-dlya-uchashchih-sya-otdeleniya-klassicheskoi-gitary-v-kitaiskih-uchebnyh-zavedeniyah>. – Загл. с экрана.

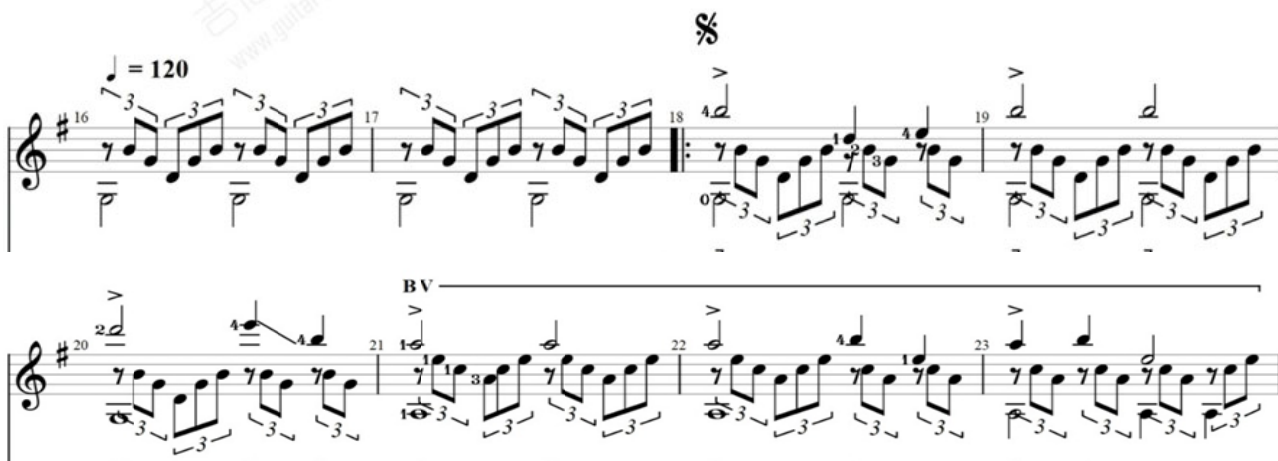
List of references

1. Lyu Chzhen'vej. Stanovlenie kitajskoj shkoly klassicheskoj gitary // Universitetskij nauchnyj zhurnal. – SPb., 2023. – № 72. – S. 41–48.
2. Czi Czeyuj. Iskustvo gitary v kitajskoj muzykal'noj kul'ture XX–XXI vv. // Muzykal'naya kul'tura glazami molodyh uchenyh: sb. nauch. tr. XVII Mezhdunar. nauchn.-prakt. konf. – SPb., 2022. – T. 17. – S. 206–211.
3. Yuj Hunlyan. Osobennosti razrabotki repertuara dlya uchashchihsya otdeleniya klassicheskoj gitary v kitajskih uchebnyh zavedeniyah [Elektronnyj resurs] // Nauchnyj aspekt. Pedagogika, 2024. – № 7. – URL: <https://na-journal.ru/7-2024-pedagogika/14424-osobennosti-razrabotki-repertuara-dlya-uchashchihsya-otdeleniya-klassicheskoi-gitary-v-kitajskih-uchebnyh-zavedeniyah>. – Zagl. s ekrana.

ПРИЛОЖЕНИЕ

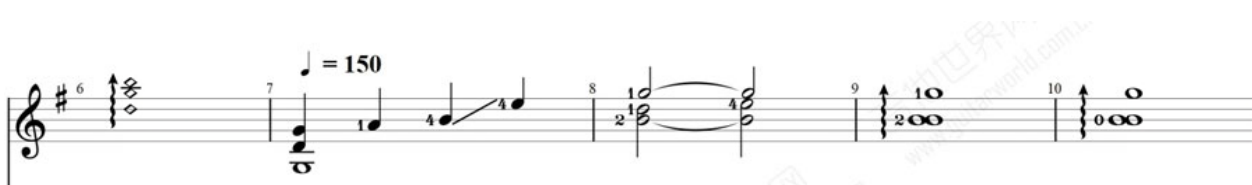
Пример 1

Мелодия на пятиступенном звукоряде D-E-F#-A-B



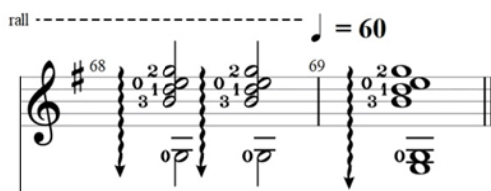
Пример 2

Медленный пассаж на вибрато и глиссандо



Пример 3

Арпеджиато



Натуральные флажолеты



ЦИФРОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ: РОЛЬ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА

К. С. Егорилов

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

В статье рассматривается процесс цифровой трансформации вокальной педагогики в условиях внедрения технологий искусственного интеллекта. Анализируются основные направления применения искусственного интеллекта (далее ИИ) в обучении вокальному исполнительству, его педагогический потенциал, ограничения и перспективы дальнейших исследований.

Ключевые слова: вокальная педагогика, искусственный интеллект, цифровая трансформация, музыкальное образование, нейросети.

DIGITAL TRANSFORMATION OF VOCAL PEDAGOGY: THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE

K. S. Egorikov

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the digital transformation of vocal pedagogy in the context of artificial intelligence implementation. The author analyzes the main directions of AI application in vocal training, its pedagogical potential, limitations, and prospects for further research.

Keywords: vocal pedagogy, artificial intelligence, digital transformation, music education, neural networks.

Цифровая трансформация в XXI веке охватывает практически все уровни и направления образовательной системы, включая музыкальное образование (см. [9; 11]). В условиях развития цифровой образовательной среды возрастает интерес к использованию интеллектуальных технологий, способных не только расширять доступ к образовательным ресурсам, но и трансформировать сами педагогические практики. Особое место в этом процессе занимает вокальная педагогика – сфера, в которой обучение всегда строилось на индивидуальном взаимодействии преподавателя и обучающегося, передаче слухового и телесного опыта, а также формировании вокальных навыков преимущественно эмпирическим путём. Внедрение технологий искусственного интеллекта в данную область обусловлено необходимостью

поиска новых средств объективизации учебного процесса и повышения эффективности индивидуального обучения.

В отличие от многих других направлений музыкального образования, вокальная подготовка характеризуется высокой степенью субъективности оценки, поскольку качество вокального звучания определяется совокупностью многих параметров: психофизиологических особенностей певца, уровня развития вокальной техники и слухового самоконтроля, а также стилистических и художественных установок. В этой связи цифровые технологии, применявшиеся в вокальной педагогике на ранних этапах цифровизации, выполняли преимущественно вспомогательную функцию. Однако переход от базовых цифровых инструментов к интеллектуальным системам анализа и интерпретации вокального звучания обозначает качественно новый этап цифровой трансформации вокального обучения.

Современные исследования в области музыкального образования фиксируют устойчивую тенденцию к расширению применения искусственного интеллекта в учебном процессе, в том числе в индивидуальных формах подготовки музыкантов (см. [8; 10]). При этом в научной литературе вопрос педагогической интеграции ИИ в вокальную практику остаётся недостаточно разработанным, особенно в контексте эстрадного вокала, отличающегося высокой вариативностью техник, стилистической гибкостью и ориентацией на индивидуальную манеру исполнения. Данное обстоятельство обуславливает необходимость теоретического осмысления роли искусственного интеллекта в цифровой трансформации вокальной педагогики и анализа его педагогического потенциала и ограничений.

Цифровая трансформация вокальной педагогики проявляется прежде всего в расширении дидактических возможностей традиционной модели обучения. Использование онлайн-платформ, цифровых библиотек, интеллектуальных обучающих сервисов и аудиоаналитических систем позволяет поддерживать образовательный процесс вне рамок очных занятий, усиливать самостоятельную работу обучающихся и обеспечивать накопление данных о динамике вокального развития (см. [11]). В отличие от инструментального обучения, где параметры исполнения поддаются более точной формализации, вокальное обучение долгое время оставалось менее технологизированным. Однако развитие алгоритмов обработки аудиосигнала и нейросетевых моделей анализа звучания создало предпосылки для более глубокой интеграции цифровых технологий в вокальную практику.

Искусственный интеллект в вокальной педагогике используется преимущественно как инструмент аналитической и диагностической поддержки учебного процесса. Современные ИИ-системы способны анализировать высоту звука, интонационную точность, стабильность вибрато, динамический диапазон и спектральные характеристики тембра (см. [3; 5]). Существенной особенностью таких систем является возможность предоставления обратной связи в режиме реального времени либо в формате пост-анализа, что значительно расширяет возможности самоконтроля и самооценки вокалиста в процессе обучения.

Педагогическая ценность использования искусственного интеллекта в обучении вокалу заключается не только в точности алгоритмических измерений, но и в возможности применения полученных данных для персонализации образовательного процесса. Персонализация в обучении эстраднему вокалу предполагает учёт индивидуального диапазона, тембровых характеристик, уровня технической подготовленности и стилистических предпочтений обучающегося. Интеллектуальные системы позволяют формировать индивидуальный портрет вокалиста, отражающий сильные и проблемные стороны исполнения, на основе которого может осуществляться последующее корректирование индивидуального образовательного маршрута.

Использование ИИ способствует развитию слухового самоконтроля и осознанности вокального процесса, поскольку визуализация и количественная интерпретация параметров звучания позволяют обучающимся соотносить субъективные ощущения с объективными данными. Исследователи подчёркивают, что подобная форма обратной связи положительно влияет на учебную мотивацию, формирование навыков саморегуляции и развитие цифровой компетентности будущего музыканта (см. [1; 2]). Кроме того, искусственный интеллект может выступать в роли вспомогательного инструмента педагогического сопровождения, снижая зависимость обучающегося от постоянного внешнего контроля и стимулируя самостоятельную работу между занятиями.

Вместе с тем применение искусственного интеллекта в вокальной педагогике связано с рядом методических и педагогических ограничений. Прежде всего, ИИ не способен оценивать художественную интерпретацию, эмоциональную выразительность и стилистическую грамотность исполнения, которые составляют сущностную основу вокального искусства. В научных исследованиях отмечаются риски стандартизации звучания и смещения акцента с художественно-выразительных задач на формальные показатели точности, что может негативно сказаться на развитии творческой индивидуальности исполнителя (см. [2; 4]). В этой связи принципиально важным остаётся сохранение ведущей роли преподавателя как носителя художественного опыта.

Особого внимания требуют этические и методические аспекты внедрения интеллектуальных технологий в музыкальное образование. Необходимо ответственно и взвешенно подходить к использованию искусственного интеллекта, не допуская подмены педагогического взаимодействия автоматизированными системами и обеспечивая прозрачность алгоритмических решений (см. [7]). В контексте вокальной педагогики это предполагает чёткое разграничение функций преподавателя и ИИ-инструментов, а также разработку методик их корректной интеграции в индивидуальные занятия.

Перспективы дальнейших исследований в данной области связаны с разработкой и эмпирической проверкой педагогических моделей ИИ-сопровождения обучения эстрадному вокалу, изучением корреляции между алгоритмическими показателями и экспертной оценкой преподавателей, а также анализом влияния ИИ на формирование учебной автономии обучающихся. Значительный интерес представляет исследование гибридных моделей обучения, в которых искусственный интеллект выступает в роли средства персонализации и аналитической поддержки, дополняющего традиционные методы вокальной педагогики.

Таким образом, искусственный интеллект может рассматриваться как значимый фактор цифровой трансформации вокальной педагогики, расширяющий дидактический инструментарий и способствующий индивидуализации обучения при условии сохранения приоритета педагогического и художественного начала. Его использование в обучении эстрадному вокалу открывает новые возможности для повышения эффективности учебного процесса, однако требует методически выверенного подхода и дальнейшего научного осмысления.

Список литературы

1. Biasutti M., Concina E. Digital technologies in music education // *British Journal of Music Education*. – Cambridge, 2023. – Vol. 40, no. 2. – P. 1250–1258.
2. Cheng L. Generative AI in music education // *Journal of Research in Music Education*. – Washington, 2025. – Vol. 73, no. 1. – P. 73.

3. Guidance for generative AI in education and research. – Paris, 2023. – 64 p.
4. Li W., Zhang Y., Chen H. AI-assisted feedback in vocal training // *Frontiers in Psychology*. – Brussel, 2025. – Vol. 16. – P. 128–141.
5. Merchán Sánchez-Jara J. Artificial intelligence-assisted music education // *Education Sciences*. – Paris, 2024. – Vol. 14, no. 3. – P. 3–10.
6. Shen D., Liu X., Wang R. Neural networks in vocal performance evaluation // *Applied Sciences*. – Basel, 2024. – Vol. 14, no. 1. – P. 85–93.
7. Wang Z., Li J., Xu Q. Singing timbre assessment // *Proceedings of the ACM Conference on Human Factors in Computing Systems*. – Pitsburg: Carnegie Mellon University, 2025. – P. 1–32.
8. Алексеева Л. Л., Михайлова А. А., Командышко Е. Ф. Искусственный интеллект и музыкальное образование // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. – М., 2024. – № 4. – С. 45–53.
9. Дубровский В. В. Цифровая трансформация музыкального образования // *Музыкальное искусство и образование*. – М., 2023. – № 3. – С. 12–21.
10. Дубровский В. В., Горбик Я. А. Искусственный интеллект в музыкальном образовании // *Современные наукоёмкие технологии*. – 2025. – № 1. – С. 88–95.
11. Никифорова О. В. Цифровые технологии в музыкальном образовании // *Педагогика искусства*. – М., 2024. – № 2. – С. 34–41.

List of references

1. Biasutti M., Concina E. Digital technologies in music education // *British Journal of Music Education*. – Cambridge, 2023. – Vol. 40, no. 2. – P. 1250–1258.
2. Cheng L. Generative AI in music education // *Journal of Research in Music Education*. – Washington, 2025. – Vol. 73, no. 1. – P. 73.
3. Guidance for generative AI in education and research. – Paris, 2023. – 64 p.
4. Li W., Zhang Y., Chen H. AI-assisted feedback in vocal training // *Frontiers in Psychology*. – Brussel, 2025. – Vol. 16. – P. 128–141.
5. Merchán Sánchez-Jara J. Artificial intelligence-assisted music education // *Education Sciences*. – Paris, 2024. – Vol. 14, no. 3. – P. 3–10.
6. Shen D., Liu X., Wang R. Neural networks in vocal performance evaluation // *Applied Sciences*. – Basel, 2024. – Vol. 14, no. 1. – P. 85–93.
7. Wang Z., Li J., Xu Q. Singing timbre assessment // *Proceedings of the ACM Conference on Human Factors in Computing Systems*. – Pitsburg: Carnegie Mellon University, 2025. – P. 1–32.
8. Alekseeva L. L., Mihajlova A. A., Komandysenko E. F. Iskusstvennyj intellekt i muzykal'noe obrazovanie // *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. – М., 2024. – № 4. – С. 45–53.
9. Dubrovskij V. V. Cifrovaya transformaciya muzykal'nogo obrazovaniya // *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie*. – М., 2023. – № 3. – С. 12–21.
10. Dubrovskij V. V., Gorbik Ya. A. Iskusstvennyj intellekt v muzykal'nom obrazovanii // *Sovremennye naukoymkie tekhnologii*. – 2025. – № 1. – С. 88–95.
11. Nikiforova O. V. Cifrovye tekhnologii v muzykal'nom obrazovanii // *Pedagogika iskusstva*. – М., 2024. – № 2. – С. 34–41.

**ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ ВОКАЛЬНОЙ РАБОТЫ
В УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ
«ХОРОВОЙ ТЕАТР «АКАДЕМИЯ»»**

И. В. Шорохова, К. И. Поваго

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

В данной статье рассматривается специфика организации процесса вокальной работы в коллективе, занимающемся театрализацией хоровых произведений.

Ключевые слова: вокальная школа, вокальные навыки, тренинг, театральная педагогика, хоровой спектакль.

**THE VOCAL WORK ORGANIZATION PRINCIPLES
AT EDUCATIONAL AND CREATIVE TEAM
“ACADEMY CHORAL THEATRE”**

I. V. Shorokhova, K. I. Povago

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the organization process specifics for vocal work at a team staging choral works.

Keywords: vocal school, vocal skills, training, theater pedagogy, choral performance.

Хоровой театр «Академия» является учебно-творческим коллективом кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» и представляет инновационную форму исполнительского искусства, основой которой является синтез хора и театра.

Образованный в 2001 году как Женский хор «Академия», в статусе «хоровой театр» коллектив существует с 2011 года, когда, пройдя путь творческого поиска, подтвердив свои достижения победами в многочисленных международных конкурсах, в своей деятельности стал полностью соответствовать характеристике явления, которую дала Т. К. Овчинникова в исследовании «Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре» [2].

Исследователь описывает этапы становления жанра «хоровой театр» и выводит определение, которое представляет явление как некую целостную систему, в которой мы находим черты эмерджентности, поскольку она характеризуется неожиданными качествами, возникающими в результате объединения и активации простых компонентов хорового и театрального искусства. Такими компонентами становятся хоровое исполнение и сценическое действие; концерт и спектакль; вокальное и актерское мастерство; солист и артист; красочный вокальный тембр, сольные, хоровые навыки и артистизм, сценическая подвижность; музыкальная и театральная интерпретация; дирижер и режиссер.

Слияние компонентов, их творческое взаимодействие приводит к появлению новых, зачастую непредсказуемых качеств жанра, что объясняет как невероятную его популярность в профессиональном сообществе, так и исполнительский и педагогический потенциал.

Очевидно, что подобный синтез компонентов характерен для любого музыкального спектакля (опера, оперетта, мюзикл), который создается композитором на заданное либретто. По сути все сочинения в жанре «хоровой театр» таким образом и написаны.

Однако в современном композиторском творчестве практически отсутствуют сочинения, написанные в жанре «хоровой театр» для женского состава. Поэтому руководители Хорового театра «Академия» подбирают музыкальный материал для постановок сами. Избранные классические хоровые сочинения или народные, эстрадные песни, джазовые композиции посредством аранжировки, режиссуры, хореографии, сценографии получают новую интерпретацию и театральное-сценическое решение. Концертные номера связываются единой драматургией, певцы хора становятся артистами, проявляющими владение голосом и осваивающими пространство сцены и др. Результатом работы постановочной группы является хоровой спектакль, в котором традиционные хоровые жанры получают режиссерское прочтение и представляются в новом музыкальном и драматургическом решении.

Творческим итогом работы коллектива Хорового театра «Академия», «эмерджентным экспериментом» можно считать ряд авторских театрализованных постановок:

- хоровой спектакль «Девичник» – лирико-драматическое обрядовое действо с использованием произведений отечественных композиторов-классиков, обработок русских народных песен;
- хоровой спектакль «Битломания» – вокально-хореографическое действо, ремейк песен группы «The Beatles»;
- минимюзикл Freddie Mercury «Bohemian Rhapsody»;
- хоровой спектакль «Классика в джинсах» – калейдоскоп, синтез техник джазового пения и хореографии;
- хоровой спектакль «Контрапункты» – фантазия на темы произведений Иеронима Босха, Казимира Малевича и кантаты «AD IEMUS» Карла Дженкинса;
- хоровой спектакль «Я-МЫ» – драматическое действо на музыку Bob Chilcott («A Little Jazz Mass» Боб Чилкот) и группы «Epika» («The Last Crusade» М. Янсена, «Sancta terra» С. Симонса и М. Янсена, «Speak to me» Э. Ли и М. Вандмахера);
- хоровой спектакль «А у нас сегодня «КЛАСС!» – яркое, веселое, фантазийное действо, сюжетную линию которого определили «Марфушины песни» С. Екимова;
- хоровой спектакль «Милеле. Пусть к себе» – этническая фантазия на африканские темы и др. постановки.

Активные новаторские поиски влекут за собой соответствующие задачи вокальной подготовки артистов. Эти задачи имеют два уровня, которые определяются технической и художественной составляющими репетиционного процесса.

Кроме того, руководители Хорового театра «Академия» рассматривают тембр голоса, его качественные характеристики как одно из средств художественной выразительности в хоровом спектакле. Соответственно, уровень художественных задач в репетиционной работе определяет использование в постановках разнообразных вокальных стилей как особого средства раскрытия образной сферы музыкальной драматургии. При таком подходе чисто академическая манера используется только для постановок классических сочинений. Стилизовое многообразие репертуара диктует необходимость стилистической достоверности в хоровых спектаклях разной направленности. Перед артистами стоит задача овладения исполни-

тельскими приемами и элементами техники неакадемических вокальных стилей, такими как «народный» («этнический»), «эстрадный» («популярный»), и джазового пения. Подчеркнем – не более чем элементами техники.

Вокально-хоровая работа в Хоровом театре «Академия» является системной работой, которая определяется целым комплексом методов и приемов, содержащих определенные упражнения и техники. Именно системность в репетиционном процессе помогает развить у певца необходимые вокально-слуховые представления о правильности звучания голоса на техническом уровне. В данном случае речь идет о навыках процессов звукообразования и звукоформирования. В основе этих навыков – традиционные представления отечественной вокально-хоровой педагогики.

Необходимо отметить, что современные эталоны звучания голоса и хора – традиции, которые сформировались в народном и церковном пении, получили методическое обрамление наследием итальянской школы «bel canto» и были развиты в русской и советской вокально-хоровых школах. В традиционном смысле «академическая постановка голоса» предполагает, что певец владеет следующими навыками:

- певческая установка;
- ровное, глубокое, контролируемое дыхание;
- звукообразование и звукоформирование, определяющие стабильную вокальную позицию;
- красивый, мягкий и ровный по всему диапазону звучания тембр, округлые гласные, недопустимость форсирования звука и др.

В этих традициях происходит «вокальное воспитание» артистов Хорового театра «Академия».

Одним из основных методических «столпов» системы вокального обучения, дающим стабильно качественный результат, являются основные правила старой итальянской школы, которые сформулировал выдающийся певец, исследователь и педагог Н. Д. Андгуладзе. Это актуальная методологическая система, приводящая к пониманию единства физического, технического и эмоционального становления – воспитания – развития певца [1, с. 44].

Охарактеризуем шесть постулатов, сформулированных в работах мастера, и их преломление в вокальной работе «Академии»:

1. *Il canto è riflesso*. Пение есть процесс рефлексорный. Система вокальной работы основывается на синтезе трех компонентов:

- физиологический уровень – звукообразование, ровность выдоха, звукоформирование;
- технический уровень – подвижность голоса, формирование переходных нот, филировка, кантилена и др.;
- эмоциональный уровень – осознанный контроль певческой возбудимости.

Основой певческой деятельности артистов являются физиологические, технические и эмоциональные рефлекс (навыки), сформированные в процессе репетиции.

2. *Si canta col meccanismo, non colla voce*. Правильное пение основывается не на эксплуатации природных данных, а на верно выстроенном механизме. Поэтому задача руководителя – создать единый и правильный механизм звучания голосов всех артистов хора, выработать единую манеру.

3. *Il fiato nel canto è inversivo*. В пении верно только то дыхание, которое обращается в певческий тон без всякого мышечного форсирования.

4. *Chi sa cantare sul serio, sa portare la voce in testa*. Правильно поет только тот артист коллектива, который научился использовать головной регистр как основной, кто переносит голос в голову. Головной регистр – главный. Главенство головного регистра рождает свободный, полетный звук в высокой позиции, имеющий красивый тембр, обладающий широкими техническими возможностями.

5. *Il suono può essere orizzontale e verticale*. Итальянская школа различает светлый головной и темный грудной колориты. В выборе насыщенности и окраски звука предпочтение отдается головному, светлому. Насыщенный, темный тембр вырабатывается в позиции головного, не теряет легкости и сохраняет гибкость голоса, кантилену в звуковедении.

6. *Prima risonanza, poi pronuncia*. В процессе репетиций у артистов хора вырабатывается рефлекс точной и устойчивой резонаторной организации певческого звука. Любое произношение слова или фонемы происходит только с ощущением резонатора.

Следование этим принципам в развитии навыков владения голосом и ансамблевого пения можно считать одной из основных задач вокально-хоровой работы хормейстеров Хорового театра «Академия». Однако в коллективе, где главенствуют принципы эмерджентности и где театрализация является одним из главных приемов интерпретации музыкального произведения, а это значит, что артисты должны петь, свободно передвигаться по сцене и танцевать, процесс развития вокально-хоровых навыков требуют особого подхода.

Освоение новых форм современного исполнительства предполагает обновление форм обучения. Использование интерактивных методов помогает выявлять и активизировать различные процессы, развивающие артистов коллектива. Используя возможности интерактивных практик при совместной деятельности, где знание и опыт каждого являются основой репетиции, все участники, находясь в атмосфере творческого сотрудничества, получают возможность взаимодействия, обмена опытом и информацией, решения проблемы и др. Таким образом происходит взаимообучение и взаимообогащение обучающихся.

Наиболее универсальной для репетиционного процесса является форма тренинга. Можно провести аналогию между тренингом и репетицией хора. Это групповые формы образовательного процесса, в которых применяются активные методы и приемы, характерные для групповой работы. Они развивают личность обучаемого и вырабатывают практические компетенции. Однако важным преимущественным фактором использования формы тренинга в репетиционном процессе является его ориентированность на выравнивание возможностей артистов, а также раскрепощение и раскрытие личных качеств. В театральной педагогике тренинг является главной из форм работы, определяющих настройку «актерского инструмента». Тренинг избран основной формой обучения студентов на кафедре дирижирования и академического пения [3, с. 79].

Специфические навыки и умения, полученные в ходе изучения дисциплин «Основы актерского мастерства» и «Хоровой класс», соединяются на занятиях учебной дисциплины «Хоровой театр».

Здесь в процессе выполнения заданий тренинга, через различные упражнения артисты коллектива учатся сочетать движение и пение, решают художественные и вокально-хоровые задачи и др. Каждое упражнение тренинга соединяет задачи двух модулей. Условно их можно назвать модулем вокально-хоровой работы и модулем театральной деятельности.

Под «театральной деятельностью» мы подразумеваем процесс, который:

- учит находить событийную логику в предложенном музыкально-игровом материале;
- формирует навыки образной трансформации;
- учит интерпретировать музыкальный материал или сценический образ;
- способствует артистическому чувственному познанию реальности;
- способствует максимальному развитию психофизических ощущений и др.

Первый модуль характеризуется четкой и определенной последовательностью задач, заложенных в вокальных упражнениях. Если руководитель не будет включать задачи второго модуля, то это будет привычное распевание или выработка тех или иных певческих навыков.

Алгоритм первого модуля включает физическую разминку (с использованием дыхательных упражнений, танцевальных или релаксирующих упражнений), настройку фонационного выдоха (спокойного и ровного, без толчков, срывов), упражнение на одном звуке (формирующие оборотность дыхания), упражнение, настраивающее ощущения резонаторного (головного) звучания, упражнение для выработки устойчивой резонаторной организации певческого звука и внятного произношения (сначала резонанс, потом слово). Последнее упражнение модуля предполагает перенесение на вокально-хоровые произведения качественных характеристик, достигнутых в предыдущих упражнениях.

Упражнения первого модуля не могут исполняться без заданий модуля театральной деятельности, заданий, предлагающих погрузиться в поток фантазии и воображения, настроиться на органичное взаимодействие с партнером, ощутить себя в определенных обстоятельствах. Техническое совершенство голосообразования происходит на основе психофизического освобождения артиста через решение творческих задач.

Таким образом, мы можем сказать, что содержание и формы обучения в учебно-творческом коллективе Хоровой театр «Академия» стали итогом 25-летнего поиска и экспериментов. В настоящее время образовательный процесс осуществляется через интеграцию вокального обучения, актерского мастерства и сценического движения. Своеобразное триединство составляет творческий комплекс, в котором вокальное обучение понимается как целостная система, основывающаяся на единстве технологии, психофизического развития и художественной ценности.

Благодаря такому подходу коллектив успешно осуществляет постановку вокально-сценических композиций, хоровых спектаклей, отдельных номеров. Именно работа в жанре хорового театра позволила руководителям коллектива на основе эмерджентности открыть новые методы и приемы вокального обучения студентов. Результатом внедрения инновационной системы стало формирование механизма звучания голоса обучающегося, при использовании которого голос и тело работают как единый инструмент, транслирующий художественный смысл.

Список литературы

1. Андгуладзе Н. Д. Основные постулаты итальянской вокальной школы // Андгуладзе Н. Номо cantor: Очерки вокального искусства. – М.: Аграф, 2003. – С. 41–46.
2. Овчинникова Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре: автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Ростов н/Д.: Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова, 2009. – 31 с.

3. Шорохова И. В. Интегративный курс «Хоровой театр» как инновационная форма современного российского хорового образования // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2018. – № 42. – С. 75–82.

List of references

1. Andguladze N. D. Osnovnye postulaty italyanskoj vokalnoj shkoly // Andguladze N. Homo cantor: Ocherki vokal'nogo iskusstva. – М.: Agraf, 2003. – С. 41–46.
2. Ovchinnikova T. K. Xorovoj teatr v sovremennoj otechestvennoj muzykal'noj kul'ture: avtoref. dis... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – Rostov n/D.: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. S. V. Raxmaninova, 2009. – 31 s.
3. Shorohova I. V. Integrativnyj kurs «Horovoj teatr» kak innovacionnaya forma sovremennogo rossijskogo horovogo obrazovaniya // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – Кемерово, 2018. – № 42. – С. 75–82.

ФОРМИРОВАНИЕ ОРГАНИЗАЦИОННО-УПРАВЛЕНЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ У СТУДЕНТОВ – БУДУЩИХ РУКОВОДИТЕЛЕЙ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

О. С. Кокина

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

В статье рассматриваются особенности формирования организационно-управленческой компетенции в процессе становления хормейстера, являющейся фундаментальной составляющей его профессиональной идентичности. Объясняется, что лидерство в хоровом коллективе требует не только музыкальной одаренности, но и организационно-управленческих способностей, необходимых для успешного развития хорового коллектива.

Ключевые слова: организационно-управленческая компетенция, хоровой коллектив, руководитель, дирижер, профессиональная подготовка.

FORMATION OF ORGANIZATIONAL AND MANAGERIAL COMPETENCE AMONG STUDENTS – FUTURE HEADS OF CHORAL GROUPS: THEORETICAL ASPECTS

О. S. Kokina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the features of the formation of organizational and managerial competence in the process of becoming a choirmaster, which is a fundamental component of his professional identity. It is explained that leadership in a choir requires not only musical talent, but also organizational and managerial skills necessary for the successful development of a choir.

Keywords: organizational and managerial competence, choral group, leader, conductor, professional training.

В условиях организации современного культурного и образовательного пространства возникает рост требований к профессиональной подготовке руководителей хоровых коллективов. Роль дирижера хорового коллектива отличается многофункциональностью и многоуровневостью. Так, на сегодняшний день дирижер хорового коллектива включает в себя несколько социальных ролей: художественный руководитель, педагог, психолог, администратор, менеджер, продюсер. Возникает острая необходимость выявления и систематизации теоретических основ формирования организационно-управленческой компетенции у студентов, направленных на профессиональную деятельность в качестве руководителей хоровых коллективов.

Понятие «компетенция» в современной педагогике и профессиональной подготовке затрагивается в работах многих исследователей. Остановимся более подробно на некоторых из них.

Российский педагог А. В. Хуторской отмечал важную характеристику компетенции – «заранее заданное социальное требование (норма) к образовательной подготовке ученика, необходимой для его эффективной продуктивной деятельности в определенной сфере» [6]. Таким образом, достигается диалог между так называемым «социальным требованием (нормой)», обусловленным изменениями структуры многих областей (экономическая, технологическая, культурная) с целью трансформации педагогического процесса. Эффективное творческое образование в высшей школе должно обеспечивать развитие личности как субъекта социального изменения.

Исследователь Ю. В. Фролов подчеркивает необходимость индивида иметь хорошую подготовку в выбранной предметной области. Таким образом, акцентируется, что компетенция должна быть связана с содержанием области будущей профессиональной деятельности. Выкристаллизовывается компетентность как результат подготовки выпускника для работы в определенных областях и как готовность к осуществлению любой деятельности в проблемных ситуациях [5, с. 34].

Похожей точки зрения придерживается и Г. К. Селевко, отмечая обязательную характеристику – результат, который, по словам исследователя, выражается в «готовности <...> справиться с поставленными задачами» [2, с. 137]. Одним из важных аспектов исследователь выделяет способность личности преодолевать стереотипы, умение решать проблемы, проявлять проницательность и гибкость мышления.

Руководитель хора получает «уникальный вызов»: сохранение творческой атмосферы наряду с поддержанием дисциплины, работа с разновозрастным контингентом (в связи с чем появляется необходимость овладения психолого-педагогическими навыками), взаимодействие с учреждениями и организациями культуры, а также (в некоторых случаях) со спонсорами.

Таким образом, появляется острая необходимость введения управленческих (менеджерских) компетенций, представляющих собой комбинацию «профессиональных и личностно-деловых навыков, необходимых для эффективного выполнения задач» [3].

Рассмотрим положения Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования (далее – ФГОС ВО). Одной из важнейших особенностей профессиональных компетенций будущего руководителя хорового коллектива становится интеграция педагогических, исполнительских и управленческих компонентов, что подтверждает и оправдывает социальное требование (норму), позволяя осуществить современные требования к созданию мультифункционального специалиста в области культуры. ФГОС ВО дает ориен-

тир на формирование современного хорового процесса, внедрение методик XXI века, а также адаптацию хорового репертуара к социальному и культурному хронотопу эпохи.

Рассмотрим модель построения профессиональной деятельности в рамках ФГОС ВО 53.03.05 «Дирижирование» [4]. Представленный перечень компетенций дополняется и корректируется, учитываются пожелания и нужды работодателя. Но главная особенность обучения заключается в «воспитании у будущих руководителей хора потребности анализировать и понимать художественную ценность музыки» [1, с. 326], благодаря чему достигается совершенствование профессиональных способностей и развитие духовно-нравственных качеств как руководителя, так и участников хора.

Особое внимание уделяется развитию метапредметных связей, а также формированию критического мышления. Проектная деятельность и организационно-управленческая деятельность являются одними из главных маркеров профессионального роста.

Организационно-управленческая деятельность (далее – ОУД) и организационно-управленческая компетенция (далее – ОУК) являются неотъемлемыми элементами профессиональной деятельности и направлены на планирование, координацию, мотивацию и контроль хорового коллектива. Кроме того, в обязанности руководителя входит распределение ресурсов, ведение документации, организация репетиционного процесса. Представим ключевые аспекты ОУД и ОУК в виде разделов (Приложение).

Один из важнейших аспектов – составление учебно-воспитательных планов и репертуарных программ. Несмотря на наличие неограниченного количества хорового репертуара, возникает необходимость составления личных репертуарных программ, отражающих хронологическую логику развития хорового искусства, поддерживающих стилистическое разнообразие, создающих условия для виртуозного продвижения, имеющих культурно-образовательную ценность и, конечно, адаптированных к составу выбранного коллектива с учетом количества, возраста и уровня подготовки студентов. Хрестоматия И. В. Шороховой, А. П. Шалкевич, М. А. Малашиной [7], на наш взгляд, является одним из ярких сборников, представленных в Сибирском федеральном округе (СФО), направленных на всестороннее развитие деятельности хора. Создание сборника не только позволило юным студентам тщательно и разнообразно подбирать материал для работы с хоровым коллективом, но и поспособствовало формированию одного из аспектов критического мышления – отбор материала. Хрестоматия включает уникальные музыкальные произведения и снабжена подробным введением, в котором отражаются необходимые результаты прохождения практики, направленные на формирование компетенций. Основные компетенции сводятся к необходимости грамотно проводить репетиционную работу с коллективом и солистами, осуществлять подбор репертуара, понимать и применять знания об устройстве голосового аппарата, специфике использования голоса в профессиональной деятельности.

Вторым аспектом, ценным на сегодняшний день, является оптимизация ограниченных ресурсов – времени и кадров – для достижения максимального результата в профессиональном становлении студентов. Важнейшей целью становится стремление не допускать тотальной перегрузки участников коллектива.

Третий аспект – организация выступлений, фестивалей и конкурсов. Необходимо не только организовывать выступления, но и способствовать профессиональному росту как каждого отдельного студента, так и коллектива.

Четвертый аспект – ведение коммуникации с участниками хора и коллегами. Для успешной реализации выбранных программ руководителю коллектива необходимо создать до-

верительную, прозрачную и продуктивную среду взаимодействия и взаимоуважения, а также дать возможность студентам обсудить репертуар и режим работы, разрешить в индивидуальном порядке возникшие недопонимания. Не менее ценным становится общение с коллегами, что способствует образованию междисциплинарных связей, помогающих студенту как осваивать программу с точки зрения практического применения, так и постигать теоретическую сторону профессии.

Выделенные компоненты, на наш взгляд, фиксируют внимание на сути профессии хормейстера, так как современные условия требуют от выпускников не только грамотного исполнения музыкального материала, но и умения организовывать, вдохновлять, удивлять, координировать коллектив.

Таким образом, обобщая вышеизложенный материал, отметим, что хормейстер, благодаря высоким профессиональным компетенциям, способен привести коллектив к высоким художественным результатам с дальнейшей стратегией развития, сохраняя аутентичность и индивидуальность, а также привлекая к взаимодействию юных музыкантов и благодарных слушателей, обеспечивая актуальность и признание элитарному искусству – хоровому пению.

Список литературы

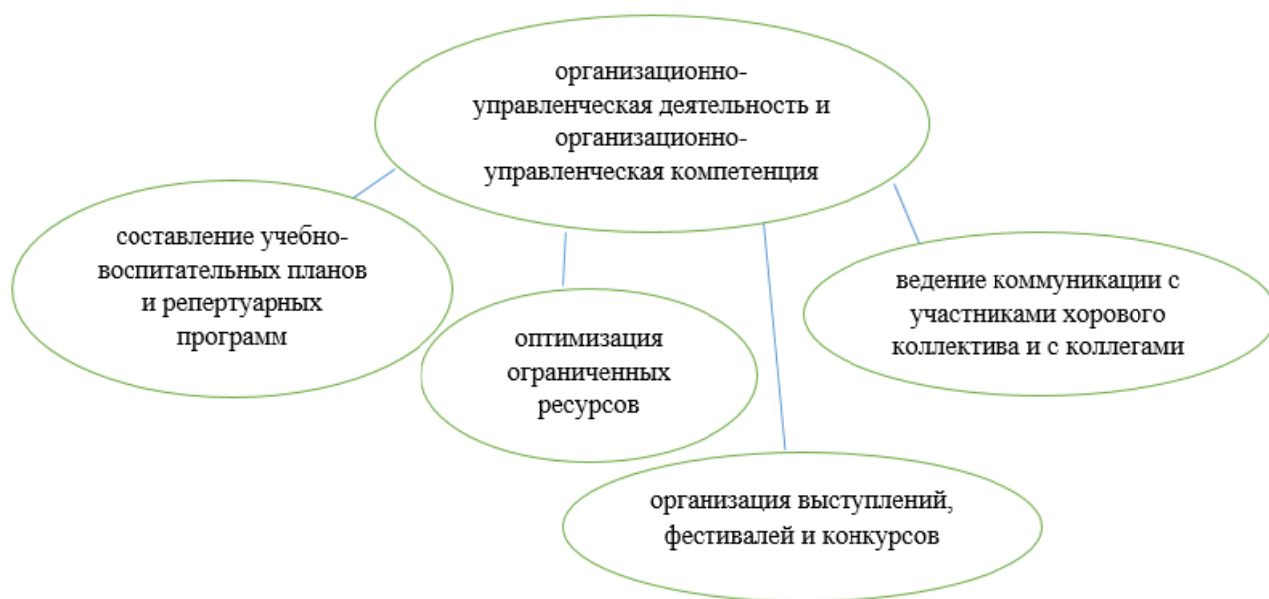
1. Кокина О. С. Моделирование процесса подготовки будущего руководителя хорового коллектива в образовательном пространстве вузов культуры / О. С. Кокина, Н. В. Костюк // Вестник КемГУКИ. – Кемерово, 2024. – № 67. – С. 324–330.
2. Селевко Г. К. Компетентности и их классификация. Компетенция и компетентность: сколько их у российского школьника // Народное образование. – М., 2004. – № 4. – С. 136–144.
3. Управленческие компетенции руководителей социальной сферы: оценка, формирование, развитие [Электронный ресурс]: монография / Н. Н. Богдан [и др.]; под ред. Н. Н. Богдана. – М.: Дело РАНХиГС, 2022. – 203 с. – URL: <https://e.lanbook.com/book/469643>. – Загл. с экрана.
4. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 53.03.05 «Дирижирование» [Электронный ресурс]: приказ Минобрнауки России от 14.07.2017 № 660 (ред. от 08.02.2021). – URL: <https://fgos.ru/fgos/fgos-53-03-05-dirizhirovanie-660/>. – Загл. с экрана.
5. Фролов Ю. В., Махотин Д. А. Компетентностная модель как основа оценки качества подготовки специалистов // Высшее образование сегодня. – М., 2004. – № 8. – С. 34–44.
6. Хуторской А. В. Технология проектирования ключевых и предметных компетенций [Электронный ресурс] // Интернет-журнал «Эйдос». – URL: <http://www.eidos.ru/journal/2005/1212.htm>. – Загл. с экрана.
7. Шорохова И. В., Шалкевич А. П., Малашинина М. А. Репертуар детского хорового коллектива: начальный этап обучения: хрестоматия по производственной практике (работа с хором) для обучающихся по направлению подготовки 53.03.05 «Дирижирование» (уровень бакалавриата), профиль «Дирижирование академическим хором. – Кемерово: КемГИК, 2021. – 190 с.

List of references

1. Kokina O. S. Modelirovanie processa podgotovki budushhego rukovoditelya horovogo kollektiva v obrazovatel'nom prostranstve vuzov kul'tury / O. S. Kokina, N. V. Kostyuk // Vestnik KemGUKI. – Kemerovo, 2024. – № 67. – S. 324–330.
2. Selevko G. K. Kompetentnosti i ih klassifikaciya. Kompetenciya i kompetentnost': skol'ko ih u rossijskogo shkol'nika // Narodnoe obrazovanie. – M., 2004. – № 4. – S. 136–144.
3. Upravlencheskie kompetencii rukovoditelej social'noj sfery: ocenka, formirovanie, razvitie [Elektronnyj resurs]: monografiya / N. N. Bogdan [i dr.]; pod red. N. N. Bogdana. – M.: Delo RANXiGS, 2022. – 203 s. – URL: <https://e.lanbook.com/book/469643>. – Zagl. s ekrana.
4. Federal'nyj gosudarstvennyj obrazovatel'nyj standart vysshego obrazovaniya po napravleniyu podgotovki 53.03.05 «Dirizhirovanie» [Elektronnyj resurs]: prikaz Minobrnauki Rossii ot 14.07.2017 № 660 (red. ot 08.02.2021). – URL: <https://fgos.ru/fgos/fgos-53-03-05-dirizhirovanie-660/>. – Zagl. s ekrana.
5. Frolov Yu. V., Mahotin D. A. Kompetentnostnaya model' kak osnova ocenki kachestva podgotovki specialistov // Vysshee obrazovanie segodnya. – M., 2004. – № 8. – S. 34–44.
6. Hutorskoj A. V. Tehnologiya proektirovaniya klyuchevyh i predmetnyh kompetencij [Elektronnyj resurs] // Internet-zhurnal «Ejdos». – URL: <http://www.eidos.ru/journal/2005/1212.htm>. – Zagl. s ekrana.
7. Shorohova I. V., Shalkevich A. P., Malashinina M. A. Repertuar detskogo horovogo kollektiva: nachal'nyj etap obucheniya: hrestomatiya po proizvodstvennoj praktike (rabota s horom) dlya obuchayushhihsya po napravleniyu podgotovki 53.03.05 «Dirizhirovanie» (uroven' bakalavriata), profil' «Dirizhirovanie akademicheskim horom». – Kemerovo: KemGIK, 2021. – 190 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Организационно-управленческая деятельность и организационно-управленческая компетенция



СПОСОБЫ ФОРМИРОВАНИЯ УЧЕБНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МОТИВАЦИИ БУДУЩИХ ВОКАЛИСТОВ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВУЗА КУЛЬТУРЫ

О. А. Смолин

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

В данной статье рассматриваются основные способы формирования учебно-профессиональной мотивации будущих вокалистов в образовательном процессе вуза культуры (на примере ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»), определяются особенности учебно-профессиональной мотивации будущих вокалистов, их значение в будущей профессиональной жизни.

Ключевые слова: мотивация, учебно-профессиональная мотивация, внутренняя и внешняя мотивация вокалистов, обучение вокалистов, способы формирования учебно-профессиональной мотивации, образовательный процесс вуза культуры, функция, профессиональные кадры, система музыкального образования.

METHODS FOR DEVELOPING EDUCATION AND PROFESSIONAL MOTIVATION OF FUTURE VOCALISTS AT INSTITUTE OF CULTURE

O. A. Smolin

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article examines the main methods for developing education and professional motivation of future vocalists at institute of culture (on the example of Kemerovo State University of Culture). Moreover, the author identifies the specific features of education and professional motivation of future vocalists and their significance in their future professional activity.

Keywords: motivation, education and professional motivation, intrinsic and extrinsic motivation of vocalists, vocalist training, methods for developing education and professional motivation, educational process at institute of culture, function, professional staff, music education system.

В современной исполнительской культуре на первый план выходит «живое» общение исполнителя со зрителем, что требует от вокалиста не только технического мастерства, но и высокого уровня сценической активности и осознанной мотивации к творческому поиску. Сегодня студенты – будущие вокалисты – сталкиваются с высокой конкуренцией и эмоциональным выгоранием. Мотивация выступает защитным механизмом, обеспечивая успешную адаптацию и готовность к публичным выступлениям. Мотивация влияет на формирование профессиональных компетенций, навыков и установок будущих вокалистов. Вокалисты, у которых сформирована устойчивая мотивация к профессиональному развитию, более уверены в себе, обладают необходимыми компетенциями и готовы к профессиональному росту.

Актуальность исследования учебно-профессиональной мотивации будущих вокалистов в образовательном процессе вуза культуры обусловлена уникальностью их будущей профессии, требующей сочетания артистических и исполнительских навыков, а также высокой степени самоотдачи и устойчивости к стрессу. Особую значимость приобретает развитие

эмоционального интеллекта и стрессоустойчивости. Недостаток этих качеств ведет к снижению академической мотивации и профессиональной дезадаптации будущих вокалистов.

Понимание мотивации позволяет создать условия, способствующие сохранению работоспособности и творческой активности вокалистов на протяжении всей карьеры, что напрямую влияет на преемственность и качество работы.

Мотивация – это совокупность внутренних и внешних движущих сил, которые побуждают человека к самостоятельной деятельности и придают этой деятельности направленность, ориентированную на достижение определенных целей [1, с. 81].

Выбор профессии – процесс сложный и длительный. От правильного выбора профессии зависит удовлетворенность человека своей жизнью [2, с. 33]. Сознательный выбор профессии происходит с ориентацией на ценности: общественный престиж, материальное благополучие, интерес к профессии и др. Важно, чтобы выбираемая профессиональная деятельность соответствовала потребностям человека к определенному типу активности, его типологическим особенностям и способностям. Искусство может дать свой предмет для мотивации любого уровня. Так, потребность в музыкальных переживаниях может быть продиктована как телесными ощущениями (организмом), так и психологическими потребностями в эмоциях будущих вокалистов. Это значит, что потребность выразить и узнать свои переживания, уже прожитые другими людьми и зафиксированные в формах искусства, закрепляется в процессе занятий каким-либо его видом (или не закрепляется).

Наиболее успешными в жизни являются творческие личности, мотивированные на успех. Как правило, они ставят перед собой вполне достижимые, но непростые цели, тогда как люди с мотивацией на избегание неудачи выбирают либо слишком легкодостижимые цели, либо цели, которые практически невозможно достичь. Многочисленны и разнообразны личные мотивы творческой личности, существующие на различных уровнях осознанности. Мотивы стремления к материальному благополучию, к поддержанию жизненного уровня, разумеется, занимают среди них определенное место, но зависит это от различных обстоятельств внутреннего и внешнего характера, а также от выработанных в течение жизни потребностей. Однако наиболее важным мотивом является сама возможность творить, которая становится равной самой жизнедеятельности [3, с. 293].

Учебно-профессиональная мотивация будущих вокалистов – это сложная система внутренних и внешних побудителей, которые направляют студента на активное освоение вокальной техники, теоретических знаний и артистических навыков для достижения успеха в будущей сольной или педагогической деятельности. Учебно-профессиональная мотивация будущих вокалистов выражается в стремлении к личностному росту и самовыражению через голос, в желании достичь «вершин» исполнительского искусства, в потребности в публичном признании и сценической самореализации.

Учебно-профессиональная мотивация будущих вокалистов предполагает направленность на будущую карьеру, выраженную в осознании социальной значимости профессии вокалиста, в готовности к непрерывному самосовершенствованию в условиях меняющейся индустрии. Особенность мотивации вокалиста заключается в высокой доле эмоционально-ценностного фактора: голос является частью физиологии студента, поэтому учебная деятельность здесь неразрывно связана с его личностной идентичностью и психофизическим состоянием.

Формировать мотивацию – не значит вложить готовые мотивы и цели в сознание студента, а создать для него такие условия и ситуации разворачивания активности, где желательные мотивы и цели формировались и совершенствовались бы с учетом индивидуально-

сти, внутренней направленности самого студента. В отношении формирования мотивации вокалистов главное – не лишать студента радости эмоциональной наполненности, творчества, важно сохранить благотворное влияние вокального искусства на их духовный мир. Наибольшую эффективность показывает сочетание внутренней (интерес к творчеству, самореализация) и внешней мотивации (карьерный рост, признание, дипломы).

Способ формирования мотивации – это конкретное действие или прием, который использует преподаватель для того, чтобы вызвать у студента внутреннее желание учиться и развиваться в профессии. К основным способам формирования учебно-профессиональной мотивации будущих вокалистов в образовательном процессе вуза культуры можно отнести реализацию индивидуального подхода к студенту, выраженную в создании траектории обучения, учитывающей психологические особенности личности, темперамент и уникальные природные данные студента.

Важным способом формирования учебно-профессиональной мотивации будущих вокалистов в образовательном процессе вуза культуры сегодня является использование современных технологий, например, интеграция актуальных для молодежи музыкальных стилей для вовлечения в учебный процесс, применение цифровых форматов (онлайн-платформы, интерактивные викторины, видеоконференции для мастер-классов), использование современных программ для записи и анализа звука, что повышает интерес к технической стороне исполнения. Современные технологии и вокальные методики (например, визуализация голоса или использование актуальных молодежных музыкальных стилей) не только привлекают внимание, но и создают фундамент для осознанного профессионального развития. Возможность записывать треки, участвовать в кросс-медийных проектах уже в процессе учебы делает образовательный процесс личностно значимым.

Также способом формирования учебно-профессиональной мотивации будущих вокалистов в образовательном процессе вуза культуры можно назвать создание ситуации успеха и позитивное подкрепление. Важно формирование атмосферы сотрудничества, где педагог выступает наставником, а не только критиком. Регулярная похвала и признание достижений важны для психологической устойчивости вокалиста.

Важно уделять внимание стимулированию самостоятельности через участие в концертах, вокальных конкурсах и создание собственных творческих проектов (запись клипа, постановка номера). Большую роль играет показ перспектив карьерного роста и связи учебных заданий с реальной деятельностью на большой сцене.

Для эффективной мотивации необходимо создание благоприятной развивающей среды, которая включает в себя как техническое оснащение, так и психологический комфорт в классе. Особое внимание необходимо уделять сохранению ментального здоровья студентов и преодолению сценического страха как барьера на пути к профессиональному росту.

В Кемеровском государственном институте культуры (КемГИК) формирование учебно-профессиональной мотивации вокалистов строится на сочетании академических традиций, проектной деятельности и региональной специфики Кузбасса.

Основным способом формирования учебно-профессиональной мотивации будущих вокалистов в образовательном процессе КемГИК можно назвать проектно-конкурсную деятельность: участие в Международном фестивале-конкурсе «Сибиряда», организованном институтом, позволяет студентам соотнести свой уровень с международными стандартами и получить оценку ведущих экспертов. Или традиционное ежегодное событие для первокурсников – конкурс «Прорыв» – направлен на раннюю адаптацию и публичное признание

талантов на главной сцене вуза. Участие в профориентационном отряде «Гармония» и других клубах способствует формированию профессионального сообщества и чувства сопричастности к индустрии. Участие в постановках вуза (например, новогодние спектакли «Морозко» в 2025 году) дает студентам-вокалистам опыт работы в реальных театрализованных проектах.

Важно подчеркнуть, что в 2025 году КемГИК стал победителем конкурса грантов Росмолодежи, что открывает студентам возможности для реализации собственных творческих инициатив и получения финансирования.

Мотивация будущих вокалистов поддерживается также через специализацию на кафедрах дирижирования и академического пения; народного хорового пения; эстрадного оркестра и ансамбля. Взаимодействие с работодателями и ориентация на компетенции, необходимые для работы в учреждениях культуры региона, создают у студентов понимание востребованности профессии. Вовлечение в смежные дисциплины («Актерское мастерство», «Сценическое движение») помогает вокалисту полноценно формировать художественный образ, что повышает интерес к профессии.

Использование электронной информационно-образовательной среды и доступ к обширным ресурсам научной библиотеки КемГИК для самостоятельной работы и расширения репертуарного кругозора также влияет на формирование учебно-профессиональной мотивации будущих вокалистов в образовательном процессе.

Резюмируя, отметим, что важность формирования учебно-профессиональной мотивации будущих вокалистов обусловлена необходимостью подготовки конкурентоспособных артистов, готовых к непрерывному саморазвитию в динамично меняющейся культурной среде. Только при наличии внутренней потребности вокалист будет уделять необходимое время самостоятельным репетициям и поиску своего уникального стиля.

Обучение эффективно только тогда, когда оно воспринимается студентом не как подготовка к будущей жизни, а как начало реальной творческой карьеры. Процесс обучения становится более эффективным, когда студент понимает применимость получаемых навыков в реальной профессиональной жизни.

Формирование учебно-профессиональной мотивации будущих вокалистов в образовательном процессе вуза культуры является стержневым элементом обучения, так как она объединяет вокальную технику, психологическую готовность и профессиональное видение в единый процесс развития будущего специалиста.

Список литературы

1. Боброва Э. В. Формирование мотивации к профессиональному самоопределению у учащихся-музыкантов // Культура и искусство в современном образовательном пространстве. – Кострома, 2017. – С. 81–87.
2. Вострикова Т. А. Социально-психологические особенности профессионального самоопределения студентов консерватории // Общество: Социология, Психология, Педагогика. – Краснодар, 2018. – № 5. – С. 33–38.
3. Чинякова Н. И. Практика формирования готовности к профессиональной деятельности студента-музыканта педагогического вуза // Социальные и культурные практики в современном российском обществе: инициатива, партнерство, стратегия развития. – Новосибирск, 2019. – С. 293–299.

List of references

1. Bobrova E. V. Formirovanie motivacii k professional'nomu samoopredeleniyu u uchashchihsya-muzykantov // Kul'tura i iskusstvo v sovremennom obrazovatel'nom prostranstve. – Kostroma, 2017. – S. 81–87.
2. Vostrikova T. A. Social'no-psihologicheskie osobennosti professional'nogo samoopredeleniya studentov konservatorii // Obshchestvo: Sociologiya, Psihologiya, Pedagogika. – Krasnodar, 2018. – № 5. – S. 33–38.
3. Chinyakova N. I. Praktika formirovaniya gotovnosti k professional'noj deyatel'nosti studenta-muzykanta pedagogicheskogo vuza // Social'nye i kul'turnye praktiki v sovremennom rossijskom obshchestve: iniciativa, partnerstvo, strategiya razvitiya. – Novosibirsk, 2019. – S. 293–299.

АНАТОМО-ФИЗИОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ ФЕНОМЕНА «НИЗКОГО ДЫХАНИЯ» (APPOGGIO) В АКАДЕМИЧЕСКОМ ПЕНИИ И МЕТОДЫ ЕГО ФОРМИРОВАНИЯ

Н. Н. Тараненко

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

Данная статья посвящена феномену «низкого дыхания» (appoggio) в академическом пении, который представляет собой сложную, во многом парадоксальную систему управления всем организмом во время пения. Обосновывается, что владение методами appoggio позволяет избежать перенапряжения гортани и связок, предотвращая узлы и вокальную усталость.

Ключевые слова: appoggio, методы формирования appoggio, вокальное дыхание, «низкое дыхание», академическое пение, феномен, анатомо-физиологическое обоснование.

ANATOMICAL AND PHYSIOLOGICAL JUSTIFICATION OF THE “LOW BREATHING” (APPOGGIO) PHENOMENON IN ACADEMIC SINGING AND METHODS OF ITS DEVELOPMENT

N. N. Taranenko

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article examines the phenomenon of “low breathing” (appoggio) in academic singing, which is not simply a method of inhalation, but a complex, and in many ways paradoxical, system of controlling the entire body during singing. It is argued that mastering appoggio techniques helps avoid overstraining the larynx and vocal cords, preventing knots and vocal fatigue.

Keywords: appoggio, appoggio development methods, vocal breathing, “low breathing”, academic singing, phenomenon, anatomical and physiological justification.

Дыхание является физиологическим фундаментом вокальной техники, включает ключевые аспекты исполнения, такие как динамический диапазон, тембральная устойчивость

и художественная выразительность, является инструментом, который превращает физический звук в искусство. Феномен «низкого дыхания» (*арроггио*) в академическом пении представляет собой сложную систему взаимодействия дыхательных мышц, обеспечивающую стабильное подсвязочное давление и качество звука. Феномен – это исключительное, необычное, редкое явление, событие или факт.

В обычной жизни выдох – это пассивный процесс расслабления. В *арроггио* же выдох становится активным и управляемым процессом, при котором мышцы вдоха (диафрагма и внешние межреберные) продолжают работать одновременно с мышцами выдоха. Этот «физиологический антагонизм» создает эффект «задержанного вдоха», что является исключительным состоянием, не встречающимся в других видах человеческой деятельности (кроме, отчасти, игры на духовых инструментах). Поэтому *арроггио* является феноменом. Феноменальность также заключается в резком изменении качества звука при включении опоры. Без *арроггио* голос – это просто колебание связок; с *арроггио* голос приобретает полетность, певческую форманту, вибрато.

Актуальность исследования феномена *арроггио* обусловлена необходимостью синтеза старинных вокальных традиций с современными достижениями науки о голосе.

Апподжио (от итал. *арроггио* – «опора») является одной из ключевых дыхательных техник в академическом пении. «Суть данной техники заключается в контроле дыхания и управлении звуком за счет управления диафрагмой и внутренних межреберных мышц, которые используются во время выдоха» [3, с. 448].

В настоящее время концепция *арроггио*, унаследованная от бельканто, по мнению Д. Д. Ластовой, Л. В. Даниловой, «подверглась строгой физиологической реинтерпретации: вместо механического выталкивания живота она стала пониматься как динамическая регуляция напряжения инспираторных мышц для оптимизации воздушного потока и управления подглоточным давлением» [2]. Данный факт потребовал пересмотра педагогических практик. Майкл Тримбл, американский оперный певец, преподаватель по вокалу, демонстрировал технику остановки дыхания (апподжио). В методике Кена Темплина «Как петь лучше, чем кто-либо» уделяется большое внимание вопросу дыхания, единственно правильным певческим дыханием он называл диафрагмальное, главным компонентом которого является апподжио – поддержка. Тем самым такая распространенная в 1980-х годах методика, как искусственное расширение живота, была признана контрпродуктивной, поскольку провоцировала ригидность межреберных мышц и ограничивала диафрагмальную подвижность, снижая эффективность фонации. Постепенно стали появляться инновационные методики XXI века, которые представляли собой синтез физиологических принципов с цифровыми технологиями.

В условиях современной интенсивной сценической нагрузки академические певцы часто сталкиваются с профессиональными заболеваниями. Анатомо-физиологическое обоснование феномена *арроггио* базируется на косто-диафрагмальном типе дыхания, при котором вдох сопровождается сокращением диафрагмы и расширением нижних ребер, что создает объемный резервуар воздуха. Певец сознательно задерживает подъем диафрагмы, используя мышцы вдоха во время выдоха. Это создает стабильное подсвязочное давление без напряжения мышц шеи. Формируется динамическое равновесие между давлением воздуха и сопротивлением голосовых складок, что обеспечивает полетность и чистоту тембра. Тем самым понимание физиологии «низкого дыхания» позволяет минимизировать нагрузку на гортань, перенося ее на крупные мышцы корпуса, что является единственным способом обеспечения здоровья вокалиста.

На сегодняшний день исследование механизмов *арроггио* необходимо для создания корректных методик тренировки дыхания с использованием цифровых технологий. Правильное формирование *арроггио* напрямую влияет на формирование «певческой форманты», позволяющей голосу прорезать оркестровое звучание.

Проблема исследования заключается в том, что в вокальной педагогике понятие «*арроггио*» часто описывается через метафоры («опереться на воздух», «петь животом», «столб звука»). Это заставляет вкладывать разный смысл в термины, что ведет к неверному распределению мышечных усилий и зажимам. Несмотря на наличие глубоких знаний в области анатомии (строение диафрагмы, работа межреберных мышц), эти знания редко интегрируются непосредственно в методику вокального упражнения. Певец зачастую знает, как устроено тело, но не знает, каким именно ощущением контролировать нужную группу мышц в момент фонации. Многие начинающие певцы путают «низкое дыхание» с избыточным статическим напряжением мышц брюшного пресса (запиранием дыхания). Это приводит к форсированию звука, потере гибкости и вибрато, быстрой утомляемости гортани.

Наиболее целесообразным следует считать выдох по всему диапазону голоса методом *арроггио*, при котором мышцы пресса не «шприцуют» воздух к голосовым мышцам снизу вверх, а подключаются после начала выдоха грудной клеткой вниз. Это практически исключает сокращение голосовых мышц, которое приводит к их зажиму в пении, так как рефлекторное сжатие пресса «на выдох» заставляет голосовые мышцы сближаться вплоть до состояния клапана (закрытие голосовой щели), при этом возникает ощущение горлового звучания.

Применяя *арроггио*, певец следит за тем, чтобы удержать диафрагму и грудную клетку во время выдоха, тем самым создавая стабильный поток воздуха, что позволяет достичь более плавного и устойчивого звуковедения. Возникает возможность контролировать интенсивность и продолжительность выдоха, что играет немаловажную роль при исполнении больших музыкальных фрагментов, фраз, без необходимости частых вдохов. За счет правильной опоры на дыхание снижается нагрузка на горло и голосовые связки, что предотвращает их перенапряжение и травмы. Важную роль играет расслабленность верхней части корпуса и шеи при активной работе диафрагмы и нижних отделов легких.

Использование техники *апподжио* позволяет певцу плавно менять динамику голоса (от пиано до форте), сохраняя при этом стабильность звука и его проекцию в зале. Так, Г. С. Самыкова приводит несколько примеров дыхательных упражнений из практики *апподжио*, один из них: «долгий выдох с сопротивлением – упражнения с медленным контролируемым выдохом (например, через соломинку) помогают развивать чувство контроля воздушного потока» [3, с. 449].

Арроггио позволяет добиться баланса между силой звука и его гибкостью, сохраняя голос здоровым и устойчивым к нагрузкам. Певцы стремятся максимально долго сохранять положение вдоха во время пения на выдохе. Это достигается за счет того, что диафрагма остается в сокращенном (низком) состоянии дольше, чем при обычном дыхании, замедляя свой подъем. Внешние межреберные мышцы удерживают грудную клетку в расширенном состоянии, противодействуя внутренним межреберным мышцам, которые стремятся сжать ребра при выдохе. Мышцы передней брюшной стенки и поясницы создают необходимую опору, регулируя скорость выхода воздуха и поддерживая стабильность корпуса. Такое взаимодействие минимизирует избыточное давление на голосовые связки и позволяет преобразовывать большую часть выдоха в чистый вокальный тон.

Процесс формирования *arroggio* опирается на сочетание традиций бельканто и современных данных биомеханики. Владение методами *arroggio* позволяет певцу избежать перенапряжения гортани и связок, предотвращая узлы и вокальную усталость. Так, «при формировании косто-абдоминального типа дыхания вокалиста обучают вдыхать так, чтобы расширились нижние ребра и мягко выпячивалась верхняя часть живота, при этом плечи и верхняя часть груди должны оставаться неподвижными» [1, с. 207]. Использование техники «пения на жесте вдоха» обучает вокалиста сохранять объем грудной клетки и не давать ей «опадать» на протяжении всей фразы. Мышечная разминка и тренировка увеличивают время максимальной фонации и улучшают акустические параметры голоса. Координация атаки звука позволяет согласовать начало выдоха с моментом смыкания связок для исключения «утечки» воздуха или жесткого удара. Использование образов (например, «опираться на воздух») способствует снятию лишнего напряжения с гортани и перераспределению нагрузки на крупные мышцы корпуса.

Формирование навыка *arroggio* не происходит само собой, так как оно идет вразрез с естественными биологическими рефлексам человека. Метод «жеста вдоха» способствует сохранению положения вдоха на протяжении всей вокальной фразы. Большую роль в формировании навыка *arroggio* играют упражнения на сопротивление – использование согласных («с», «ш») и специальных дыхательных тренажеров для активизации мышц пресса и диафрагмы.

Таким образом, формирование *arroggio* – это единственный научно обоснованный способ защиты голосового аппарата от профессиональных травм. Правильная опора переносит физическую нагрузку с хрупких мышц гортани на мощные мышцы корпуса (пресс, поясница, диафрагма), предотвращая форсирование звука и износ связок. Использование объективных данных (анатомии, физиологии и технологий обратной связи) позволяет сократить время постановки дыхания и сделать процесс обучения предсказуемым.

Навык *arroggio* требует последовательного формирования: от освоения косто-абдоминального типа вдоха к развитию способности удерживать «тормозящий выдох» и, наконец, к автоматической координации дыхания с атакой звука. Это делает обучение дыханию не вспомогательным, а центральным элементом подготовки академического певца.

Arroggio является ядром академической школы пения. Его изучение и правильное формирование позволяют объединить эстетические требования классического искусства с физиологическими нормами безопасности, обеспечивая высокое качество звучания и сохранение здоровья исполнителя.

Список литературы

1. Амелин Н. Н. Основные технологии построения певческого голоса // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. – СПб., 2017. – Т. 8, ч. II. – С. 207–218.
2. Ластова Д. Д., Данилова Л. В. Вокальное дыхание как основа обучения эстраднему пению: исторический обзор подходов к проблеме [Электронный ресурс] // Вестник науки. – 2025. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vokalnoe-dyhanie-kak-osnova-obucheniya-estradnomu-peniyu-istoricheskii-obzor-podhodov-k-probleme>. – Загл. с экрана.
3. Самыкова Г. С. Дыхание как основополагающий фактор развития певческого голоса // Oriental Art and Culture. – 2025. – С. 448–453.

List of references

1. Amelin N. N. Osnovnye tehnologii postroeniya pevcheskogo golosa // Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen. – SPb., 2017. – T. 8, ch. II. – S. 207–218.
2. Lastova D. D., Danilova L. V. Vokal'noe dyhanie kak osnova obucheniya estradnomu peniyu: istoricheskij obzor podhodov k probleme [Elektronnyj resurs] // Vestnik nauki. – 2025. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vokalnoe-dyhanie-kak-osnova-obucheniya-estradnomu-peniyu-istoricheskij-obzor-podhodov-k-probleme>. – Zagl. s ekrana.
3. Samykova G. S. Dyhanie kak osnovopolagayushchij faktor razvitiya pevcheskogo golosa // Oriental Art and Culture. – 2025. – S. 448–453.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НАСЛЕДИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ В ПЕВЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКЕ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

И. В. Шорохова

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

В данной статье рассматривается возможность использования одного из постулатов итальянской вокальной школы в процессе выработки вокальных навыков у младших школьников.

Ключевые слова: итальянская вокальная школа, процесс пения, обучение пению, вокальные навыки, певческое дыхание, младшие школьники.

USING THE HERITAGE OF ITALIAN VOCAL SCHOOL FOR SINGING TRAINING OF PRIMARY SCHOOL STUDENTS

I. V. Shorokhova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies the possibility of using one of the principles of Italian vocal school in developing vocal skills of primary school students.

Keywords: Italian vocal school, singing process, singing training, vocal skills, singing breathing, primary school students.

Вопросы организации процесса и методики вокальной подготовки младших школьников активно обсуждаются в профессиональной среде. С одной стороны, в перечне дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусства нет программы, регламентирующей обучение сольному пению детей. С другой стороны, этот вид музыкальной деятельности настолько популярен среди обучающихся и их родителей, что детские образовательные учреждения, учитывая Рекомендации по организации образовательной и методической деятельности при реализации общеразвивающих программ в области искусства (на основании 21 статьи Федерального закона «Об образовании в РФ» от 29 декабря 2012 г.), активно разрабатывают дополнительные общеразвивающие програм-

мы с разными названиями («Сольное пение», «Академическое сольное пение», «Академический вокал», «Вокальное музицирование»).

Нельзя сказать, что вопросы вокальной подготовки младших школьников широко изучены, это направление только «набирает обороты» и требует более глубокой и системной научной рефлексии. Есть ряд учебных пособий, монографий, сборников статей, посвященных данной проблематике. Среди таких работ – книги В. А. Багадурова («Вокальное воспитание детей» и «Начальные приемы развития детского голоса»), Н. Д. Орловой («Развитие голоса девочек (о возрастных изменениях)»), А. Г. Менабени («Методика обучения сольному пению»); сборники статей («О детском голосе» / под ред. Н. Д. Орловой, «Воспитание и охрана детского голоса» / под ред. В. А. Багадурова, «Детский голос. Экспериментальные исследования» / под ред. В. Н. Шацкой). Среди более современных работ можно назвать учебные пособия Г. П. Стуловой («Теория и методика обучения пению» и «Акустические основы вокальной методики: учебное пособие»), Н. В. Поляковой («Детский голос: особенности развития, выбор репертуара»), О. В. Серегиной («Обучение младших школьников певческому искусству на основе экологического подхода в учреждениях дополнительного музыкального образования») и др.

Следует отметить, что основные базовые сведения по истории и теории вопроса преподаватель, работающий с юными вокалистами, получает при изучении литературы, освещающей вопросы методики работы со взрослыми певцами. Так, изучение наследия итальянской вокальной школы оказывает значительное воздействие на формирование индивидуальной педагогической системы любого преподавателя. Однако это явление зачастую ассоциируется с маститыми исполнителями.

Попробуем обосновать и доказать возможность и целесообразность использования принципов итальянской вокальной школы уже на начальном этапе обучения пению детей.

Продолжим рассмотрение темы, обратившись к работе Н. Д. Андгуладзе «Основные постулаты итальянской вокальной школы» [1]. Основываясь на комплексном изучении наследия представителей итальянской вокальной школы, представленного в различных методических и научных работах, автор выводит шесть основных постулатов.

Остановимся на постулате номер один «*Il canto è riflesso* – пение рефлекторно», который, с нашей точки зрения, должен служить основой методических представлений любого вокального педагога.

Н. Д. Андгуладзе отмечает, что для педагогов итальянской школы пение является рефлекторным процессом, который имеет подсознательное инстинктивное или импульсивное проявление. Природа и содержание певческого процесса эмоциональны, но не познавательны [1, с. 44]. Данный подход обуславливает построение всей методической системы и охватывает разные уровни физического, технического и эмоционального развития певца.

Необходимо пояснить, что Н. Д. Андгуладзе понимает под физическим, техническим и эмоциональным уровнями, когда характеризует постулат номер один. «Физический уровень» – это работа мышц дыхательной системы, гортани и горла, ощущение резонаторов. «Технический уровень» подразумевает характер эмиссии; владение кантиленой, регистрами, нюансировкой, филировкой; способность менять тембр и окраску голоса. Важными для данного уровня являются подвижность голоса, полнота его диапазона, постоянство или регулярность звучания. «Эмоциональный уровень» – свойства исполнительства, охватывающие целый комплекс певческой возбудимости (вокальной выразительности).

Также уместно расшифровать суть понятия «вокальная эмиссия», которое не используется широко в вокальной педагогике.

Процесс вокальной эмиссии – это рождение звука и распространение звуковых волн через вибрацию в пространстве. Это физическое явление, благодаря которому энергия колебания придает звуку определенную высоту, тот или иной характер и качество звучания, насыщает его обертонами, динамически наполняет, окрашивает и т. д.

В таком случае понимание рефлекторной природы пения обуславливает такую методику обучения певца (выстраивания репетиционной работы), при которой процессы звукообразования и звукоформирования (процесс эмиссии), эмоциональной выразительности доводятся до автоматизма, то есть становятся навыком.

Обобщая вышеизложенное, можно сказать, что для того, чтобы пение стало рефлекторным процессом, преподавателю необходимо вырабатывать у ученика определенные навыки. Краткая характеристика сути понятия «навык», которое в теории и практике отечественного музыкального обучения является одним из основных, будет способствовать осознанному применению первого постулата Н. Д. Андгуладзе в практической деятельности.

Содержание понятия «навык» достаточно исследовано и описано как в научных трудах ученых А. Готсдинера, О. Шульпякова, Г. Прокофьева, так и в работах представителей различных исполнительских школ – А. Алексеева, Л. Баренбойма, М. Берляничика, Л. Когана, Е. Либермана, Г. Нейгауза и др.

Результатом изучения данного явления стало существование достаточного количества его аналитических характеристик, которые могут быть использованы в музыкальной педагогике.

Следует отметить, что формирование музыкально-исполнительских навыков подчиняется общим закономерностям развития навыков. Этот процесс напрямую зависит от систематически повторяющихся и целенаправленных действий (упражнений), итогом применения которых становятся количественные и качественные изменения показателей достижений обучающихся. Навыки можно охарактеризовать как автоматизированные действия, выработанные в результате многократного повторения. Автоматизация привычных действий существенно экономит силы исполнителя и способствует разгрузке сознания, которое переключается на интенсивное достижение поставленной цели [5].

Однако в формировании вокальных навыков есть своя специфика. В основе вокальных навыков лежит не только освоенное мышечное движение, но и слуховое восприятие, которое следует считать доминирующим фактором. Слух и голосовая моторика в процессе пения физиологически неотделимы, качественная сторона их взаимодействия контролируется только мышечными и слуховыми ощущениями, возникающими у певца [2]. Если целью обучения является формирование рефлекторного качественного звучания, а этот процесс регулируется ощущениями (слуховыми и мышечными), то на любом этапе обучения особенно важным представляется контроль преподавателя.

Еще у одного известного педагога Н. Д. Орловой мы можем найти указания на главенствующую роль в процессе обучения пению взаимосвязи вокального слуха и голосовой моторики. Но важной, с нашей точки зрения, является задача, которую Н. Д. Орлова ставит перед преподавателем, предлагая ему применять такую методику, которая позволила бы закреплять навыки голосовой моторики регулировочными вокально-музыкальными образами [3, с. 9].

Исследователь-ученый и методист Г. П. Стулова представляет процесс формирования вокальных навыков в определенной закономерности и фазовой последовательности и уделяет много внимания именно начальному этапу обучения пению. В ее теории три фазы процесса связаны с нахождением правильного звукообразования, перенесением естественных движений голосообразующих систем на любой участок диапазона, автоматизацией движений всего голосообразующего комплекса и сохранением координации всех мышечных систем голосового аппарата [4, с. 88–91].

Г. П. Стулова приводит классификацию вокальных навыков. К основным вокальным навыкам относит:

- звукообразование как целостный процесс, определяемый взаимодействием дыхательных и артикуляционных органов с функционированием гортани;
- певческое дыхание, включающее владение певческой установкой, глубоким, но умеренным по объему вдохом, моментом задержки дыхания, равномерным фонационным выдохом, регулированием подачи дыхания при филировке звука;
- артикуляцию – отчетливое и грамотное произношение; правильное, в соответствующем темпоритме произношение гласных и согласных звуков при умеренном округлении фонем; стабильное положение гортани, близкая и высокая вокальная позиция;
- слуховые навыки: слуховое внимание и самоконтроль, оценку качественных сторон певческого звучания;
- эмоциональную выразительность исполнения.

Таким образом, в теориях отечественных авторов, отражающих методические принципы обучения младших школьников, мы видим полное совпадение с параметрами первого постулата «Il canto è riflesso – пение рефлексивно» системы, изложенной Н. Д. Ангуладзе и охватывающей уровни физического, технического и эмоционального развития певца.

Однако следует отметить одно несовпадение. Современные преподаватели и авторы методических работ в основном обращают внимание на развитие физической и технической составляющих. Почему-то считается, что выразительное, эмоциональное исполнение произведения возникнет самостоятельно, само по себе. Это не так. Обратим еще раз внимание на постулаты Н. Д. Ангуладзе. Эмоциональный отклик, как и умение выразительно исполнить вокальное сочинение, также вырабатывается, «впевается» и доводится до автоматического уровня, как навыки звукообразования, звукоформирования и навыки владения исполнительской техникой. Очень важно в процессе занятий, вырабатывая и закрепляя правильные мышечные и слуховые ощущения, помнить, что именно в технический период начинающие музыканты могут потерять свою эмоциональность и непосредственность восприятия музыки, а также интерес к процессу исполнения произведения. Поэтому даже самая скрупулезная, скучная техническая работа должна быть наполнена эмоциональными задачами и отношением к процессу.

В заключение необходимо отметить, что современная вокальная педагогика основывается на инновационном подходе к сохранению, преемственности и развитию лучших певческих традиций. Системное погружение (теоретическое и практическое) в методологию итальянской вокальной школы может стать источником методических откровений в профессиональном продвижении педагогов – вокалистов.

Список литературы

1. Андгуладзе Н. Д. Основные постулаты итальянской вокальной школы // Андгуладзе Н. Homo cantor: Очерки вокального искусства. – М.: Аграф, 2003. – С. 41–46.
2. Дейша-Сионицкая М. А. Пение в ощущениях: учеб. пособие. – СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2024. – 64 с.
3. Орлова Н. Д. Развитие голоса девочек (о возрастных изменениях). – М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1960. – 103 с.
4. Стулова Г. П. Теория и методика обучения пению: учеб. пособие. – СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2018. – 196 с.
5. Филонова Т. С. Исполнительские навыки как средство решения художественно-выразительных задач в процессе обучения игре на домре [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.scienceforum.ru/2016/1608/18516>. – Загл. с экрана.

List of references

1. Andguladze N. D. Osnovnye postulaty ital'yanskoj vokal'noj shkoly // Andguladze N. Homo cantor: Ocherki vokal'nogo iskusstva. – M.: Agraf, 2003. – S. 41–46.
2. Dejsha-Sioniczskaya M. A. Penie v oshhushheniyax: ucheb. posobie. – SPb.: Lan'; PLANETA MUZY'KI, 2024. – 64 s.
3. Orlova N. D. Razvitie golosa devochek (o vozrastnyh izmeneniyah). – M.: Izd-vo Akad. ped. nauk RSFSR, 1960. – 103 s.
4. Stulova G. P. Teoriya i metodika obucheniya peniyu: ucheb. posobie. – SPb.: Lan'; PLANETA MUZYKI, 2018. – 196 s.
5. Filonova T. S. Ispolnitelskie navyki kak sredstvo resheniya hudozhestvenno-vyrazitel'nyh zadach v processe obucheniya igre na domre [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.scienceforum.ru/2016/1608/18516>. – Zagl. s ekrana.

ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ В УСЛОВИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

С. В. Шинкевич, Е. А. Гончарова

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

В данной статье рассматриваются вопросы организации музыкально-просветительской деятельности эстрадного вокального ансамбля в системе дополнительного образования, освещаются теоретические основы и практический опыт работы коллектива «Браво», обобщены методы подбора репертуара и принципы построения концертных программ.

Ключевые слова: вокальный ансамбль, эстрадное пение, музыкально-просветительская деятельность, дополнительное образование, детский коллектив «Браво», ансамблевое исполнительство.

ESTABLISHING MUSICAL AND EDUCATIONAL ACTIVITY OF A VARIETY VOCAL ENSEMBLE AT ADDITIONAL EDUCATION INSTITUTIONS

S. V. Shinkevitch, E. A. Goncharova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the issues of establishing musical and educational activity of a variety vocal ensemble at additional education institutions; also the authors highlight the theoretical foundations and practical experience of the group “Bravo”. Moreover, the authors summarize the methods of selecting a repertoire and the principles of constructing concert programs.

Keywords: variety vocal ensemble, variety singing, musical and educational activity, additional education, children’s group “Bravo”, ensemble performance.

Вокальный ансамбль представляет собой форму коллективного музыкального исполнения, в которой группа певцов исполняет музыкальные произведения с соблюдением синхронности, гармонического взаимодействия и взаимодополнения голосов. Ансамблевое исполнение предполагает сложную систему вокальной координации: распределение голосовых партий (сопрано, альт, тенор, бас), слияние тембров в единое звучание, точное выдерживание темпа, динамических оттенков и выразительных средств.

Традиции коллективного пения берут свое начало в глубокой древности. У первобытных племен коллективное пение сопровождало обряды, охоту и трудовые процессы, выполняя важную социальную функцию – сплочение коллектива.

В Древнем Египте коллективное пение использовалось в религиозных церемониях. В Древней Греции хор стал центральным элементом театральной постановки.

С распространением христианства в Европе хоровое пение стало неотъемлемой частью богослужения. В католической традиции развился грегорианский хорал – монодическое (одноголосное) пение без инструментов. В XV–XVI веках в Западной Европе расцвела полифония – сложное многоголосное пение, где каждая голосовая партия была самостоятельной. Такие композиторы, как Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, Гийом Дюфаи и Йоханнес Окегем, заложили своими произведениями основы европейской хоровой культуры.

В России хоровое искусство уходит корнями в православное богослужение. С XVIII века началось развитие светской хоровой музыки: при императорских дворах существовали дворцовые хоры. В XIX веке получили распространение народные хоры под руководством выдающегося деятеля Д. А. Агремова, который создал хор «Славянская капелла» в 1868 году. Основной концепцией этого коллектива была широкая пропаганда русской народной песни. Во второй половине XIX века в России появились народные профессиональные хоры. Организатором и руководителем первого профессионального народного хора был крестьянин Ярославской губернии Иван Евстратович Молчанов (1809–1881, русский певец (баритон), хоровой дирижер и музыкальный педагог).

В XX веке наблюдалось бурное развитие эстрадных вокальных ансамблей. Появление радио, кино и телевидения позволило хоровым ансамблям достигать миллионной аудитории. В СССР с 1960-х годов активно развивалась культура ВИА (вокально-инструментальных ансамблей), сочетающих пение, игру на инструментах и сценическое мастерство. Среди известных коллективов – «Песняры», «Ариэль», «Верасы». Они формировали музыкальные предпочтения молодежи, участвовали в культурной политике и способствовали проникнове-

нию западных музыкальных течений. К 1970-м годам в стране действовало более 400 профессиональных ВИА и тысячи любительских коллективов.

Таким образом, вокальный ансамбль прошел долгий и яркий путь – от древних ритуалов и общинного пения до высокого искусства, оставаясь при этом живым воплощением единства, где голоса сливаются не только в гармонии звуков, но и в гармонии чувств, мыслей и сердец.

Русский композитор, хоровой дирижер, автор широко исполняемых духовных композиций П. Г. Чайковский говорил, что «ансамбль – это элемент хоровой звучности». В основу понимания он заложил принцип динамического равновесия партий, определяя его по силе звука, по слитности и окраске. Он выделил следующие понятия для ансамбля – частный и общий:

- частный ансамбль – ансамбль одной партии, единство всех элементов звучности, нюансировки, единый эмоциональный тонус, слитность голосов в унисоне;
- общий ансамбль – органичное слияние всех элементов вокальной звучности с целью всестороннего раскрытия художественного образа исполняемого произведения, уравновешенность в звучании между хоровыми партиями, то есть ансамбля всего хора [7].

Ансамблевое исполнение требует органичного слияния каждого участника, умение слушать свою партию и весь ансамбль – только так можно достичь настоящей гармонии звучания, когда голоса словно переплетаются в единое музыкальное полотно. На этой основе существует несколько классификаций вокальных ансамблей.

По количеству исполнителей:

Дуэт – ансамбль из двух исполнителей. Может быть как однородным по голосам, так и смешанным.

Трио – три певца. Популярен в эстрадной, джазовой и народной музыке.

Квартет – четыре участника. Часто встречается в академической и эстрадной музыке.

Квintет – пять певцов. Такое и большее количество участников позволяет внести большее разнообразие в распределение партий и голосов.

Секстет – шесть участников.

Септет – семь певцов.

Октет – восемь участников. В основном используются в камерной и хоровой музыке.

При численности свыше 12–15 человек коллектив уже считается хором.

По составу голосов ансамбли подразделяются на:

- однородные – все участники имеют одинаковый тип голоса:
 - женский (например, три сопрано и альт);
 - мужской (например, теноры и басы);
 - детские (например, дискант – высокий детский голос, его диапазон от *до* первой октавы до *соль* второй октавы; альт – низкий детский голос, его диапазон от *соль* малой октавы, до *ми* второй октавы);
- смешанные – включают как женские, так и мужские голоса. Наиболее распространенная форма – SATB (сопрано, альт, тенор, бас). Такие ансамбли способны исполнять сложные полифонические и гармонические произведения.

По элементам ансамблевой техники:

- Унисонный (слияние голосов обеспечивается согласованностью по высоте, ритму, тембру, темпу, динамике, вокальным техникам).
- Динамический (уравновешенность по силе голосов внутри партии и согласованность громкости звучания партий в общем ансамбле).
- Ритмический (временная организация в произведении).

- Тембровый (единство тембровой окраски).
- Дикционный (правила и манера формирования гласных и согласных звуков особенностями произношения тех или иных букв, слов, исходя из принятых законов орфоэпии).
- Гармонический (слияние гармонического и гомофонно-гармонического склада).
- Полифонический (относительное равновесие голосов в зависимости от тематического материала).
- Темповый (единство темпа).
- Штриховой (согласованность штрихов всех партий, единство приемов).

По жанру и стилю исполнения:

- Академический – произведения классической музыки, оперные дуэты, квартеты, кантаты, духовная музыка.
- Эстрадный – жанры поп, рок, джаз, фолк.
- Народный – фольклорные песни, часто с элементами народного костюма и танца.
- Джазовый – специализируется на джазовой импровизации, скетчах, вокальном бите. Часто включает сложные гармонические ходы и ритмические паттерны.
- Церковный (духовой) – исполнение религиозной музыки.

Эти особенности подчеркивают, насколько ответственно необходимо подходить к выбору репертуара в любом вокальном коллективе. Подбор репертуара для вокального коллектива представляет собой сложный и многогранный процесс, требующий не только музыкальной эрудиции, но и глубокого понимания педагогических, художественных и воспитательных задач. Репертуар формирует творческое лицо коллектива, определяет его эстетическую позицию и оказывает значительное влияние на развитие личности каждого участника. Ниже представлены ключевые принципы, лежащие в основе грамотного отбора вокального материала.

Репертуар органично должен сочетать образовательные и воспитательные функции, формировать эстетическое начало. Формируется мировоззрение, нравственные ориентиры, чувство прекрасного. Музыкальное произведение становится не просто объектом исполнения, а средством духовно-нравственного и эстетического воспитания. Оно определяет художественный облик коллектива, его творческую индивидуальность и культурный уровень.

Репертуар песен с глубоким содержанием способствует формированию у участников коллектива таких качеств, как гражданственность, патриотизм, гуманизм, чувство долга. Произведения включают в себе яркие образы, нравственные идеалы, близкие и понятными исполнителям по возрасту и мировосприятию.

Приоритет отдается произведениям, отличающимся высоким уровнем художественного мастерства – как в музыкальном, так и в поэтическом отношении, имеющим художественную ценность. Это могут быть как классические образцы вокальной музыки, так и современные сочинения, отвечающие критериям глубины содержания, выразительности мелодии и совершенства формы. Хорошая песня – это синтез выразительной мелодии и художественно значимого текста, способного звучать проникновенно даже вне музыкального сопровождения.

Репертуар должен учитывать возрастные, вокальные и технические особенности исполнителей, соответствовать певческим возможностям коллектива. Принцип «от простого к сложному» обеспечивает постепенное развитие певческих навыков, укрепление голоса и формирование устойчивых вокальных навыков.

Следует исполнять разнообразные произведения по жанру и стилю, но при этом выстраивать репертуарную линию, объединенную общей идейной или тематической направленностью, например:

– классика и произведения прошлого – позволяют познакомить участников с музыкальным наследием, включая сочинения отечественных и зарубежных композиторов. Современные авторы, работающие в классическом стиле, также могут быть включены в этот блок, если их творчество отвечает высоким художественным критериям;

– народные песни – обладают яркой, запоминающейся мелодикой, отражают национальный колорит и могут эффективно использоваться как материал для распевов и развития интонационного слуха;

– произведения современных российских и советских композиторов – обеспечивают связь с сегодняшним днем, отражают актуальные темы и образы, способствуют формированию гражданской позиции и интереса к отечественной культуре.

Подбор репертуара – это не случайный выбор песен, а продуманная система, направленная на всестороннее развитие личности, формирование художественного вкуса и создание целостного, выразительного творческого образа вокального коллектива.

Особенно это важно учитывать в эстрадном жанре, где музыка сочетается с яркой сценической подачей, эмоциональной выразительностью и современными формами исполнения. Концертная программа эстрадного вокального коллектива формируется с учетом художественной целостности и педагогической целесообразности. Основные принципы ее построения:

– темповый контраст – чередование быстрых и медленных произведений, включение номеров без аккомпанемента;

– хронологическая логика – группировка произведений по эпохам и стилям (народная, классическая, современная музыка);

– учет аудитории – подбор произведений по возрасту, уровню восприятия и музыкальной подготовки слушателей.

Ключевыми аспектами для построения концертной программы являются:

– постоянное накопление репертуара (сохранение удачных номеров и постепенное обновление программы);

– развитие исполнительских навыков (уверенное поведение на сцене, сценическая культура);

– использование солирующих партий (раскрытие индивидуальных возможностей каждого участника);

– продуманное вступление и заключение концерта (начало программы должно быть привлекающим внимание, а финал должен оставлять ощущение завершенности);

– отсутствие исполнительского однообразия (разнообразие жанров, стилей, динамики и сценических решений) помогает раскрыть многогранность музыкального мира и пробудить интерес к новым звучаниям, образам и эмоциям.

Именно через это разнообразие и рождается осознанное отношение к искусству – ключевой элемент более широкой миссии коллектива. Музыкально-просветительская деятельность в эстрадном вокальном ансамбле представляет собой целенаправленный, систематически организованный процесс, направленный на приобщение участников и аудитории к музыкальному искусству, формирование художественного вкуса, расширение культурного кругозора и развитие творческой личности.

В условиях Центра творчества Заводского района, где функционирует Образцовый детский коллектив Кузбасса Музыкальный театр «Браво», исполнительская деятельность реализуется с учетом методического оснащения и педагогических принципов обучения. Такая организация процесса способствует постепенному развитию художественного вкуса и вовлекает детей в настоящий диалог с культурой через музыку и театр.

Основные принципы музыкально-просветительской деятельности Образцового детского коллектива Кузбасса Музыкального театра «Браво»:

- доступность и учет возрастных особенностей – подача информации учитывает психологические, интеллектуальные и музыкальные особенности обучающихся;
- интеграция – анализ произведения, рассказ о композиторе, обсуждение текста и стиля сопровождают каждый этап разучивания произведения;
- наглядность и образность – использование мультимедийных презентаций, видеоматериалов, костюмов;
- активность и вовлеченность – участие обучающихся в концертах, выступлениях;
- преемственность и перспективность – репертуар и тематика программы обучения выстраиваются в логической последовательности, обеспечивают постепенное развитие исполнительских навыков;
- современность – актуализация классических и народных произведений, использование современных форм подачи (социальные сети, видеоблоги, онлайн-концерты).

Благодаря современным аранжировкам, оркестровым фонограммам и свежему стилю исполнения даже давно знакомые песни звучат по-новому, цепляя как юных вокалистов, так и их аудиторию.

Эта художественная перезагрузка гармонично сочетается с инновационными формами подачи: выступления ансамбля выходят за рамки сцены и оживают в социальных сетях, видеоблогах, онлайн-концертах, достигая зрителей по всей стране. Цифровые платформы становятся не просто инструментом продвижения, а полноценным пространством музыкально-просветительской деятельности, где каждый клип или прямой эфир – это маленький урок любви к музыке, ансамблевому пению и творческому самовыражению.

Музыкально-просветительская деятельность в «Браво» строится на синтезе традиций и инноваций, превращая каждое выступление в событие, близкое и понятное зрителю любого возраста.

Помимо этого, организация музыкально-просветительской деятельности в эстрадном вокальном трио «Браво» реализуется с применением следующих форм и методов:

- тематические концерты – концерты, объединенные общей идеей: концерт, посвященный флагу России; «Переменка», интеллектуально-развлекательная программа, посвященная Дню учителя; торжественное мероприятие, посвященное вручению Книги Памяти;
- концерты-лекции и уроки-концерты – сочетание исполнения и рассказа между номерами, раскрывающего историю создания песни, особенности стиля, биографии автора;
- музыкальные викторины – игровые формы для изучения жанров, композиторов, музыкальных терминов;
- работа с поэтическим содержанием – анализ смысла произведения, обсуждение лексики, эмоциональной окраски, образности;
- использование мультимедиа и цифровых технологий – презентации, слайд-шоу, видеоролики, проекции на экране во время выступления;
- сотрудничество с культурными и другими образовательными учреждениями – совместные проекты с библиотеками, музеями, школами, Домами культуры, выездные концерты, творческие встречи;
- публикационная и выставочная деятельность – оформление стендов, ведение социальных сетей.

Роль вокального ансамбля в развитии личности заключается в том, что занятия способствуют развитию мелодического, ритмического, гармонического и тембрового слуха,

совершенствованию вокальных навыков, формированию сценической культуры и музыкального вкуса. Участники приобретают творческую инициативу, уверенность в себе и коммуникативные навыки.

Для эффективной работы ансамбля необходимы активная концертная деятельность на городских, региональных и всероссийских площадках, оборудованные репетиционные и концертные помещения, современное техническое оснащение, методическое сопровождение образовательного процесса, индивидуальный подход в обучении, а также благоприятный психологический климат в коллективе.

Музыкально-просветительская деятельность детского музыкального ансамбля «Браво» выстроена как целостная система, сочетающая педагогическую строгость, художественную выразительность и современные формы взаимодействия и при этом выполняющая не только исполнительскую, но и социально-воспитательную функцию, становясь центром культурного и творческого развития молодежи Кузбасса.

Список литературы

1. Абдулин Э. Б., Николаева Е. В. Теория музыкального образования. – М.: Прометей, 2013. – 718 с.
2. Вокальная подготовка: учеб. программа по специальности 05.11.00 «Дирижирование», специализация «Дирижирование академическим хором» / сост. О. В. Далецкий. – М.: МГУКИ, 2003. – 36 с.
3. Никулина А. Ю. Работа над певческим голосом в классе эстрадного вокала: учеб.-метод. пособие. – Абакан, 2022. – 83 с.
4. Пекерская Е. М. Вокальный букварь. – М., 1996. – 98 с.
5. Романовский Н. В. Хоровой словарь. – Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 2010. – 142 с.
6. Терешенкова Т. Н. Виды ансамбля: метод. разработка. – Ржев, 2017. – 9 с.
7. Чесноков П. Г. Хор и управление им: пособие для хоровых дирижеров. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 240 с.
8. Шамина Л. В. Работа с самостоятельным хоровым коллективом. – М.: Музыка, 1988. – 173 с.

List of references

1. Abdulin E. B., Nikolaeva E. V. Teoriya muzykal'nogo obrazovaniya. – M.: Prometej, 2013. – 718 s.
2. Vokal'naya podgotovka: uchebnaya programma po special'nosti 05.11.00 «Dirizhирование», specializaciya «Dirizhирование akademicheskim horom» / sost. O. V. Daleczkij. – M.: MGUKI, 2003. – 36 s.
3. Nikulina A. Yu. Rabota nad pevcheskim golosom v klasse estradnogo vokala: ucheb.-metod. posobie. – Abakan, 2022. – 83 s.
4. Pekerskaya E. M. Vokal'nyj bukvar'. – M., 1996. – 98 s.
5. Romanovskij N. V. Horovoj slovar'. – L.: Muzyka, Leningradskoe otdelenie, 2010. – 142 s.
6. Tereshenkova T. N. Vidy ansamblya: metod. razrabotka. – Rzhev, 2017. – 9 s.
7. Chesnokov P. G. Hor i upravlenie im: posobie dlya horovyh dirizhyorov. – M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1961. – 240 s.
8. Shamina L. V. Rabota s samodeyatel'nym horovym kollektivom. – M.: Muzyka, 1988. – 173 s.

СИСТЕМА АДАПТАЦИИ ВЗРОСЛЫХ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННАЯ МОДЕЛЬ

А. В. Горчакова

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

В статье представлена модель адаптации взрослых к процессу музыкального обучения, основанная на анализе ключевых психологических запросов. Апробированная в музыкальном клубе «Наша Душа» (г. Барнаул), система интегрирует занятия музыкой с практикой личностного роста и творческой реализацией.

Ключевые слова: музыкальная педагогика взрослых, музыкальная школа для взрослых, андрагогика, дополнительное образование, адаптация, мотивация, психологический портрет ученика, творческая самореализация.

ADAPTATION SYSTEM FOR ADULTS AT ADDITIONAL MUSICAL EDUCATION INSTITUTION: A PRACTICE-ORIENTED MODEL

A. V. Gorchakova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article presents a model for adapting adults to the process of music learning, based on an analysis of the key psychological needs. The system, tested at music club “Nasha Dusha” (Barnaul), integrates music lessons with the practice of personal growth and creative self-realization.

Keywords: music pedagogy for adults, music school for adults, andragogy, additional education, adaptation, motivation, psychological profile of a student, creative self-realization.

Современная социокультурная реальность характеризуется устойчивой тенденцией роста числа взрослых людей, обращающихся к музыкальному искусству не в профессиональных, а в рекреационных, терапевтических и личностно-развивающих целях. Этот контингент учащихся, часто состоявший в иных профессиональных сферах, ищет в музыке ресурс для эмоциональной разгрузки, творческой самореализации и интеллектуального обогащения. Однако традиционные методики музыкального образования, ориентированные преимущественно на детскую аудиторию и профессиональную подготовку, зачастую оказываются неэффективными или даже травмирующими для взрослых, приводя к быстрому снижению мотивации и оттоку. Возникает противоречие между возросшим социальным запросом на «музыкальное просвещение для всех возрастов» и недостаточной разработанностью в педагогической теории и практике адекватных моделей обучения, учитывающих психофизиологические и социально-психологические особенности взрослого человека. Таким образом, разработка и описание эффективных систем адаптации и обучения взрослых в учреждениях дополнительного музыкального образования представляются научно и практически значимыми задачами.

В научной литературе и практике проблемы музыкального образования взрослых освещаются в нескольких ключевых аспектах. Во-первых, это исследования в области андрагогики, подчеркивающие необходимость опоры на жизненный опыт учащегося, сознательность обучения и принцип совместной деятельности педагога и ученика [2; 3]. Во-вторых, развивается направление, связанное с терапевтическими и рекреационными функциями музыки (му-

зыкальная терапия), где акцент ставится на процессе, а не на результате, и на создании инклюзивной среды [1]. В-третьих, в практической деятельности школ и студий распространены компромиссные подходы: применение облегченных программ, индивидуальный подбор репертуара, отказ от жесткой системы оценок. Однако часто эти меры носят фрагментарный характер. Недостаточно изученной остается целостная модель поэтапного вхождения взрослого человека в музыкально-образовательную среду, которая системно учитывала бы и снимала специфические психологические барьеры, трансформируя их в устойчивую внутреннюю мотивацию.

Построение эффективной системы адаптации требует четкого понимания субъекта обучения. Взрослый ученик – сложившаяся личность со сформированными паттернами поведения, что обуславливает такие специфические потребности, как:

1. **Запрос на психологическую компенсацию.** Музыкальные занятия воспринимаются как «отдушина», пространство для эмоциональной разгрузки и самовыражения, противопоставленное стрессовой профессиональной рутине.

2. **Высокая ценность времени.** Требуется гибкое, предсказуемое расписание (вечерние часы, выходные), пунктуальность и уважение к личному времени как основе деловых отношений.

3. **Страх оценки и «синдром отличника».** Перфекционизм, привычка к успеху в основной деятельности становятся основным барьером. Учащиеся боятся не сложностей, а осуждения, «потери лица», выглядеть неумелыми.

4. **Прагматизм и осознанность.** Цели, как правило, конкретны и носят прикладной характер: сыграть определенное произведение, участвовать в любительском музицировании, снять стресс, а не достичь абстрактного «профессионализма».

Игнорирование этих запросов приводит к дискомфорту, фрустрации и прекращению занятий.

На основе выделенных запросов была разработана и апробирована модель, включающая три последовательных этапа.

Этап 1. Первая встреча и снятие барьеров (0–2 месяца). Цель – установление доверия и снятие первичных психофизических зажимов.

– **Знакомство-диалог.** Отказ от формализованного «кастинга» в пользу беседы о музыкальных предпочтениях и личных целях, что сразу формирует установку на безопасность и отсутствие оценочности.

– **Формирование комфортной среды.** Акцент на уютной, неформальной атмосфере пространства, что способствует расслаблению.

– **Бесплатный курс актерского мастерства (ключевой инструмент).** Групповые занятия, направленные на снятие мышечных и психологических блоков через упражнения, развитие навыков импровизации и презентации себя. Это катализирует процесс раскрепощения, снижая страх «сцены» (даже в мини-группе).

Этап 2. Погружение и мягкая интеграция (2–6 месяцев).

Цель – закрепление интереса через ощущение прогресса и демонстрацию перспектив.

– **«Щадящее» сольфеджио.** Теоретический материал подается факультативно, в прикладном ключе, с акцентом на его практическую пользу для скорейшего достижения личных целей ученика.

– **Индивидуализация мотивации.** Педагог выступает в роли наблюдателя и наставника, фиксируя и вербально поощряя сильные стороны каждого (технику, эмоциональность, стилистическое чутье).

– **Принцип «не перегружать».** Домашние задания носят рекомендательный характер. Крупные цели дробятся на легко достижимые микро-шаги.

– **Психологические мастер-классы.** Сессии с приглашенными коучами или психологами помогают учащимся глубже понять свои мотивы и барьеры в творчестве, укрепляя психологическую основу для обучения.

Этап 3. Стабильные занятия и перспектива роста (от 6 месяцев).

Цель – интеграция музыкальной практики в образ жизни.

– **Формирование сообщества.** Стимулирование неформального общения, создание ансамблей. Учреждение трансформируется в клуб по интересам, что усиливает социальную мотивацию.

– **Поэтапная система «искушающих» выступлений.** Создание лестницы возможностей для публичной презентации результатов: от внутренних квартирников в камерной обстановке до отчетных концертов и, по желанию, городских мероприятий и конкурсов. Каждое событие становится новой целью, укрепляя уверенность и закрепляя успех.

Предложенная практико-ориентированная модель демонстрирует, что эффективная адаптация взрослых в музыкальном образовании возможна при условии приоритета психолого-педагогического сопровождения над узко-дидактическими задачами. Ее ядро составляет экосистема, компонентами которой являются:

1. Индивидуальная траектория развития, гибкость форматов, сочетающиеся с предсказуемостью и стабильностью поддерживающей среды.

2. Доброжелательная, безоценочная атмосфера, которая признается ключевым дидактическим ресурсом.

3. Мотивация, генерирующаяся не внешним давлением, а внутренним интересом, поддерживаемым через чувство принадлежности к сообществу и переживание личных, субъективно значимых творческих достижений.

Таким образом, успешная работа со взрослыми учащимися требует от педагога и учреждения смены парадигмы: с трансляции знаний на фасилитацию личностного роста, где музыка становится инструментом, а психологически безопасное пространство – основным условием для длительной и плодотворной творческой активности. Данная модель может быть адаптирована и применена в различных учреждениях дополнительного музыкального образования.

Список литературы

1. Higgins L. Community Music: In Theory and In Practice. – Oxford University Press, 2012. – 304 p.
2. Knowles M. S., Holton E. F., Swanson R. A. The Adult Learner: The Definitive Classic in Adult Education and Human Resource Development. – 8th ed. – Routledge, 2015. – 402 p.
3. Змеев С. И. Андрагогика: основы теории, истории и технологии обучения взрослых. – М.: ПЕР СЭ, 2007. – 272 с.
4. Киященко Н. И. Эстетическое воспитание взрослых как проблема непрерывного образования // Педагогика искусства. – М., 2015. – № 4. – С. 21–30.
5. Маслоу А. Г. Мотивация и личность. – СПб.: Питер, 2019. – 400 с.
6. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: теория и практика. – М.: Академия, 2003. – 368 с.

List of references

1. Higgins L. Community Music: In Theory and In Practice. – Oxford University Press, 2012. – 304 p.
2. Knowles M. S., Holton E. F., Swanson R. A. The Adult Learner: The Definitive Classic in Adult Education and Human Resource Development. – 8th ed. – Routledge, 2015. – 402 p.
3. Zmeev S. I. Andragogika: osnovy teorii, istorii i tehnologii obucheniya vzroslykh. – M.: PER SE, 2007. – 272 s.
4. Kiyashchenko N. I. Esteticheskoe vospitanie vzroslykh kak problema nepreryvnogo obrazovaniya // Pedagogika iskusstva. – M., 2015. – № 4. – S. 21–30.
5. Maslou A. G. Motivaciya i lichnost'. – 3-e izd. – SPb.: Piter, 2019. – 400 s.
6. Cypin G. M. Psihologiya muzykal'noj deyatel'nosti: teoriya i praktika. – M.: Akademiya, 2003. – 368 s.

ОРГАНИЗАЦИЯ ЗАНЯТИЙ ПО ЭЛЕМЕНТАРНОМУ МУЗИЦИРОВАНИЮ СО СТАРШИМИ ДОШКОЛЬНИКАМИ В ДШИ

Р. В. Фролова

МАОУДО «Центральная детская школа искусств»,

г. Кемерово;

Т. И. Мороз

ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,

г. Кемерово

В данной статье рассматриваются вопросы организации занятий по элементарному музицированию со старшими дошкольниками в ДШИ. Представлены теоретические, методические и практические аспекты. Раскрываются основные принципы, методы работы, содержание и структура учебных занятий.

Ключевые слова: элементарное музицирование, элементарная музыка, элементарные музыкальные инструменты, игровое обучение, музыкально-педагогическая концепция Карла Орфа.

ORGANIZING ELEMENTARY MUSIC LESSONS WITH SENIOR PRESCHOOLERS AT CHILDREN'S ART SCHOOL

R. V. Frolova

Kemerovo Central Children's Art School, Kemerovo;

T. I. Moroz

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article discusses the issues for organizing elementary music playing lessons with senior preschoolers at Children's Art School. The authors present theoretical, methodological and practical aspects. Also, the authors reveal the basic principles, methods of work, content and structure of lessons.

Keywords: elementary music playing, elementary music, elementary musical instruments, game training, musical and pedagogical concept by Carl Orff.

На сегодняшний день процесс освоения музыкальных знаний для начинающего музыканта чаще всего опирается на игру «по нотам», обучение нотной грамоте, абстрактное освоение базовых понятий. Нередко все это происходит в отрыве от практики музицирования, которая, в свою очередь, является составной частью процесса творческого развития ребенка. В основе элементарного музицирования лежит игра, которая является для ребенка школой, наиболее адекватным способом познания этого мира. Когда педагог поддерживает и поощряет желание детей играть, его ученики приобретают более глубокое понимание базовых понятий, а также чувствуют удовольствие делать открытия, которое будет сопровождать их всю жизнь [3, с. 25]. Именно музицирование удовлетворяет потребность дошкольника в активном общении с музыкой. С давних времен оно способствовало естественному творческому самовыражению человека.

Термин «элементарное музицирование» был введен К. Орфом. Композитор заимствовал его из музыкальной этнологии в области музицирования неевропейских народов. Элементарное музицирование – это музыка, которая существует в единстве с речью и движением. «Музыка детства человечества» в ее синкретичности легла в основу педагогической концепции К. Орфа [11, с. 3]. Элементарное музыкальное воспитание композитора нашло свое отражение в пятитомной антологии «Шульверк. Музыка для детей», главный дидактический принцип которой – «учимся, делаем и творим». Основы музыкально-педагогической системы были разработаны и применены К. Орфом на практике в его школе гимнастики, музыки и танца Гюнтершуле, созданной совместно с Доротеей Гюнтер в Мюнхене в 1924 году. Для своих занятий в школе композитор не хотел применять «музыку прошедшего стилистического периода» (см. [6, с. 190]). Идея состояла в том, чтобы убрать рояль из танцзала, дать танцу именно те инструменты, которые самым своим происхождением связаны с «движением нового танца». Это направление активно развивалось М. Вигман, которая для сопровождения своих хореографических поисков активно применяла африканские и дальневосточные ударные и флейты. Орф писал: «Для меня остинато литавр или вибрирующий гонг были уже музыкой» (цит. по [6, с. 190]). Для педагогов Гюнтершуле встала задача создания новой музыки. Творческие замыслы композитора были обращены к основам – к более древним пластам музыкальной культуры.

Для элементарной музыки нужны были и элементарные инструменты. Инструментарий должен был соответствовать основному инструменту – человеческому телу и сфере его действия. Это значит, что все шумо-, тоно-звукоизвлечение совершается непосредственно телесно под прямым контролем рук и голоса музицирующего. При этом слух и тактильные ощущения принимают больше участия в регулировании этих процессов, чем зрение. Среди инструментов созданного орф-оркестра были простые духовые, ударные и щипковые инструменты, к которым могли присоединиться также смычковые, если на них играть в манере, соответствующей характеру элементарной музыки [9, с. 88]. Если же овладеть ими технически, они уводят к тому типу выразительного исполнения, которое характерно для высоких ступеней музыкального искусства, а это плохо сочетается с элементарным музицированием. Именно поэтому лучше применять смычковые инструменты не в роли ведущих мелодическую линию, а для обогащения аккомпанирующих и остинатных фигур (*arco* или *pizzicato*). Следует также помнить, что звучание фортепиано с его разнохарактерными и динамическими оттенками может резко нарушить ансамбль музицирующих детей [9, с. 72].

Понятие «элементарное музицирование» получило свое распространение благодаря синтезу музыкально-педагогических систем представителей разных стран. В отечественной педагогике идеям К. Орфа были близки его современники Б. Л. Яворский и Б. В. Асафьев.

С публикаций Л. А. Баренбойма начался процесс адаптации музыкально-педагогической концепции К. Орфа. На сегодняшний день в нашей стране активно развивается движение Орф-сообщества, лидерами которого выступают отдельные педагоги-энтузиасты: В. Жилин (Урал), Т. Тютюнникова (Москва), О. Леонтьева (Москва), С. Жилинская (Екатеринбург), И. Сафарова (Екатеринбург), Е. Забурдяева (Волгоградская обл.), Л. Черных (Томск), Н. Лобанова (Томск), Т. Потехина (Новосибирск), И. Шестопалова (Новосибирск). В своих разработках эти авторы опираются на принципы и приемы, найденные и сформулированные немецким композитором и педагогом Карлом Орфом.

В процессе элементарного музицирования у дошкольников ярко проявляются индивидуальные исполнительские черты: наличие воли, эмоциональности, сосредоточенности [5, с. 20]. У ребят формируется художественно-творческая компетенция, включающая в себя: познавательную активность, самостоятельность, инициативность, креативность, способность к импровизации, нестандартность мышления, многовариантность, спонтанность. В дошкольном возрасте развитие творческих способностей связано с реализацией познавательных потребностей ребенка [2]. В старшем дошкольном возрасте у детей возрастает произвольность поведения, интерес к музыке становится более осознанным. Все это является фундаментом для реализации более сложных задач музыкального развития детей.

Мышление старшего дошкольника уже способно устанавливать причинно-следственные связи, постепенно начинает опосредовать реальность через раскрытие связей и отношений, что ведет к обобщенному познанию [8, с. 127]. Поэтому ребенку через образы можно вводить музыкальные понятия, например, о длительности нот: короткие звуки бегут, а длинные тянутся.

Ребенок начинает осваивать символы и знаки, что важно в дальнейшем для освоения нотной записи. Слух ребенка становится более дифференцированным, он различает разные по высоте и тембру звуки. Здесь будут полезны: упражнения в определении двух различных по высоте музыкальных звуков, движения мелодии (вверх – вниз); ознакомление с графическим изображением мелодической линии; систематическое исполнение певческих упражнений.

Объем звуковой памяти старшего дошкольника составляет 1–2 минуты. Педагог может включать в работу задания на слуховое внимание. Последовательное расширение слухового внимания дошкольника, развитие музыкального восприятия требуют особого репертуара из небольших по объему простых пьес, которые длятся 20–40 секунд. Их можно найти, например, в сборнике «Школа игры на фортепиано»: «Зайчик», «Ежик», «Мячик», «Казачок», «Висла», «Веселый танец» и т. п. То, что играют дети в первом классе музыкальной школы, может составить репертуар слушания для старших дошкольников.

В элементарном музицировании дети одновременно воспроизводят музыку, танцуют, играют, придумывают свои собственные решения поставленных задач. Все это должно быть охвачено сознанием, пониманием ребенка и удержано в нем. Именно поэтому репертуар должен быть простым, чтобы получалась целенаправленная и грамотная работа по развитию детской музыкальности: памяти, чувства ритма, интонационного слуха в единстве с речью и опытом движения. А это возможно лишь с учетом специфики детского восприятия, объема слухового внимания, возникающих ответных реакций на музыку.

Наиболее эффективной является эмоциональная память старшего дошкольника, поэтому педагогу на занятиях важно поддерживать интерес и эмоциональную отзывчивость ребенка к учебному материалу. Развитие эмоционального отклика на музыку происходит благодаря таким методам, как выразительное исполнение произведений различного жанра

и тематики; сопоставление музыкальных произведений с произведениями литературы и изобразительного искусства; образные характеристики музыкальных произведений [1, с. 33].

При этом детям свойственны эмоциональная неустойчивость и психологическая утомляемость, что необходимо учитывать при планировании и организации музыкальных занятий.

Цели обучения элементарному музицированию:

- помочь детям дошкольного возраста в музыкально-дидактической игре войти в мир музыки, найти свои собственные формы общения с ней, ощутить и пережить ее эмоционально как радость и удовольствие;
- способствовать практическому усвоению музыкальных знаний в игровой практике;
- удовлетворить потребности детей в эмоциональном и двигательном самовыражении.

Основные принципы обучения элементарному музицированию отличаются своей гуманностью. Они предполагают учет личности ребенка педагогом, его возрастных и индивидуальных особенностей и возможностей в ходе музыкально-творческой деятельности.

Методологическим основанием элементарного музицирования является деятельностный подход, который предполагает партнерские взаимоотношения детей и взрослых, их взаимное обучение и развитие (обучая детей, педагог сам делает для себя новые открытия и таким образом развивает собственное сознание). И здесь уместно привести строгий руководящий принцип элементарного музицирования, который отличает его от других: учитель учит каждого ученика исполнять все партии. Дети меняются инструментами не только от пьесы к пьесе, но иногда и в пределах одного произведения. Это не только помогает педагогу и ребенку решить, какую часть он в итоге будет играть, но и дает каждому шанс побыть в роли другого. Это не вполне типично для профессиональных сообществ (невозможно представить себе участников симфонического оркестра, меняющихся инструментами между пьесами). Но это дает детям богатый опыт в различных аспектах музицирования (малые ударные инструменты/ штабшпили/ блок-флейты и пр.) [1, с. 136].

Проявление другого фундаментального принципа элементарного музицирования «от простого к сложному» выражается в том, что в ходе учебных занятий развитие музыкального слуха сопряжено с освоением базовых элементов: мелодия начинается с ритмизованной речи, а затем с декламации, пентатоника предшествует диатонике и мажоро-минору, шумовой аккомпанемент предшествует звуковысотному, восприятие музыки в связи со словом и движением предшествует ее чистому восприятию, музыкальные понятия постепенно формируются как интеллектуальные обобщения чувственного опыта [10, с. 3].

Процесс обучения элементарному музицированию во многом имеет игровой характер – это скрытое, недирективное обучение, когда дети понимают, что с ними играют, но не осознают, что их учат. В самом процессе музицирования содержится обучение, которое не может быть хаотичным, произвольным и не подчиняться никакой логике. Ступени обучения должны быть понятны педагогу, осознаваться им и складываться в очевидную «лестницу», движение по которой можно определить как последовательное развитие музыкальности детей. «Прорастание» форм работы с детьми от одной ступени к другой, усложнение их, постепенное отмирание одних и замена их другими составляют суть слова «последовательное» [10, с. 5].

Методы обучения, используемые в процессе элементарного музицирования, направлены на усвоение детьми элементов музыкального языка и развитие музыкально-творческих способностей [1, с. 33]. Как отмечает Т. Э. Тютюнникова, ведущим выступает метод образ-

но-игрового моделирования [10]. Данный метод, предполагая сюжетно развернутую конструкцию, опирается на игровое преобразование, что способствует развитию воображения, памяти, внимания, мышления. Как вариант работы на учебных занятиях нередко применяется графическое письмо. Дети с помощью линий, точек могут записывать движение мелодии, изменение динамики, форму музыкального произведения. Графическое письмо развивает символическое мышление, творческую фантазию и слуховое воображение у детей.

Для проведения учебных занятий по элементарному музицированию необходима просторная аудитория с мягким ковровым покрытием. Важно, чтобы у детей была возможность свободно перемещаться и двигаться. Необходимы элементарные инструменты для музицирования, зона для хранения инструментов, раздаточного материала и пособий. Хорошим приобретением будет магнитная доска для записи на ней партитур или текстов, размещения необходимого дидактического материала. Занятия проводятся в группах из 10–15 детей один раз в неделю, продолжительность занятия – 1 час.

Полноценный набор инструментов орф-оркестра есть далеко не в каждом классе, школе, городе. Но возможно заниматься элементарным музицированием и без них. Звучать может и самодельная перкуссия, и любой «карманный инструмент» (шуршалки, звенелки, стучалки и т. п.). Также неожиданно музыкальными могут стать стеклянные колбы, канцелярские резинки или воздушные шары. Важно помнить и о первом музыкальном инструменте человеческого рода, таящим в себе богатство тембров, – звуки человеческого тела.

Проведение каждого урока требует от преподавателя не только тщательной подготовки и владения материалом, но и особого творческого настроения, способности увлечь своих учеников и одновременно направлять их во время занятия к достижению поставленной цели. При организации занятий элементарным музицированием педагог должен помнить, что на уроке он также является участником игры. При этом на занятии необходимо создавать ситуацию успеха, которая способствует гармоничному развитию ребенка [11, с. 35]. Все творческие проявления детей, будь то песенка из двух нот, шум маракасов или щелчки пальцев, принимаются педагогом. Ребенок выражает себя через звуки. Он проходит свой собственный путь в первооткрытии музыкального языка, никто не должен ждать от ребенка того, что это будет похоже на какую-либо мелодию. В исполнении детей звучит своя особая музыка – звуки дождя, ветра, восхода солнца. Важно проявлять интерес к детскому творчеству и создавать условия для развития ребенка. Создаваемая элементарная музыка должна быть вне жесткой критической оценки, потому что ее задача – служить развитию детей.

Основу репертуара на таких занятиях составляют русский народный фольклор, фольклор народов мира, танцы народов мира, современная танцевальная музыка; программные авторские миниатюры различного характера («Детские альбомы», части программных сюит, рондо и др.). Учитывая современные технологии, педагогу не составит труда найти для занятий яркие звуковые эффекты и фоновую музыку различного характера. Полезным для педагога будет и навык обработки аудиофайлов. В этом могут помочь различные онлайн-ресурсы. Появилась возможность ускорять, замедлять, обрезать, склеивать треки для занятий, удлинять паузы в треках stop & go, переносить трек в другую тональность. Все это позволяет педагогу проявлять свою фантазию в полной мере, воплощать замыслы, делает процесс обучения еще более увлекательным и интересным.

Основными видами деятельности на занятиях элементарным музицированием являются: игра на детских музыкальных и самодельных шумовых инструментах, звучащие жесты, игра со звуками, декламация, пение, двигательная активность и танцевальные движения. В отличие от традиционных занятий, где работа над каждым видом деятельности ведется отдельно, в Орф-подходе все они представлены в тесной взаимосвязи.

Занятие состоит из приветствия, малоподвижных и подвижных блоков и прощания. Приветствие и прощание не следует менять чаще 1 раза в 3 месяца, так как они играют роль ритуала. Важно не перегрузить ребенка обилием новых тем, сюжетов и образов. Оптимально выбрать одну тему и на протяжении трех уроков рассматривать ее в разных аспектах. Повторять материал следует от урока к уроку, варьируя и постепенно усложняя его. Знакомый материал дает больше возможностей для творчества. Педагогу важно помнить о необходимости смены деятельности на уроке.

На сегодняшний день существуют программы по элементарному музицированию, разработанные такими отечественными педагогами, как И. П. Шестопалова, Г. А. Жуковская, И. Г. Галаянт, Н. Г. Кононова, Л. Н. Виноградов, Т. Э. Тютюнникова.

В программе по элементарному музицированию для дошкольного отделения «Гармония» МАОУДО ЦДШИ г. Кемерово учебно-тематический план составлен по содержательному принципу, календарно-тематический план составлен по комплексно-тематическому. Музыкальные занятия разделены на образные темы-блоки. Здесь есть темы-сказки, темы, интересные старшему дошкольному возрасту («Космос», «Северный и Южный полюс», «Домашние животные»), темы, созвучные Вальдорфскому календарю с его разделениями года на эпохи, например «Праздник Фонариков», «Рыцари и Принцессы», «Масленица» [7].

В элементарном музицировании педагог словно берет ребенка за руку и идет вместе с ним по дороге к музыке, наслаждаясь всем тем, что есть в процессе, что плодотворно сказывается на музыкальном воспитании детей, а главное – любви к музыке. Дети являются деятелями, а не сторонними наблюдателями или слушателями. Они внутри музыки, а не снаружи ее. Но, к сожалению, такой вид работы слабо представлен в дошкольных образовательных учреждениях, где при решении большого количества образовательных задач редко находится место творческим заданиям. Между тем элементарное музицирование как средство развития и музыкального слуха в целом благотворно влияет на познавательную деятельность ребенка, что особенно актуально в процессе подготовки детей к школе.

Список литературы

1. Ветлугина Н. А., Кеменов А. В. Теория и методика музыкального воспитания в детском саду: учеб. пособие для пед. ин-тов по спец. «Дошкольная педагогика и психология». – М.: Просвещение, 1983. – 255 с.
2. Выготский Л. С. Мышление и речь: психологические исследования. – М.; Л.: Соцэкгиз, 1934. – 324 с.
3. Гудкин Д. Пой, играй, танцуй! Введение в Орф-педагогiku / пер. с англ. Е. Ботнева, Е. Лысова. – М.: Классика-XXI, 2013. – 250 с.
4. Исследовательские тексты по теории и практике «Орф-Шульверка» / под ред. Б. Хазельбах, при участии В. Жилина и В. Золкиной. – СПб.: Композитор, 2019. – Вып. 1. – 2019. – 261 с.
5. Кононова Н. Г. Обучение дошкольников игре на детских музыкальных инструментах: книга для воспитателя и музыкального руководителя детского сада: из опыта работы. – М.: Просвещение, 1990. – 157 с.
6. Леонтьева О. Т. Карл Орф. – М.: Музыка, 1964. – 160 с.
7. Рокитянская Т. А. Воспитание звуком: музыкальные занятия от 3 до 9 лет: метод. пособие. – М.: Нац. образование, 2015. – 174 с.
8. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. – М.: Питер, 2009. – 705 с.

9. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа: сб. статей / под ред. Л. А. Баренбойма. – Л.: Музыка, 1970. – 160 с.
10. Тютюнникова Т. Э. Уроки музыки. Система обучения К. Орфа. – М.: Изд-во АСТ: Астрель, 2000 – 94 с.
11. Тютюнникова Т. Э. Элементарное музицирование: музыка, речь, движение. – М., 2004. – 33 с.

List of references

1. Vetlugina N. A., Kemenam A. V. Teoriya i metodika muzykal'nogo vospitaniya v detskom sadu: ucheb. posobie dlya ped. in-tov po specz. «Doshkol'naya pedagogika i psihologiya. – М.: Prosveshchenie, 1983. – 255 s.
2. Vygotskij L. S. Myshlenie i rech': psihologicheskie issledovaniya. – М.; Л.: Socekgiz, 1934. – 324 s.
3. Gudkin D. Poj, igraj, tancuj! Vvedenie v Orf-pedagogiku / per. s angl. E. Botneva, E. Lysova. – М.: Klassika-XXI, 2013. – 250 s.
4. Issledovatel'skie teksty po teorii i praktike «Orf-Shul'verka» / pod red. B. Hazel'bah, pri uchastii V. Zhilina i V. Zolkinoj. – SPb.: Kompozitor, 2019. – Vyp. 1. – 2019. – 261 s.
5. Kononova N. G. Obuchenie doshkol'nikov igre na detskih muzykal'nyh instrumentah: kniga dlya vospitatelya i muzykal'nogo rukovoditelya detskogo sada: iz opyta raboty. – М.: Prosveshchenie, 1990. – 157 s.
6. Leont'eva O. T. Karl Orf. – М.: Музыка, 1964. – 160 s.
7. Rokityanskaya T. A. Vospitanie zvukom: muzykal'nye zanyatiya ot 3 do 9 let: metod. posobie. – М.: Nac. obrazovanie, 2015. – 174 s.
8. Rubinshtejn S. L. Osnovy obshchej psihologii. – М.: Piter, 2009. – 705 s.
9. Sistema detskogo muzykal'nogo vospitaniya Karla Orfa: sb. statej / pod red. L. A. Barenbojma. – Л.: Музыка, 1970. – 160 s.
10. Tyutyunnikova T. E. Uroki muzyki. Sistema obucheniya K. Orfa. – М.: Izd-vo AST: Astrel', 2000 – 94 s.
11. Tyutyunnikova T. E. Elementarnoe muzicirovanie: muzyka, rech,' dvizhenie. – М., 2004. – 33 s.

ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ КАРЛА ОРФА НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО В МЛАДШИХ КЛАССАХ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ

М. В. Уфимцева

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

В данной статье рассматриваются аспекты системы музыкального воспитания Карла Орфа, направленные на развитие творческих способностей и навыков детей, в структуре занятий сольфеджио начальных классов.

Ключевые слова: детская школа искусств, музыкальное воспитание, Шульверк, Орф-подход, учебная игра.

APPLICATION OF KARL ORFF'S MUSICAL EDUCATION ELEMENTS IN SOLFEGGIO LESSONS IN JUNIOR CLASSES OF CHILDREN'S ART SCHOOL

M. V. Ufimtseva

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article discusses aspects of Karl Orff's musical education system aimed at developing children's creative abilities and skills in the structure of primary school solfeggio classes.

Keywords: children's art school, musical education, Shulverk, Orf-approach, educational game.

Среди современных направлений в музыкальной педагогике все большую популярность приобретает разработанная система музыкального воспитания Карла Орфа. Это неслучайно, поскольку Орф-подход ориентирует педагогов на ценностное отношение к детству и создание максимальных условий для активности детей во всем ее разнообразии. Особое внимание выдающийся педагог и композитор XX века уделяет ведущему виду деятельности детей – творческой игре, в которой они получают возможность стать активными участниками музыкального общения, а не пассивными слушателями готовой теоретизированной информации.

Сольфеджио как одна из важных и сложных дисциплин музыкально-теоретического цикла имеет практико-ориентированную направленность. Поэтому в последние десятилетия возрастает интерес педагогов к идеям К. Орфа, позволяющим разнообразить и обогатить традиционные и устоявшиеся формы работы на уроках сольфеджио увлекательными и творческими элементами «Шульверк». Неслучайно среди современных тенденций обнаруживается стремление преподавателей-сольфеджистов максимально приблизить урок сольфеджио к художественной практике и творчески насыщенной деятельности.

Карл Орф занимает особое положение в музыкальной культуре XX века. В педагогической деятельности им создан бесценный труд, отражающий универсальные взгляды композитора на систему музыкального воспитания детей. В пятитомной антологии музыки для детей «Шульверк» (с немецкого «Школьная работа») он отразил свою основную идею музыкального воспитания – приобщение всех детей, независимо от их способностей, к музыке, раскрепощение индивидуально-творческих сил, развитие их природной музыкальности. Все элементы системы музыкального воспитания Орфа, направленные на развитие творческих способностей и навыков ребенка, гармонично вплетаются, встраиваются в структуру занятий сольфеджио начальных классов.

Идеи К. Орфа, продиктованные временем, оказались созвучны многим педагогам-музыкантам со всего мира, продолжая обогащаться и расцветать с новой силой на благодатных почвах разных стран земного шара.

В своей работе К. Орф стремился к сохранению детской непосредственности, творческого начала и свободы импровизации, поэтому главной идеей «Шульверка» являлось желание педагога подвести учеников к собственному сочинению музыки, тесно связанной с ее пластической выразительностью и игровым началом. Он считал, что сочинение должно создаваться из слова, движения, незатейливой мелодии, исполненной голосом или на музыкальном инструменте. Характер музыки рождался из самой игры на инструментах, предложенных К. Орфом, а возникающая на этой основе импровизация – самое важное в моменте творчества, поскольку она позволяет ученику раскрыть свой талант как в музыке, так и в любом другом виде искусства.

По мнению педагога, детское музыкальное творчество способствует воспитанию гармонично развитой личности, раскрытию ее творческой самобытности, музыкальности, в основе которой лежат: эмоциональная отзывчивость на музыку; музыкально-ритмическое чувство; музыкальный слух, способность сочинять; «композиторское» и «исполнительское» начало в музыкальной деятельности.

Основным предназначением «Шульверка» является первичное приобщение всех детей к музыке независимо от их способностей и возможностей, раскрепощение индивидуально-творческих сил, развитие природной музыкальности. Само слово «Шульверк», созданное К. Орфом, обозначает, как известно, «обучение в действии». Исполняя и создавая музыку вместе, дети познают ее в реальном действии, «учатся, делая и творя». «Шульверк» – особая разновидность учебной игры. Дети здесь не гости, а соавторы и создатели своего собственного музыкального мира.

Стоит отметить, что под «элементарным музицированием» К. Орф понимал музыкально-речевые интонации и базовые элементы музыкальной деятельности с опорой на народные источники, которые включали в себя:

- 1) ритмическое музицирование;
- 2) речевые упражнения;
- 3) движение под музыку;
- 4) ритмические и мелодические импровизации;
- 5) игру на детских музыкальных инструментах К. Орфа.

Главной целью разработанной системы музыкального воспитания являлось высвобождение природных сил личности через планомерное использование в работе с детьми элементарного¹ музицирования с помощью элементарного инструментария, элементарных словесных форм и форм движений, ведущих свое начало от самых основ. Под музицированием педагог понимал глубокую и органичную взаимосвязь музыки, движения и речи. Он считал, что произнесенное слово – это интонационно-ритмическая первооснова музыки, на которую человек откликается движением. Следовательно, органичный синтез музыки, слова и движения определяет сущность музыкального занятия.

В первом томе «Шульверк» (1930) во вступительном слове «Ритмико-мелодические упражнения» автор пояснил свое стремление подвести обучающихся к истокам музыки и к ее первоначальным формам с помощью использования элементарных музыкальных упражнений. Под элементарной музыкой Орф понимал игру звуками на детских музыкальных инструментах, человеческом теле, шумы предметного мира и природы. По его мнению, тембровое разнообразие звуков сравнимо со «звуковым космосом», окружающим ребенка, из которого рождается музыка. Поэтому для детей на первом этапе обучения Орф предлагал использовать особую музыку, доступную детскому восприятию, соответствующую психике любого ребенка и мотивирующую его к увлекательному музицированию. Эта музыка должна быть неразрывно связана с речью и движением, где ребенок способен петь, пританцовывать, звенеть или шуметь несложным музыкальным инструментом, а также выкрикивать стихи незатейливого стишка. Композитор считал, что для детского возраста чередование речи и пения так же естественно, как и игровая деятельность. Эту естественность К. Орф видел в фольклоре, генетически нераздельно связанным с речью и движением. В этом заключалась попытка педагога в музыкальном воспитании детей возвратиться к важнейшим праосновам музыки, к ее коренным истокам, органичному синтезу речи и движения.

¹ Под элементарным К. Орф понимал первичное, простое, доступное абсолютно каждому, но не примитивное.

Поэтому в основе «Шульверка» композитор использует народные мелодии песен и танцев, собственно сочиненные мелодии, способные объединить в себе слово, звук и жест. Композитор подчеркивал, что это «сredo» его сценических произведений и в то же время основа «Шульверка».

Будучи композитором, Орф прекрасно понимал, как важно музыканту не только слушать и воспроизводить музыку, созданную другими, но и уметь импровизировать, создавать, исполнять свои сочинения. Поэтому в разработанной системе музыкального воспитания он не стремился воспитать профессионального музыканта с точки зрения академических традиций, а был нацелен сформировать гармонически развитую личность, способную к живому восприятию окружающего мира.

Богатство фольклора, включающее в себя зовы, рифмующиеся созвучия, волшебные заговоры, загадки, заклинания, считалочки, сказки, саги и мифы, по мнению К. Орфа, духовно соответствует ранним ступеням развития сознания ребенка. Передающиеся из поколения в поколение тексты не требуют актуализации и всегда действуют на ребенка безотказно. Избираемые в «Шульверк» песни и танцы не только предполагали прослушивание, но и погружали детей в разыгрываемые ситуации, мотивируя к исполнению и соучастию происходящего действия. Этим условием определялся отбор песен и танцев для антологии, представленных в виде простейших партитур для нескольких инструментов и голосов.

В первые тома «Шульверка» вошли колыбельные, зимние колядки, «заговоры погоды», зазывания весны и лета, рассказывающие ребенку о мире вещей и явлений, о смене времен года, об отношении человека к бесконечному небу и звездам, к доброму и страшному. По мнению К. Орфа, обрядовая поэзия и сказка являются самыми древними знаниями, которые никогда не смогут быть исключены из мира детства. Любая сказка должна поддерживать веру в «добрый мир» и справедливость, пока сознание ребенка не будет в состоянии самостоятельно выбрать свою личную установку, сформулировать свою точку зрения.

В основу антологии «Шульверк» легло мелодическое и словесное богатство: в ней встречаются и средневековая латынь, и старинные песни разных стран Европы, и варианты евангельских историй, и старинные духовные тексты с напевами. Такое разнообразие связано со стремлением Карла Орфа обогатить музыкальные впечатления детей разноразнонациональной музыкой, мелодиями прошлого и настоящего, воспитать «открытый миру» слух и вкус, не ограниченный рамками какого-то времени. Ограничение музыкального слуха ребенка рамками классической музыки и мажорно-минорной гармонии, по мнению автора, ограничивает его фантазию и сужает возможности творческого потенциала. Переплетение различных исторических пластов немецкого словесного и музыкального фольклора в процессе обучения позволяет детям ощутить тесную архетипическую, генетическую связь со своими истоками, национальными корнями, получить энергетический и духовный заряд истинно народного музыкального искусства, созданного веками.

Применение речи в обучении музыке – один из важнейших педагогических принципов Карла Орфа. Его концепция о рождении музыки из слова, танца, из ритма красной нитью проходит через все пять томов «Шульверка». Любой речевой звук музыкален, он многообразен в своем звукоизвлечении (тембр, высота, громкость, характер, подача), поэтому с ним можно играть и импровизировать, а следовательно, использовать в элементарном музицировании.

Важным элементом системы музыкального воспитания стало создание специального инструментария, основу которого составляли штабшпили (металлофоны, ксилофоны и гло-

кеншпили), ударные и духовые инструменты, насчитывающие не один десяток разнообразных инструментов. Тщательный отбор инструментария опирался на эстетическую красоту звучания, простоту и удобство исполнения в процессе элементарного музицирования (то есть ударные и духовые инструменты). Впервые в истории музыкального образования любой ребенок, независимо от уровня образования и дарования, стал способен принять участие в инструментальном музицировании. Озвученный простейшими инструментами, игровой мир включает воображение детей, настраивает на гармоничное единение с окружающей действительностью. Цель подобной инструментальной игры – импровизационное развлекательное звукоподражание. Техническая легкость игры, способность инструментов тотчас же откликнуться на прикосновение чудесными звуками располагают и побуждают детей к игре на них, а далее – к простейшей импровизации. Детей привлекают не только звучание и вид инструментов, но и тот факт, что они могут сами извлекать из них столь красивые звуки. Создание этого инструментария позволило педагогу реализовать новый уровень музицирования с группами детей разной степени одаренности и знаний, достигнув взаимосвязи с элементарной музыкой и движением.

Еще одной находкой в системе музыкального воспитания стал аккомпанемент «звучащих жестов» (термин Г. Кеетмана): хлопки, шлепки по бедрам, груди, притопы ногами, щелчки пальцами. Идея использовать в элементарном музицировании те инструменты, которые даны человеку самой природой, была «заимствована» К. Орфом у неевропейских народов. Пение и танцы с аккомпанементом звучащих жестов позволили организовать элементарное музицирование в любых условиях, при отсутствии других инструментов. Четыре основных тембра – это четыре природных инструмента: притопы, шлепки, хлопки и щелчки.

Звучащие жесты, используемые в движении, разнообразят воспитательный процесс по развитию чувства ритма, тембрового слуха, а также координации и реакции. Оригинальность применения звучащих жестов не имеет аналогов по доступности и своим творческим возможностям, особенно в сочетании с речью и движением.

Импровизационное начало, пронизывающее всю разработанную систему музыкального воспитания К. Орфа, преднамеренно побуждало детей к спонтанности индивидуальных проявлений двигательной активности, препятствовало формированию штампов двигательных форм. Простейшие движения были в основе начальной ступени творческих упражнений, нося спонтанный и неорганизованный характер. В процессе обучения движения ребенка постепенно становились оправданными, преобразуясь в элементарный танец. Постепенно дети учились комбинировать известные движения, составлять из них простейшие танцевальные композиции, включать в них инструментальные части, мимические сценки, чередовать сольные и массовые сценки.

Музыкально-сценическая игра с ролями, танцевальный театр, сцены из сказок, диалог-речитативы, ритмизированная речь – все это средства активного художественного воспитания. Воздействие через эмоциональный мир ребенка – самое полное из всех возможных педагогических воздействий, а созданные коллективными усилиями наглядные образы ничем не изгладить из детского сознания. В музыкально-сценической игре дети получили возможность развивать в процессе творчества свои музыкальные, поэтические и пластические задатки. Однако К. Орф призывал к ответственному подходу в выборе музыкальных игр и сказок, особому вниманию к внутреннему климату и атмосфере в процессе творчества, поскольку содержание этого аспекта воспитания является самым сильным по своему эмоциональному воздействию.

Таким образом, можно сделать вывод, что в педагогической системе музыкального воспитания Карла Орфа важным акцентом является стремление автора раскрыть потенциал детей через их активное включение в музицирование, где они выступают в роли творцов, участников музыкального процесса, а не пассивных слушателей.

В отечественной педагогике в адаптацию системы музыкального воспитания К. Орфа органично вплетаются национальные инструменты, распространенные в детской музыкальной культуре: колокольчики, погремушки, свирели, трещотки, гудки, рожки, сопели, гусли, дровы.

Т. Э. Тютюнникова делится анализом педагогических трудов, нацеленных на воспитание детей с помощью фольклорных традиций, которые, можно сказать, подготовили почву для ассимилирования идей К. Орфа в отечественной педагогике (М. Т. Картавцевой, Е. С. Кустовского, Г. М. Науменко, П. А. Сорокина, Л. В. Шаминой.) Поэтому начиная с 1970-х годов идеи концепции К. Орфа постепенно проникают в устоявшуюся систему отечественного музыкального воспитания и получают свое активное развитие в условиях образовательных программ детских садов, общеобразовательных школ, музыкальных студий, дошкольных групп ДМШ. Энтузиастами и пропагандистами Орф-подхода были Л. А. Баренбойм, Л. В. Виноградов, О. Т. Леонтьева, В. И. Найнис. Голландский преподаватель Пьер ван Хуаве приезжал в Москву со специальными семинарами, на котором желающие могли поближе познакомиться с идеями К. Орфа. Однако наиболее яркое развитие Орф-подхода в отечественной практике произошло в конце 1980-х годов, когда накопилась прочная база для реализации идей Орфа в полной силе: появились книжные труды, посвященные разработанной музыкальной системе, была переведена часть книжных изданий самого композитора, появились энтузиасты, получившие возможность обучаться в «Моцартеуме» (Институт Карла Орфа в Зульцбурге). В данном институте два раза в год проводятся семинары для желающих, где можно познакомиться с методической литературой, посетить занятия ведущих педагогов, принять участие в дискуссиях. При институте существует Фонд Карла Орфа, оказывающий методическую и иногда материальную помощь в распространении идей выдающегося педагога за пределами вуза. В свое время там обучались В. А. Жилин, Т. А. Боровик, Т. Э. Тютюнникова, И. П. Шестопалова, которые впоследствии организовали педагогическое общество Карла Орфа «Russian Orff-Schulwerk Association» (далее ROSA), курирующее семинары, мастер-классы педагогов России и зарубежья по всей России для желающих познакомиться с зарубежной системой музыкального воспитания. На данных встречах педагоги делятся своим опытом, предлагают собственные интересные модели для музицирования, сформированные в процессе занятий с детьми. Деятельность данных активистов способствует распространению и ассимиляции традиций Орфа на российской почве. Следовательно, возрастающий спрос среди педагогов-музыкантов подчеркивает значимость и актуальность Орф-подхода в отечественной педагогике.

Более ярко адаптация Орф-подхода в учебных заведениях различного типа представлена в педагогических трудах В. А. Жилина, Т. Э. Тютюнниковой (общеобразовательная школа), Т. А. Боровик и Т. Э. Тютюнниковой (музыкальная школа) и И. Г. Галянт (детский сад).

Педагогическая деятельность Т. А. Боровик (г. Минск) и Т. Э. Тютюнниковой (г. Москва) тесно связана с оригинальной разработанной программой по обучению детей в условиях их предпрофессионального обучения. Разработки опираются на музыкально-

теоретические дисциплины – ритмику и сольфеджио. Это доказывает, что Орф-подход применим не только в общем музыкальном воспитании ребенка, но и в его предпрофессиональном и далее профессиональном образовании. Например, в 1986 году М. А. Котляревская-Крафт в своем учебном пособии для дошкольных групп детских музыкальных школ опирается на такой педагогический принцип, как синтез игры, действия и творчества, который определен как главный педагогический принцип. Позднее, в 1995 году, ее труд был доработан и включил педагогический опыт коллег И. Москальковой и Л. Батхан.

Г. А. Струве в своей разработанной программе «Хоровое сольфеджио» рекомендует в процессе освоения детьми ритмического рисунка использовать звучащие жесты – «средства собственного ритмического инструментария», однако не упоминает про подобный опыт зарубежного коллеги.

В педагогических трудах Т. А. Боровик и Т. Э. Тютюнниковой прослеживается разнообразие подходов в обучении детей подготовительных классов (начиная с трехлетнего возраста) и младших классов (1–3 классы) музыкальных школ. Разнообразный музыкальный материал, используемый в процессе обучения и подкрепленный яркими учебными пособиями, позволяет выстроить баланс между традиционной программой по сольфеджио и новыми формами работы с опорой на Орф-подход. Большое внимание авторы разработанных программ уделяют музицированию, что выражается в разнообразных речевых и музыкальных играх, упражнениях, движениях (пластический жест, элементарный танец). Так, уроки становятся более яркими, творческими, позволяющими установить взаимосвязь между изучаемыми теоретическими сведениями (используется специальная графическая символика для обозначения интервалов, аккордов, способов их сочетаний), традиционными формами работы (интонационная работа, сольфеджирование, слуховой анализ, игра на фортепиано) и творческими заданиями, экспериментами и играми. Например, авторы в процессе обучения предлагают детям придумать к декламации забавных поэтических текстов аккомпанементы на различных инструментах, к сюжетам на картинках – короткие инструментальные импровизации; интонационно озвучить поэтический текст (придумать мелодию) или экспонировать музыкальные образы разыгрываемых музыкальных сказок.

Таким образом, вышесказанное позволяет сделать вывод, что педагогические принципы системы музыкального воспитания К. Орфа созвучны творческому миру ребенка, где игра, фантазия, импровизация являются доминирующими способами его восприятия окружающего мира.

В современной педагогической практике цель предмета сольфеджио рассматривается шире, чем развитие природных способностей обучающихся, формирование их художественного вкуса при помощи интенсивного освоения учебного материала.

Поэтому дисциплина сольфеджио должна быть наполнена интересным и разнообразным содержанием, опираться на лучшие образцы музыкальной литературы и быть тесно связанной с исполнительской практикой.

Многие педагоги являются создателями методики преподавания сольфеджио на ранних этапах (М. П. Андреева, Т. А. Боровик, Т. А. Зебряк, Л. В. Ефремова, Т. Е. Первозванская, Ж. И. Журавлева, Ж. Л. Металлиди, А. И. Перцовская, Л. М. Абелян, Б. Л. Цейтлин, Н. В. Кононова, Г. Ф. Калинина, А. А. Варламова, Л. В. Семченко и др.), изобретают новые вокально-интонационные и метроритмические упражнения, учитывая особенности детей этого возраста.

Сольфеджисты в своих методических разработках выделяют основные принципы, которые схожи с общими принципами музыкального воспитания и требуют обязательного

воплощения в учебном процессе. Это принципы художественности; связи музыки с жизнью; изучения музыки как живого искусства; подобия и контраста; интереса, увлеченности; художественно-образного мышления как основы восприятия музыки.

К традиционным формам работы на уроках сольфеджио относятся: знакомство с теоретическими сведениями, интонационная работа, сольфеджирование, развитие чувства метроритма, работа над многоголосием, слуховой анализ, музыкальный диктант.

В младшем школьном возрасте, особенно у первоклассников, еще слабо развита мотивация к учебной деятельности, поэтому многие педагоги в процессе изучения теоретических сведений рекомендуют использовать на уроках сольфеджио разнообразные сказочные сюжеты² и игры. Здесь стоит отметить, что музыкальная деятельность и творческая атмосфера урока уже дают преимущества воспитания первоначальных музыкальных навыков с помощью создания игровых ситуаций. Игровая деятельность помогает начинающим музыкантам легко воспринимать условные формы, символы, сложные понятия, особенно если они смогут провести ассоциации слуховых, зрительных и кинестетических впечатлений со своим еще не богатым жизненным опытом, но с богатым воображением. Вновь возвращаясь к мысли К. Орфа о том, что игровая ситуация должна стать естественной формой существования ребенка на уроке, педагогу следует понимать, что игра не является развлечением, она представляет собой познавательную и увлекательную среду, где младший школьник обязан стать соучастником творческого процесса. Поэтому любая игровая деятельность должна быть подчинена единой, четко сформулированной учебной задаче и отвечать на вопросы: «для чего это надо?», «что в результате дети должны усвоить?».

Начальный период обучения является наиболее важным и ответственным этапом в освоении вокально-интонационных навыков. От качества работы на первых занятиях зависят дальнейшие успехи учащихся. Так, при работе с интонацией необходимо акцентировать внимание детей на изобразительных средствах музыки (показать, что музыка обладает жизненной силой, она эмоциональна и выразительна). Многие педагоги на этом этапе подчеркивают тесную взаимосвязь первых уроков сольфеджио с дисциплиной «Слушание музыки», поскольку педагогу необходимо зародить в юном музыканте интерес к познанию музыкального мира. На начальных этапах большую роль приобретает иллюстрирование разнообразных музыкальных сочинений из пособий и хрестоматий по сольфеджио, побуждающих детей к анализу своих музыкальных впечатлений и обсуждению услышанных образов.

С первых дней обучения на уроках сольфеджио преподавателю необходимо привить юным музыкантам понимание значимости музицирования и творческого включения в предлагаемые учебным процессом задания. Такой подход способствует развитию у детей заинтересованности, восприимчивости, творческой активности и гибкости музыкального мышления, освобождает их от внутренней напряженности и усиливает ценностное восприятие своих музыкальных способностей.

Поскольку детское сознание не способно долго концентрироваться на одном виде деятельности, а осознание музыкального материала проходит наиболее продуктивно с подключением разнообразных игр и упражнений, педагогу следует чередовать разнообразные

² При освоении нотного стана, метроритмических особенностей мелодии, интервалики и аккордики на начальном этапе обучения педагогам следует обратиться к разнообразным сказкам, которые можно придумать самим, совместно с детьми в процессе игры или воспользоваться учебными пособиями В. В. Кирюшина, Т. А. Боровик, Т. Э. Тютюнниковой, Т. Е. Первозванской, Г. И. Шатковского, О. П. Комазиной и других авторов.

формы работы, способствующие и удержанию внимания учеников, и пониманию сложных видов заданий или тематического материала в более доступном варианте. В настоящее время существует большое количество пособий с играми и творческими заданиями для детей. Особое внимание приобретают авторские программы сольфеджистов, включающих в педагогическую практику элементы системы музыкального воспитания К. Орфа.

В работе над метроритмом многие сольфеджисты рекомендуют использовать ритмослоги, заимствованные из ритмодекламации системы Ж. Э. Далькроза и К. Орфа. Существует множество вариантов ритмослогов, например, «бом», «ти-ри» и т. д. Неоднократно доказано, что только подключение двигательных ощущений и звучащих жестов в процессе освоения вокально-интонационных или ритмических трудностей способствует их более эффективному освоению.

Исходя из вышесказанного, понимается значимость творческого подхода к проведению дисциплины сольфеджио на ранних этапах обучения музыке. Музицирование, творческая спонтанность, сказкотерапия и разнообразие игр должны тонко вплетаться в традиционные формы урока сольфеджио, дополняя и раскрашивая сложный педагогический процесс яркими радостными элементами. В младшем школьном возрасте закладываются все важные для дальнейшего обучения навыки, поэтому подобный принцип подачи программного материала оказывается более живым, увлекательным и формирует положительный опыт в детском восприятии.

Список литературы

1. Баренбойм Л. А. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа. – М.: Советский композитор, 1978. – 376 с.
2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1974. – 335 с.
3. Безруких М. М., Сонькин В. Д., Фарбер Д. А. Возрастная физиология: физиология развития ребенка: учеб. пособие для студентов высших пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2002. – 416 с.
4. Боровик Т. А. Звуки, ритмы и слова. – Минск, 1999. – 112 с.
5. Ветлугина Н. А. Музыкально-дидактические игры, развивающие чувственное восприятие музыки. – М., 2005. – 247 с.

List of references

1. Barenbojm L. A. Elementarnoe muzykal'noe vospitanie po sisteme Karla Orfa. – M.: Sovetskij kompozitor, 1978. – 376 s.
2. Barenbojm L. A. Muzykal'naya pedagogika i ispolnitel'stvo. – L.: Muzyka. Leningradskoe otdelenie, 1974. – 335 s.
3. Bezrukih M. M., Son'kin V. D., Farber D. A. Vozrastnaya fiziologiya: fiziologiya razvitiya rebenka: ucheb. posobie dlya studentov vysshih ped. ucheb. zavedenij. – M.: Akademiya, 2002. – 416 s.
4. Borovik T. A. Zvuki, ritmy i slova. – Minsk, 1999. – 112 s.
5. Vetlugina N. A. Muzykal'no-didakticheskie igry, razvivayushchie chuvstvennoe vospriyatie muzyki. – M., 2005. – 247 s.

КОНЦЕРТ-ПРЕЗЕНТАЦИЯ КАК ФОРМА ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ

Т. Е. Болотова, А. Г. Болотов
*КРОТО «Союз композиторов Кузбасса»,
г. Кемерово*

В статье рассматриваются проблемы современного духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения. Предлагается в качестве эффективного примера педагогической формы духовно-нравственного воспитания детей творческий авторский проект в виде концерта-презентации.

Ключевые слова: духовно-нравственное воспитание, авторская песня, концерт-презентация.

CONCERT-PRESENTATION AS A FORM OF SPIRITUAL AND MORAL EDUCATION OF CHILDREN

T. E. Bolotova, A. G. Bolotov
Union of Composers of Kuzbass, Kemerovo

The article considers the problems of modern spiritual and moral education of younger generation. The authors suggest a creative project in the form of a concert-presentation as an effective example of a pedagogical form of work for spiritual and moral education of children.

Keywords: spiritual and moral education, the author's song, concert-presentation.

Духовно-нравственное воспитание человека является одним из ключевых факторов в развитии современного общества, поскольку создать полноценное государство с развитой экономикой и благоприятными социокультурными условиями жизни невозможно без гражданской позиции людей, их мотивационно-волевой сферы, верных жизненных ориентиров и нравственных убеждений. Поэтому духовно-нравственное воспитание подрастающего поколения можно отнести к одной из приоритетных задач современного образования.

В условиях формирования личности ребенка большую роль приобретает творческая атмосфера, через которую он гармонично входит в мир и знакомится с его особенностями, учится осознавать свои чувства, понимать свою роль в социуме. Авторская песня, как одна из форм внеклассной работы, может стать ценным «инструментом» в руках талантливых и опытных педагогов. Жанр авторской песни понятен подрастающему поколению: через нее происходит расширение кругозора, накопление эмоциональных впечатлений, осознание важных для полноценного общества нравственных ценностей и жизненных явлений, развиваются коммуникативные навыки, формируется эстетический вкус и потребность в творческом самовыражении.

Песня всегда была способна объединять людей, формировать общие идентичности и укреплять социальные связи. Ее способность вызывать сильные эмоции, пробуждать воспоминания и вдохновлять на действия делает ее незаменимым спутником в жизни каждого человека.

Авторская песня, как жанр, характеризуется, прежде всего, личностным началом. Песня рождается из личных переживаний, мыслей и наблюдений автора, который сам же ее и исполняет. Это создает особую, доверительную атмосферу между исполнителем и слуша-

телем. Тексты песен часто отличаются глубоким смыслом, поэтичностью и социальной направленностью. Они затрагивают важные темы: дружбу, любовь, Родину, справедливость, поиск смысла жизни. Музыкальное сопровождение, как правило, минималистично, часто ограничиваясь гитарой, что позволяет слушателю сосредоточиться на словах и мелодии.

В современном мире авторская песня также демонстрирует свою адаптивность к новым форматам. Появляются онлайн-проекты, где авторы делятся своими произведениями, проводят мастер-классы, общаются с поклонниками в режиме реального времени. Это стирает границы между исполнителем и слушателем, делая процесс творчества более открытым и интерактивным. Кроме того, авторская песня продолжает вдохновлять новые поколения на создание собственных произведений, сохраняя преемственность и развивая жанр в соответствии с духом времени. Она остается неиссякаемым источником искренности и глубоких переживаний, находящим отклик в душах тех, кто ценит подлинность и осмысленность в искусстве.

Следовательно, авторская песня, как феномен русской культуры, в условиях современной разобщенности поколений и упадка нравственной культуры среди молодежи способна стать одной из форм укрепления позиций духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения.

В рамках данной статьи осуществлено желание продемонстрировать универсальность успешного авторского проекта «Концерт-презентация книги стихов для детей “Странная сказка” автора Т. Е. Болотовой», осуществленного на базе Детской библиотеки имени А. М. Берсенева г. Кемерово. Организаторами и руководителями проекта являются супруги Болотовы Татьяна Емельяновна и Александр Георгиевич, представляющие семейный авторский дуэт «Де’СанТ»¹. Участниками проекта стали учащиеся 2 «А» класса (40 человек) МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 48». Организатором встречи стала главный библиотекарь заведения В. Ю. Тюмерова.

Целью проекта являлись демонстрация возможностей использования концерта-презентации в духовно-нравственном воспитании обучающихся в начальной школе и оценка его практической ценности.

Сценарий мероприятия (Приложение) был рассчитан на расширение кругозора учащихся, через беседу с детьми о родном крае, других странах и морях, о диких и домашних животных, о природных явлениях, о культуре поведения и безопасности жизнедеятельности, о значимости труда и возможных развлечениях, о ценности родителей в жизни человека, о мечтах и путешествиях. В сценарии были учтены творческие составляющие: стихи, авторские песни и доверительный диалог со школьниками. Продолжительность мероприятия 60 минут.

В ходе мероприятия дети запоминали тексты песен и подпевали; двигались во время игр упорядоченно, без руководства педагогов, самостоятельно, познакомились с новыми стихами, детскими песнями и их авторами. В ходе бесед руководителей проекта и детей обсуждались правила этикета, нравственного поведения, ответственность за свои поступки, поднимались вопросы бережного отношения к людям и животным, значимости семьи в жизни человека, его любви к родному краю. За время концерта-презентации дети задумались о тех вещах, которые должны волновать духовно богатую личность. Следовательно, можно

¹ Композиторы, поэты, писатели семейный авторский дуэт Татьяна Болотова (председатель Союза композиторов Кузбасса) и Александр Болотов (ответственный секретарь Союза композиторов Кузбасса) – Лауреаты международных и всероссийских музыкальных и литературных конкурсов и фестивалей, члены Международного жюри и Международного Совета наставников.

считать, что подобная форма работы с младшими школьниками – это увлекательный способ привития духовно-нравственных ценностей подрастающему поколению, бесценный творческий опыт, через который ребенок сможет выстроить верные ориентиры своего предстоящего взросления.

Стоит помнить, что младшие школьники, в силу возрастных особенностей, не могут долго усидеть на месте. Поэтому, в случае с концертом-презентацией детям было дано уточнение, что это необычный концерт, в котором им предстоит играть, петь и двигаться. Отмечено, что это позволяет обучающимся проникнуться доверием к выступающим артистам и настроиться на предстоящую работу. Ими движет интерес. Однако такая установка не снимает ответственности с организаторов проекта, поскольку все движения и передвижения школьников, все их действия должны находиться под неусыпным контролем (во избежание травм). Обязательное условие: на беседы с детьми следует отводить не более одной-двух минут. В случае, если не удастся уложиться в 60 минут (могут затянуться беседы с детьми – им интересно и важно поделиться своими впечатлениями и информацией), необходимо сократить презентацию на одно-два стихотворения и одну-две сопутствующие им песни. Затягивать подобные мероприятия для младших школьников нерационально, и даже невозможно. Дети утомляются от переизбытка информации, поэтому эффективность такой встречи снижается.

Универсальность разработанного проекта концерта-презентации заключается в возможности переориентировать сценарий на любую аудиторию – от обучающихся дошкольных учреждений до старшеклассников, в том числе их педагогов и родителей, меняя установки стихотворений и песен для бесед.

Следовательно, авторская песня – это не просто музыка, это живой диалог, мост между поколениями, способ поделиться сокровенным и найти единомышленников. Пока есть потребность в искреннем самовыражении и осмыслении мира через песню, этот жанр будет процветать, обогащая культуру и напоминая о ценности честности, порядочности и гуманизма.

Таким образом, авторская песня в контексте учебной деятельности может быть использована в качестве действенного средства в формировании духовных и нравственных ориентиров подрастающего поколения. Ее универсальность в выборе содержания текстов и тем для разговора может быть ориентирована на любой возраст обучающихся, побуждая их к осознанному отношению к своей деятельности в жизни своего окружения, города, страны и всей будущей творимой ими истории.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Сценарный план концерта-презентации книги стихов для детей

«Странная сказка» автора Т. Е. Болотовой

1. *Беседа с детьми о сказке «Курочка Ряба»*

СТРАННАЯ СКАЗКА – Т. Болотова (30 сек.)

2. *Рассказ о сказочном городе-спутнике «Лесная Поляна»*

ЛЕСНАЯ ПОЛЯНА – ст. Т. Болотовой, муз. А. Болотова (4 мин. 7 сек.)

3. *Беседа о мамах, дети рассказывают о своих мамах*

МАМЕ – Т. Болотова (20 сек.)

4. *Беседа с детьми о папах, о том, как бывает трудно, когда мама в отъезде, о том, что шалить бывает опасно – играть со спичками, прыгать с балкона*

МОНОЛОГ СЫНА – В. Егоров (2 мин. 55 сек.)

5. *Беседа с детьми диких животных, кого и где видели*
ВОЛКИ – Т. Болотова (27 сек.)
6. *Беседа с детьми о медведях*
МЕДВЕЖОНОК – В. Долина (1 мин. 30 сек.)
7. *Беседа с детьми о том, умеют ли они аккуратно есть и правильно вести себя за столом*
МАННАЯ КАША – Т. Болотова (15 сек.)
8. *Беседа с детьми о море, на каких морях бывали, что видели, о том, встретили ли они новых друзей, как они с ними общаются*
ЮЖНОЕ ЛЕТО – ст. и муз. Т. Болотовой (2 мин. 45 сек.)
9. *Беседа с детьми о домашних животных*
КОТЕНОК – Т. Болотова (15 сек.)
10. *Беседа с детьми о верности собак – друзьях человека*
БОЛОНКА – Слава Герман (1 мин. 50 сек.)
11. *Беседа с детьми о том, кто или что имеет рога*
РОГА – Т. Болотова (28 сек.)
12. *Беседа с детьми о дождике и радуге – здесь дети выполняют движения руками и ногами, бегают, прыгают и радостно кричат*
РАДУГА-ДУГА – ст. Т. Болотовой, муз. А. Болотова (1 мин. 35 сек.)
13. *Беседа с детьми о том, любят ли они бегать по лужам*
ПРОКАЗНИЦЫ – Т. Болотова (25 сек.)
14. *Громко подпевают припев – во время песни топают по лужам, прыгают*
НАГУЛЯЛИСЬ – ст. Т. Болотовой, муз. А. Болотова (2 мин.)
15. *Беседа с детьми о том, мастерят ли они что-нибудь, из чего*
ПОЛКА – Т. Болотова (15 сек.)
16. *Чаще дети работают с пластилином, беседа с детьми о том, что надо старательно мастерить, с любовью, надо многому учиться*
Я ЛЕПЛЮ ИЗ ПЛАСТИЛИНА – Е. Камбутова (2 мин.)
17. *Беседа с детьми о погоде, что такое облачно и пасмурно*
ПОГОДА – Т. Болотова (15 сек.)
18. *Беседа с детьми о родном крае, о реке Томь*
ЗОРИ над ТОМЬЮ – ст. Т. Болотовой, муз. А. Болотова (3 мин. 55 с.)
19. *Беседа с детьми о каруселях*
КАРУСЕЛИ – Т. Болотова (15 сек.)
20. *Беседа с детьми о бумажных корабликах, о мечтах – здесь дети могут ходить, будто ведут корабль*
КОРАБЛИК – муз. А. Флярковского, сл. Р. Рождественского
21. *Беседа с детьми о фотографиях, знают ли они о фотоаппарате*
БИОГРАФИЯ В ФОТОГРАФИЯХ – Т. Болотова (1 мин.)
22. *Беседа с детьми о походах – в школе, с родителями – могут маршировать, бегать, кричать*
Я ЛЮБЛЮ ХОДИТЬ В ПОХОДЫ – ст. Т. Болотовой, муз. А. Болотова (3 мин. 45 сек.)
- Всего: около 34 мин. + беседы = 60 мин.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОБРЯДОВОГО ФОЛЬКЛОРА В РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ДЕТЕЙ

О. И. Потешкина

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

В статье рассматривается воздействие обрядового фольклора как части народной традиционной культуры на формирование мировоззрения, нравственных качеств и творческого потенциала детей. Обрядовый фольклор является универсальным средством обучения детей культурным основам и приобщения к традиционному народному опыту.

Ключевые слова: обрядовый фольклор, фольклорные жанры, традиционная народная культура, русское народное творчество, детское творчество, развитие творческого потенциала.

USING RITUAL FOLKLORE FOR DEVELOPING CHILDREN'S CREATIVE POTENTIAL

O. I. Poteshkina

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the influence of ritual folklore as a part of traditional folk culture on developing children's worldview, moral qualities and creative potential. The author states that ritual folklore is a universal means for teaching children culture aspects and contact them to traditional folk experiences.

Keywords: ritual folklore, folklore genres, traditional folk culture, Russian folk art, children's creativity, developing creative potential

Воспитание духовных ценностей, нравственных качеств, освоение народного культурного наследия, формировавшегося поколениями, являются важными факторами развития личности детей. От них требуется быстрая адаптация и реагирование на меняющиеся социальные нормы, экономическую обстановку. Помочь в формировании личностей, умеющих принимать самостоятельные решения, проявляющих инициативу и обладающих высоким уровнем культуры. В наши дни происходит активное восстановление духовных приоритетов, приобщение детского и подросткового поколения к истокам народной культуры. Особенно активно увлекают детей раннего возраста русский народный фольклор и обрядовые действия своей красочной образностью, положительными эмоциями, давая четкое представление о том, как жили наши предки.

Обрядовый фольклор на сегодняшний момент является ценным материалом для педагогов и руководителей в дидактическом плане, способным развивать музыкальные способности, эстетический вкус и детский творческий потенциал. Приобщать детей к фольклору лучше всего через народные песни и традиционные праздники, так как им свойственны различная тематика, яркие образы и разный характер исполнения.

Доступность фольклора позволяет включать его в процесс обучения с раннего детства. Его яркие образы понятны детям любого возраста. Вовлекаясь в процесс обрядовых действий, ребенок становится непосредственным героем и постановщиком.

Обучение фольклору включает в себя целый ряд форм народного творчества. Это синкретичный вид искусства, объединяющий разные жанры, такие как песня, танец, музыка, игры, обрядовые действия, словесное творчество, игра на музыкальных инструментах, театральные постановки и яркие костюмы. Все это развивает у детей любовь и уважение к родине, интерес к истокам своих предков, воспитывает честность, отзывчивость, исполнительность, трудолюбие и другие черты. Это различные качества, умения и навыки, например ловкость, активность, быстрота реакции, сообразительность, логика, коммуникативность, инициативность, раскрепощенность, креативность и воображение. Синкретичность и импровизация – основные условия в обучении детей обрядовому фольклору.

Включение импровизационной деятельности в танцы, песни, музыку, игры, праздники позволяет образовательному процессу быть разнообразным, исключает быструю утомляемость и снижает психологическое напряжение.

Несомненно, что обрядовый фольклор, передаваемый из поколения в поколение, трансформируется. Все культурные народные ценности неизменно проходят процесс совершенствования, переработки, развития и обогащения или, наоборот, утраты.

Народные праздники являются распространенной формой приобщения к обрядовому фольклору и традициям своего народа. По сей день народ очень любит масленичные гуляния, забавы и игрища на центральных площадях крупных городов и сел. Взрослые и дети с радостью принимают участие в поедании блинов, перетягивании каната, исполнении частушек, массовых хороводах и плясках. То же самое относится к праздничным обрядам Троицы, Ивана Купалы, Рождеству и Пасхе, где церковная культура давно смешалась с народной, и часть обрядовых действий и массовых развлечений прошлого дошла до наших дней. Это и перепрыгивание через костер, обливание водой, катание яиц или исполнение рождественских колядок.

Главной задачей таких мероприятий является знакомство детского поколения с традициями своего народа, сохранение и передача культурных ценностей. Они создают эстетические идеалы в процессе восприятия культурного наследия наших предков благодаря эмоциональному восприятию. Изучение обрядового фольклора с разных сторон пробуждает увлечение народным творчеством, пробуждает желание сохранить его традиционные жанры. Такое включение детей в игровой форме в обрядовые действия и праздники способствует приобретению различных умений и навыков, знакомству с новыми музыкальными образами, развитию фантазии и творческого потенциала.

Используя в обучении обрядовый фольклор, необязательно придерживаться точного воспроизводства в действиях, текстах и атрибутах. Важно обязательное включение в работу импровизации, детских творческих умений и широкого потенциала художественной культуры. Народное празднество не является заученным спектаклем, в нем присутствует импровизационное начало, можно не полностью заучивать текст, отходить от сценария. Ребенку предлагается создавать игровые ситуации в зависимости от спонтанных условий, в которых он оказался, импровизировать текстовые заготовки. Когда ребенок не боится забыть выученный текст, в нем раскрываются скрытые возможности. Это позволяет быть ребенку более раскрепощенным и развивать свои творческие способности. Однако роль взрослого, в данном случае, заключается в соблюдении культурных форм обрядового действия [3, с. 81].

Например, прежде чем дать детям свободу действий в определенной пляске или хороводе, руководителю необходимо познакомить их с определенными правилами подобных танцев. Уже затем детям предоставляется возможность придумывать новые интересные элементы. В данном случае они не только двигаются самостоятельно, но и развивают навыки наблюдательности, подражания, запоминания, фантазии. По мере накопления практического опыта ребенок осознает, как следует действовать в той или иной ситуации, включая все приобретенные навыки и творческое начало.

Посредством обрядового фольклора между разными поколениями легко устанавливается эмоциональное взаимодействие, у детей развивается речь, формируются чувства, закладывается отношение к окружающей действительности, то есть вырабатываются познавательные и воспитательные функции.

Простые структурные особенности обрядовых песен способствуют обучению детей точному интонированию мелодии и необходимым вокально-певческим умениям. Обрядовые песни благодаря эмоциональному воздействию помогают лучшему усвоению основной сути древних обрядов.

В прошлом не существовало непосредственно детского обрядового словотворчества, все основывалось на взрослом, которое духовно воспитывало и передавалось из поколения в поколение. На сегодняшний момент календарные песни и обряды полностью отсутствуют в детском репертуаре, но можно наблюдать сохранившиеся как отголоски прошлого или вновь созданные поверья или приметы. Примером может служить вера в счастливое или несчастливое число.

Некоторые современные гуляния и праздники, например масленичные, купальские, рождественские, также основываются на традиционных обрядах из прошлого. Несмотря на то что в большинстве из них дети принимают пассивное участие, их воспитательная функция неоспорима и в наши дни.

В жизни любого народа традиционные праздники являлись значимым событием. Они формировались столетиями, закрепляя общие правила по времени и месту проведения и циклу производимых действий. С помощью обрядовых ритуалов люди готовились к началу нового сезона или окончанию текущего, общались с природными силами.

Ребенок с интересом включается в процесс обрядовых действий, принимая участие в рождественских колядках, масленичных забавах или в весенних закличаниях весны, оказывающих эмоциональное влияние на него.

Традиционным рождественским обрядом является колядование и ряжение. Молодежь и дети наряжаются в козла, медведя, цыгана или черта, ходят от одного двора к другому, исполняя рождественские песенки – колядки. В колядках, как правило, прославляют хозяев, их детей, желают добра, если те подали им различные угощения или монеты. Если хозяева были скупы и жадны, то им желали бед, хвори и обещали «увести корову со двора». Распространенный припев в колядках – это «коляда-маледа», «авсень-коляда», «таусень», «виноградье», «щедрый вечер», – в зависимости от региона. По мнению исследователей-фольклористов, Коляда – это мифический женский образ, которая пришла или народилась «накануне Рождества» [1, с. 149].

Обрядовый фольклор не обходится без обрядового пения, основанного на разговорной манере, присущей всему народному вокально-певческому исполнительству. Такая манера пения с четким произношением звуков помогает ясно и выразительно донести текстовое содержание до своих слушателей.

Природа народного творчества очень близка детскому творчеству. С самого рождения детям присуща любознательность, жажда познания окружающего мира, именно в этот период целесообразно развивать их творческий потенциал.

Накопленные знания, свободное мышление, активное воображение позволяют ребенку решать поставленные задачи в воображаемой ситуации, что является началом творческой деятельности.

Взрослым необходимо использовать в работе эти детские качества, от которых впоследствии будет зависеть их творческое развитие. В процессе обучения перед ребенком ставятся определенные задачи, раскрепощающие его и побуждающие к творчеству.

Художественная ценность детского музыкального творчества имеет значение, в первую очередь, для самого ребенка. Оно может проявляться в создании нового выразительного образа, уникальности и эмоциональности его содержания.

Самореализация творческих способностей ребенка активно проявляется в сочетании разного рода импровизаций. В импровизационной деятельности на заданную тематику ребенок более ограничен, чем в свободной ситуации. Это ведет к статичности музыкальных образов, отсутствию партнерского взаимодействия, развития сюжетной линии. С помощью различных фольклорных жанров можно активизировать эти творческие проявления детей [2, с. 162].

Обрядовый фольклор предоставляет отличную возможность для развития творческих музыкальных и художественных способностей ребенка, так как народное творчество совершенствует детскую память, мыслительные процессы, эмоциональность, раскрывая личностный творческий потенциал.

Обрядовый фольклор, передающий мудрость нашего народа от поколения к поколению, вызывает повышенный интерес у детей, приносит радость, положительные эмоции, снижает стеснительность, что в целом благоприятно складывается для творческого проявления. Эмоциональное воздействие обрядового фольклора на детей воспитывает способность сопереживать, быть чутким, добрым отзывчивым. Это те качества, которые нужно формировать у ребенка с раннего возраста.

В обрядовой деятельности ребенок приобретает умения и навыки, связанные с пением, танцем, игрой на музыкальных инструментах, актерской игрой.

В проведении обрядовых праздников важно ознакомить детей с народным календарем, бытовым укладом, обычаями и традициями нашего народа. Важно подбирать такие фольклорные праздники, обрядовые действия и театрализованные представления, которые вызывают эмоциональную вовлеченность ребенка, доступны и понятны. Необходимо использовать в работе простые и сложные фольклорные образцы, что, несомненно, способствует росту в творческом проявлении.

Таким образом, обрядовому фольклору как составляющей части народной традиционной культуры присущи воспитательные и обучающие функции. Он является доступной формой детского самовыражения, развития творческих способностей. С помощью обрядового фольклора ребенок приобщается к традиционной культуре, ее основам и народному опыту.

В наш век цифровых и компьютерных технологий многие традиционные фольклорные жанры утратили свою ценность и были вытеснены другими. Обществу просто необходимо воссоздание национальной культуры, в частности сохранения обрядового фольклора.

Благодаря синкретичности традиционной народной культуры ребенок вливается в различные условия, раскрывая свою индивидуальность и творческий потенциал личности.

Список литературы

1. Князева О. Л., Маханева М. Д. Приобщение детей к истокам русской народной культуры: Программа: учебно-методическое пособие. – СПб.: Детство-Пресс, 2010. – 304 с.
2. Новикова Г. П. Эстетическое воспитание и развитие творческой активности детей старшего дошкольного возраста: методические рекомендации для педагогов, воспитателей и музыкальных руководителей. – М.: АРКТИ, 2002. – 224 с.
3. Развитие творческой активности школьников / под ред. А. М. Матюшкина. – М.: Педагогика, 1991. – 160 с.

List of references

1. Knyazeva O. L., Maxaneva M. D. Priobshhenie detej k istokam russkoj narodnoj kul'tury: Programma: uchebno-metodicheskoe posobie. – SPb.: Detstvo-Press, 2010. – 304 s.
2. Novikova G. P. Esteticheskoe vospitanie i razvitie tvorcheskoy aktivnosti detej starshego doskol'nogo vozrasta: metodicheskie rekomendacii dlya pedagogov, vospitatelej i muzykal'nyh rukovoditelej. – M.: ARKTI, 2002. – 224 s.
3. Razvitie tvorcheskoy aktivnosti shkol'nikov / pod red. A. M. Matyushkina. – M.: Pedagogika, 1991. – 160 s.

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ РУССКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ

А. В. Соловьев, В. П. Чвинова

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

Изучение ударных инструментов более глубоко позволяет понять музыкальные традиции русского народа и их культурные особенности. В статье рассматриваются историко-этнографические источники, а также анализируется современное использование ударных инструментов в фольклорных ансамблях.

Ключевые слова: ударные инструменты, фольклор, самозвучащие, мембранные, русские народные.

PERCUSSION INSTRUMENTS OF THE RUSSIAN FOLKLORE TRADITION

A. V. Soloviev, V. P. Chvirova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

Studying percussion instruments allows for a deeper understanding of the traditions of the Russian people and their cultural characteristics. The article analyzes historical and ethnographic sources and examines the contemporary use of percussion instruments in folk ensembles.

Keywords: percussion instruments, folklore, self-sounding, membrane, Russian folk.

Русские народные музыкальные инструменты представляют собой самобытное явление в мировой музыкальной культуре. Неразрывно связанные в своем развитии с духовной

жизнью, практической деятельностью, бытовым укладом, эстетическими и нравственными устоями широких слоев русского народа, они выражают богатство его внутреннего мира, неиссякаемый оптимизм, ум, глубину чувств, особые специфические черты нации [5, с. 17].

При изучении ударных инструментов в русской фольклорной традиции необходимо обратить особое внимание на то, что одной из древнейших групп являются мембранные инструменты.

К примеру, *бубен* – один из старейших русских народных инструментов, прародитель барабана, который появился в практике русских войск только около конца XVI или начала XVII века [8].

Так же *набат* – военная литавра больших размеров с металлическим корпусом и кожаной мембраной представляет собой музыкальное орудие, устанавливаемое на больших саних, которые тянули четыре лошади.

Тулумбас – аналогичный набату инструмент, но меньших размеров. В сущности, та же конная литавра, но меньше, прикреплявшаяся ремнями к седлу впереди ездока с правой стороны. Каждый воевода получал тулумбасиста, который отвечал за передачу приказов войску.

Накры – ударный инструмент Древней Руси, представлявший собой керамический сосуд – горшочек (один или два), на который натягивали кожу и ударяли деревянными палочками [3, с. 144]. Накры использовались с царствования Ивана IV до эпохи Петра I.

В XVII веке бубны, набаты, тулумбасы и накры сменились барабанами и литаврами. История использования барабанов в народной музыке начинается еще в XIX веке, когда в деревнях Казанской губернии можно было увидеть интересный простонародный инструментальный ансамбль. Один из музыкантов этого ансамбля играл на глиняном духовом инструменте, а другой – на примитивном деревянном барабане, покрытом кожей [8].

К самозвучающим музыкальным инструментам относятся *ложки*. Они применяются для ритмического сопровождения пения и игры на других инструментах. Ложки изображались в лубочных картинах, к примеру, на одной из таких изображены «Шуты Савоська и Парамошка» XVIII века [8].

Пастушеский барабан. Первые упоминания об этом инструменте появились после 1959 года, когда ученый-музыковед и фольклорист Борис Михайлович Добровольский описал барабанку, которую увидел в Костромской области. Данный инструмент используется не только для сигнализации и отпугивания диких животных, но и для музыкальных выступлений, пения и танцев [6].

Курская трещотка. Первое упоминание о ней в русских источниках относится к 1714 году [2]. Изготавливается она из 14 кленовых, дубовых или ореховых планочек. Такие трещотки распространены в Калужской, Курской, Орловской и Тульской областях [3]. Они используются в свадебных величальных и плясовых песнях.

Круговая трещотка часто применялась для отпугивания диких животных сторожами при охране каких-либо объектов, а ныне широко используется в симфонической музыке и эпизодически – в народных оркестрах.

Рубель изначально использовался для умягчения белья. После стирки льняное белье было очень грубым, хозяйки наматывали рубаху на круглую палку и с помощью рубеля умягчали белье, катая его по лавке. Однако народные исполнители начали использовать его для сопровождения плясовых песен и танцев. Со временем он модернизируется, получает

резонаторную щель, украшается резьбой или рисунком и в таком виде включается в русские народные оркестры, ансамбли и хоры.

Дрова (народный ксилофон). Профессор кафедры народных инструментов и этномузыкологии Казанской консерватории Валерий Иванович Яковлев в своем историко-этнографическом исследовании «Традиционные музыкальные инструменты Волго-Зауралья», описывая дрова, отмечает, что этот инструмент состоит из нескольких деревянных пластинок, неодинаковых по длине и толщине, соединенных лыком. Они представляют собой ударный инструмент с определенным диапазоном звучания [7].

Ухваты использовались для установки и извлечения чугушков и горшков из русской печи. Народные исполнители также оценили этот оригинальный инструмент. Выступая с ухватами в каждой руке, исполнитель мог создавать танцевальные ритмы, имитируя притоптывания пляшущих [2].

Коса – в быту известное орудие труда, используется как ударный инструмент в селах Белгородской и Курской областей. Ее применяют в сочетании с дудкой и жалейкой [3, с. 169].

Варган относится к группе «идиофоны», что означает – «самозвучащие». Он представляет собой металлическую подкову, в центре которой находится язычок – тонкая металлическая пластинка с крючком на конце. При игре варган зажимают зубами, защекивая крючок пальцами – звук здесь может возникнуть лишь при защекивании язычка. Варган издает бурдонирующий звук и бывает двух типов: дугообразный и пластинчатый. Этот инструмент был широко известен с древних времен и применялся как в военных, так и в музыкальных целях. Варганы, согласно историческим свидетельствам, были обнаружены в Волго-Уральском регионе при археологических раскопках и датированы VIII–X веками нашей эры [4].

Косточки – ударный инструмент, представляющий собой две пары небольших деревянных пластин, которые держат в обеих руках. Пластины кладут между пальцами так, чтобы большая их часть оказалась внутри, у ладони. Верхнюю пластину, которая немного короче нижней, держат между указательным и средним пальцами. Нижнюю – между средним и безымянным. На пластинах для их более надежного удерживания с двух сторон вырезаются небольшие углубления для пальцев. Использование косточек не зафиксировано в письменных источниках, но очевидцы встречали людей, игравших на них.

Бич-хлопушка – это две деревянные пластины, скрепленные петелькой у основания, которые держат за ручки для удара друг о друга. Бич-хлопушка и косточки – это два инструмента, которые наименее описаны в специальной литературе.

Печная заслонка хоть и предназначена для закрытия дымоотводного канала печи, использовалась также как музыкальный инструмент. Существует несколько способов игры на заслонке: в одном случае инструмент держат за ручку и стучат по нему подручными хозяйственными предметами, в другом – инструмент кладут на пол, тогда танцующий встает на заслонку и отбивает ногами различные ритмические рисунки.

Било – представитель идиофоновых, один из сигнальных инструментов. Он представляет собой деревянный или металлический брус или пластину, по которому ударяют колоушкой или молотком. Било распространено в обрядовой практике христианства.

На современном этапе развития русской музыкальной культуры все описанные ударные инструменты нашли свое применение в действующих музыкальных коллективах России.

*Государственный академический русский оркестр им. В. В. Андреева
г. Санкт-Петербург*

Оркестр создан в 1888 году выдающимся музыкантом-просветителем Василием Васильевичем Андреевым. Главной идеей В. В. Андреева было «соединить фрак с балалайкой» и создать оркестр, построенный по принципу симфонического, в основу которого легли бы народные русские инструменты.

В разное время им руководили замечательные музыканты: Федор Августович Ниман, Эдуард Петрович Грикуров, Сергей Витальевич Ельцин, Карл Ильич Элиасберг. Сегодня им управляет Дмитрий Дмитриевич Хохлов, народный артист России.

Этот коллектив был и по сей день остается явлением уникальным не только в отечественной, но и во всей мировой музыкальной культуре. В статье «Размышления композитора об эволюции оркестра русских народных инструментов» В. Д. Биберган пишет о том, что Андреев использовал несколько ударных инструментов в своем коллективе – прежде всего это накры, позже бубен (по предложению М. Балакирева) и ложки (благодаря инициативе Н. Привалова). К сожалению, поиски старинных русских народных ударных инструментов шли очень медленно, лишь в недавнее время стали использоваться курские и круговые трещотки, шаркунки, рубели, пастушьи барабанки, колокольцы, пила и т. д. [1].

В настоящее время в русском народном оркестре применяются такие ударные инструменты, как бубенцы, треугольник, ксилофон (возможно – дрова), металлофон, трещотка пластинчатая, трещотка круговая, литавры, бубен, коробочка, малый барабан, бич-хлопушка, ухват, коса и т.д.

Интересные эксперименты с инструментами русской фольклорной традиции проводит руководитель ансамбля старинной крестьянской музыки («СКМ») Василий Иванов из города Санкт-Петербург. Ансамбль «СКМ» существует с 2011 года. В данный момент в ансамбле используется бубен с колотушкой и без, бутылки (бутылкофон), ложки, трещотки, заслонка, большой барабан, барабанка, бубенцы. Все инструменты включены в произведения на основе записей фольклорных экспедиций. В дальнейшем руководитель ансамбля планирует использовать накры.

*Оркестр русских народных инструментов Центральной детской школы искусств
г. Кемерово*

Художественным руководителем оркестра народных инструментов является заслуженный артист России, лауреат национальной премии «Душа России» Александр Владимирович Соловьев. Основной репертуарный фонд оркестра – это пьесы и авторские обработки русских народных мелодий. Уникальность этого материала в том, что он адаптирован для исполнения именно детским коллективом и в партитуры часто включены старинные духовые музыкальные инструменты: жалейки, кувиклы, свирели, волынка, окарина (глиняные свистковые инструменты). А также ударные инструменты: хлопушки, трещотка, коса, вологодские колокольчики, дрова, рубель, ложки, бутылки (бутылкофон), ухваты, стиральная доска, кастрюли, чугуны, барабаны.

*Фольклорный ансамбль «Веселые посиделки» Центра творчества Заводского района
г. Кемерово*

Руководителями являются выпускники Кемеровского государственного института культуры: Седых Евгений Александрович – педагог дополнительного образования высшей

квалификационной категории и победитель городского конкурса «Молодой педагог 2017»; Синельникова Анастасия Сергеевна – педагог дополнительного образования высшей квалификационной категории.

Основу инструментального репертуара коллектива составляют обработки народных песен и наигрышей различных регионов России. Также используются пьесы на народной основе кузбасских музыкантов – композиторов А. В. Соловьева и Д. Ю. Ивасишина. В ансамбле используются такие ударные инструменты, как бубен, коса, коробочка, бутылки, дрова, ложки.

Фольклорный ансамбль «Неделька» г. Кемерово

Руководителем является Ивасишин Дмитрий Юрьевич – выпускник Кемеровского государственного института культуры, педагог дополнительного образования высшей квалификационной категории.

Ансамбль создан в 2011 году в Центре творчества Заводского района. Отличительной чертой ансамбля является использование в игре предметов деревенского быта в качестве музыкальных ударных инструментов – это подкова, стремя, серп, ботало (колокол для скота), коса, рубель, овечьи ножницы, топор, лопата, грабли.

Фольклорная студия «Истоки» г. Прокопьевск

Детская фольклорная студия «Истоки» создана в сентябре 2008 года выпускницей Кемеровского государственного института культуры Суховой Светланой Викторовной, ныне педагогом дополнительного образования в городе Прокопьевске. Цель студии «Истоки» – приобщение подрастающего поколения к русской народной культуре. Ребята изучают народные песни, танцы и игры, обучаются игре на народных инструментах, занимаются изготовлением элементов народных костюмов и народных игрушек, реконструкцией и воспроизведением народных календарных праздников, элементов обрядовой культуры. В ансамбле используются ударные инструменты русской фольклорной традиции: ложки, бубен, дрова, мембранный бубен, рубель.

В заключение следует отметить, что ударные инструменты русской фольклорной традиции играют неотъемлемую роль как в самодеятельных, так и в профессиональных оркестрах и ансамблях. Их важность заключается не только в том, что они придают музыке особый ритм и насыщенность звучания, но и в их способности передавать настроение и эмоции музыкального произведения.

В фольклорных коллективах следует внимательно подходить к выбору ударных инструментов, в строгом соответствии с инструментарием данного региона. Кроме того, не следует исключать, что будут обнаружены ранее не выявленные ударные инструменты русской фольклорной традиции, как это произошло с пастушьей барабанкой, на которую долго не обращали внимания исследователи русского фольклора.

Ударные инструменты не застыли во времени, а постоянно совершенствуются и модернизируются, и их разнообразие и технические возможности расширяются. Кроме того, современные музыканты и мастера все время экспериментируют в данной сфере. Появляются все новые ударные инструменты. В качестве примеров можно привести ударный инструмент трубофон (изготавливается из пластиковых труб), глюкофон и т. д.

Современные музыканты, композиторы, аранжировщики должны учитывать мощнейший потенциал ударных инструментов и включать их в свои партитуры, используя их неповторимые тембры для создания новых музыкальных образов и разнообразных звуковых эффектов.

Список литературы

1. Биберган В. Д. Размышления композитора об эволюции оркестра русских народных инструментов // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – СПб., 2015. – С. 74–78.
2. Буданков О. А., Вахутинский М. Б., Петров В. К. Практический курс игры на русских народных духовых и ударных инструментах. – М.: Музыка, 1991. – 192 с.
3. Бычков В. Н. Музыкальные инструменты: пособие. – М.: АСТ-ПРЕСС, 2000. – 176 с.
4. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – 640 с.
5. Каргин А. С. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов. – М.: Музыка, 1984. – 166 с.
6. Музыкальная фольклористика / ред.-сост. А. А. Банин. – М.: Советский композитор, 1986. – Вып. 3. – 327 с.
7. Соловьев А. В. Проблемы и перспективы обучения игре на ударных инструментах русской фольклорной традиции в детской музыкальной школе: «дрова» – народный ксилофон // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении. – Кемерово: КемГИК, 2023. – Вып. 10. – С. 212–218.
8. Финдейзен Н. Ф. С древнейших времен до начала XVIII века // Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. – М.-Л.: Музсектор ГИЗ, 1928. – Т. 1, вып. 1. – С. 106–236.

List of references

1. Bibergan V. D. Razmyshleniya kompozitora ob evolyucii orkestra russkih narodnyh instrumentov // Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. – SPb., 2015. – S. 74–78.
2. Budankov O. A., Vahutinskij M. B., Petrov V. K. Prakticheskij kurs igry na russkih narodnyh duhovyh i udarnyh instrumentah. – M.: Muzyka, 1991. – 192 s.
3. Bychkov V. N. Muzykal'nye instrumenty: posobie. – M.: AST-PRESS, 2000. – 176 s.
4. Imhanickij M. I. Istoriya ispolnitel'stva na russkih narodnyh instrumentah. – M.: RAM im. Gnesinyh, 2018. – 640 s.
5. Kargin A. S. Rabota s samodeyatel'nym orkestrom russkih narodnyh instrumentov. – M.: Muzyka, 1984. – 166 s.
6. Muzykal'naya fol'kloristika / red.-sost. A. A. Banin. – M.: Sovetskij kompozitor, 1986. – Vyp. 3. – 327 s.
7. Solov'ev A. V. Problemy i prespektivy obucheniya igre na udarnyh instrumentah russkoj fol'klornoj tradicii v detskoj muzykal'noj shkole: «drova» – narodnyj ksilofon // Muzykal'naya kul'tura v teoreticheskom i prikladnom izmerenii. – Kemerovo: KemGIK, 2023. – Vyp. 10. – S. 212–218.
8. Findejzen N. F. S drevnejshih времен do nachala XVIII veka // Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevnejshih времен do konca XVIII veka. – M.; L.: Muzsektor GIZ, 1928. – T. 1, vyp. 1. – S. 106–236.

ШЛЕМОВИДНЫЕ ГУСЛИ. НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ

А. В. Соловьев, Д. Е. Брилевский

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

В данной статье рассматривается начальный период обучения игры на шлемовидных гуслиях для начинающего исполнителя.

Ключевые слова: гусли, шлемовидные гусли, обучение игре на гуслиях, методы обучения, начальный период обучения, динамика, штрихи, нюансировка, агогика.

HELMET-SHAPED GUSLI. ELEMENTARY TRAINING

A. V. Solovyov, D. E. Brilevsky

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the issues of elementary training for the helmet-shaped gusli playing of a beginner performer.

Keywords: gusli, helmet-shaped gusli, teaching to play the gusli, teaching methods, elementary training, dynamics, strokes, nuancing, agogics.

Гусли – древний русский народный инструмент. Множество искусствоведов, фольклористов, профессоров различных музыкальных учреждений изучают их. Заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор Михаил Иосифович Имханицкий смог найти множество доказательств существования такого инструмента благодаря его находкам рукописных изображений гуслей, о которых он пишет в своих работах. Стоит также упомянуть музыковеда Владимира Ивановича Поветкина, который в 1975 году в Новгороде на Троицком раскопе обнаружил пятиструнные гусли середины XI века. «На одном из их обломков была вырезана надпись «СЛОВИША» [4, с. 180]. По одной из версий – это было имя изготовителя данного инструмента.

Гусли отличаются большим количеством видов. Например, крыловидные и лировидные гусли были одними из первых, существовавших на Руси. Такие виды служили бытовым музыкальным инструментом для простого крестьянского народа. Часто использовались в военных походах, потому что размер такого инструмента был небольшим. Основным способом игры на крыловидных и лировидных гуслиях был древнейших прием – бряцанье. Позже появились шлемовидные гусли, которые еще называли гусли-псалтерий. М. И. Имханицкий обнаружил в фондах Российской государственной библиотеки изображение такого музыкального инструмента в миниатюрах «Царь Давид составляет псалтырь. Из Апокалипсиса XVII века» [2, с. 23] и «Музыканты царя Давида» [2, с. 37], где Давид был изображен со шлемовидными гуслиями в руках. Играли на таком инструменте обычно в щипковой манере, чаще всего в верхнем голосе исполняли мелодию, а в нижнем – аккомпанемент. Позже, в XVI–XVII веках, появляются щипковые стационарные гусли (клавирообразные). Для такого вида инструмента были характерны большое количество октав и хроматика. Корпус гуслей устанавливался на специальных ножках, что делало инструмент похожим на стол. Такие гусли были распространены в духовенстве, поэтому их часто называли «поповские гусли».

После события, произошедшего в XVII веке, а именно появления государственной грамоты в 1648 году Михаила Федоровича Романова о запрете скоморохов и всех музыкальных инструментов, на которых они играли, – большинство гуслей и других инструментов были сожжены. Однако были проведены «наблюдения состояния гусельной традиции, сохранившейся к концу XX века в Псковской, Новгородской областях и прилегающих к ним районах Тверской, Вологодской областей (экспедиции 1980–1990-х годов, руководитель экспедиции – А. М. Мехнецов)» [3, с. 25]. Благодаря этим исследованиям были обнаружены виды крыловидных гуслей, а также примеры игры на них.

На рубеже XIX–XX веков Василий Васильевич Андреев и его сподвижники активно развивали русские народные инструменты. Были усовершенствованы гусли звончатые и клавишные, которые впоследствии были введены в оркестр русских народных инструментов. Отличительными особенностями звончатых гуслей были яркое звучание и возможность исполнять как аккордовые построения, так и мелодические линии. Клавишные гусли были сделаны на основе щипковых стационарных, однако к ним была приспособлена механика с фортепианной клавиатурой, благодаря чему при нажатии аккорда и проведении по струнам медиатором исполнитель мог сыграть арпеджиато.

В данной статье речь пойдет о шлемовидных гусях, начальный этап обучения на которых проходит в МАУ ДО «Центральная детская школа искусств». Учащиеся получают первичные навыки, исполняя несложные пьесы на народной основе. Знакомятся с основными штрихами и специфическими приемами исполнения.

Продолжают свое обучение студенты в Кемеровском государственном институте культуры по направлению «Музыкально-инструментальное исполнительство», профиль «Национальные инструменты народов России», осваивая игру на таких инструментах, как гармонь (хромка, саратовская, елецкая рояльная), духовые (свирель, жалейка, волынка, владимирский рожок), гусли (шлемовидные, крыловидные) и ударные инструменты русской фольклорной традиции. В дальнейшем это позволяет выпускникам данного профиля работать в детских музыкальных школах, школах искусств и других образовательных учреждениях, обучая игре на инструментах русской фольклорной традиции, в частности, на гусях шлемовидных.

Студенты в Кемеровском государственном институте культуры проходят специальные предметы, которые позволяют им освоить методику преподавания игры на шлемовидных гусях.

В связи с возрастающим интересом подрастающего поколения к русским народным традициям гусли становятся одним из важнейших инструментов многих фольклорных коллективов. Все больше исполнителей применяют гусли в своей сольной концертной практике. В Кемеровской области появляются мастера, которые осваивают процесс изготовления данного инструмента.

Такой вид гуслей состоит из деки в форме шлема, треугольника или трапеции. Количество струн варьируется от 15 и до 30 и более. Строй чаще диатонический. Инструмент имеет металлические колки, подставку, а также резонаторное отверстие.

Многие учреждения дополнительного образования, музыкальные школы и школы искусств вводят практические занятия игры на гусях. В связи с этим появляется необходимость в специалистах, владеющих данной специализацией. Выпускники КемГИК профиля «Национальные инструменты народов России» в полной мере подготовлены к занятиям с начинающими гусями.

Педагогу, для начала, стоит ознакомить ученика с историей, строением инструмента, основными приемами игры. Наверняка, игра педагога на гусях вызовет неподдельный интерес у учащегося и будет способствовать его желанию освоить инструмент. Педагог также может рассказать об исполнителях, сыгравших заметную роль в истории развития инструмента, познакомить с современными исполнителями – гусярами.

Ознакомив учащегося с гусями, педагог может перейти к следующему этапу: посадка за инструментом. «На гусях играют сидя. Сидеть нужно на передней половине жесткого стула. Колени слегка разведены. Гусли, обращенные струнами от себя, следует поставить на оба бедра и верхней частью прислонить к груди. Таким образом создаются три точки опоры, обеспечивающие устойчивое положение инструмента. Корпус при этом следует распрямить» [1, с. 7]. Расположение рук – левая в нижней части инструмента, правая – в верхней. При этом руки должны быть свободными.

Проконтролировав правильную посадку учащегося за инструментом, педагог может перейти к первым упражнениям. Одним из первых упражнений может являться глиссандо, то есть проведение пальцем по всем струнам (наверх – указательным пальцем, вниз – большим, обеими руками по очереди). Далее можно попробовать упражнение «щипок», а именно извлекать звук на одной струне разными пальцами. Для ученика младшего школьного возраста такие упражнения можно совместить с игрой-сказкой. Таким образом ребенок благодаря различным ассоциациям сможет выполнять задания с большим интересом. Например, представляя ручей, играть глиссандо. Щипок по нижним струнам – «изображать медведя», а по верхним – «зайчика» и т. д.

К упражнениям мы также можем отнести гаммообразные пассажи. Например, задействовать для начала три пальца, потом пять, а потом и вовсе перебирать всеми пальцами по всем струнам в одну и в другую сторону. Это будет подготовкой к изучению гамм.

После освоения одноголосных мелодий педагог может перейти к освоению интервалов, например терций, секст, а именно их параллельного движения вверх и вниз. Также можно постепенно осваивать скачки, начиная с секунды и далее на более широкие интервалы.

В процессе освоения инструмента педагог использует несложные произведения на народной основе. Это могут быть, например, русские народные песни «Светит месяц», «Во кузнице», «Тимоня», «Барыня», «Ах, вы сени», «Как под горкой». Очень полезно, если ученик будет исполнять мелодическую линию совместно с аккомпанементом педагога, играющего на вторых гусях. Таким образом у будущего исполнителя станет развиваться умение играть и слышать себя в ансамбле.

Нередко педагог для лучшего запоминания мелодической линии предлагает пропеть мелодию одновременно с игрой на инструменте. Этот навык улучшает у ученика координацию слуха и голоса, а также помогает осваивать такой важнейший предмет, как сольфеджио.

Педагог должен приходить на урок внутренне заряженным, способным зажечь ученика, пробудить у него желание заниматься на инструменте. Ученик может наблюдать, как педагог сам занимается за инструментом, а также с большим интересом рассказывает о гусях и гусельной игре.

После успешного освоения начального этапа игры на гусях можно добавить инструктивный материал (гаммы, арпеджио, аккорды), а также этюды на разные виды техники.

Полезно проучивать произведение отдельными руками, уверенно доучивая мелодическую линию и аккомпанемент. Далее музыкальный материал может быть усложнен двухголосием, арпеджированными аккордами, скачками на различные интервалы, усложненными ритмическими рисунками, форшлагами, глиссандо и другими специфическими приемами.

Большое значение придается грамотной аппликатуре в пьесах и упражнениях. Рациональная аппликатура дает возможность учащемуся справиться с нужным темпом, не прикладывая лишних усилий. При этом руки остаются свободными, не зажатыми.

Педагог обращает внимание ученика не только на мелодическую линию, но и на «вертикаль», то есть на основные аккорды (тоника, доминанта, субдоминанта). По мере освоения основных аккордов добавляем шестую ступень, вторую ступень, доминантсептаккорд, что обогащает ладовую окраску пьесы.

Такое постепенное усложнение осваиваемого материала дает ученику возможность спокойно, без излишнего напряжения, разобраться в разучиваемых пьесах. Это гарантирует, что ученик в процессе работы будет справляться с материалом и не захочет расстаться с инструментом.

Во время разбора произведения педагог постепенно знакомит ученика с основными штрихами. У обучаемого появляется понимание, что такое легато, стаккато, нон легато. Можно подкрепить изучение штрихов, используя игровые образы.

Одновременно с изучением штрихов педагог дает понятие фразировки, подсказывает обучающемуся, куда стремится мелодия фразы, отдельного предложения. Он рассказывает, что такое кульминация, и как правильно к ней подойти и из нее выйти.

И, конечно, немаловажную роль играют темп, динамика и агогические оттенки. Все это добавляет определенные краски в исполняемой пьесе, расширяет сознание и возбуждает интерес к изучению гусельной игры. Иногда полезно взять произведение и попросить сыграть его в разных темпах. Попросить обучаемого рассказать о характере данного произведения и о влиянии темпа на его характер. Также важно попробовать менять динамику произведения, акцентировать важные моменты, продумывать кульминации. Это делает игру учащегося более зрелой, выпуклой, образной.

Для начинающего музыканта важную роль играют названия исполняемых произведений. Например, этюд «Зайчики» или пьеса «Шум моря» вызывают соответствующие ассоциации у обучающегося. Таким образом, ученик начинает постепенно развивать художественно-образное мышление. Диалоги с учеником помогают глубже проникнуть в суть музыкального сочинения. Полезно рассказать учащемуся о композиторе, его времени и, возможно, показать еще ряд его сочинений.

В репертуар также можно включать произведения для ансамблей (дуэты, трио и т. д.). Такое расширение репертуара позволит учащемуся освоить помимо сольного исполнительства навык игры в ансамбле. Он должен уметь исполнять как аккомпанирующие, так и солирующие партии.

Немаловажными в подборе рабочего материала являются разнохарактерность, разнообразность произведений. Ученику следует уметь играть как кантилену, так и более подвижные пьесы. При этом педагог обращает внимание на возможности и склад характера обучающегося. Приветствуется включение в репертуар обработок русских народных песен. Они будут воспитывать у начинающего исполнителя любовь к России, ее культуре, любовь к русским народным инструментам.

Необходимо обратить внимание на главные проблемы, которые могут возникнуть в процессе освоения гуслей. К ним может относиться зажатость во время исполнения на инструменте, особенно при освоении новых приемов, техник или более сложных пьес. Это важно отследить педагогу в процессе обучения и, как можно скорее, исправить с помощью упражнений. Упражнения могут быть на расслабление мышц лица, тела, а также кистей рук.

Это позволит избавиться от ненужной зажатости. Если ученик устает – это сигнал для педагога, что учащийся работает с перегрузкой. Тогда лучше дать ему небольшой отдых, переключить его внимание, провести полезную беседу.

К проблемам гусяра также можно отнести неправильное исполнение тех или иных приемов игры. Комментируя ошибки обучающегося, педагог, используя личный показ, добивается более правильного звукоизвлечения. При необходимости подключает соответствующие технические упражнения.

Иногда при повышении громкости в пьесе может возникнуть ненужное ускорение, а при затухании – замедление. Это распространенная ошибка учащегося. Преподаватель решает эту проблему, используя метроном.

Иногда обучающийся может играть технично, но абсолютно не музыкально, без понимания художественного образа. Или, наоборот, в связи с повышенной эмоциональностью – техническая сторона может отставать. Для корректировки важно понимать сильную и слабую стороны ученика и, естественно, при недостатке техники обратить на нее особое внимание. Также важно развивать мышление, образную сферу обучающегося. Для этого можно приводить примеры из художественной литературы, фильмов и т. д.

Гусли на современном этапе развития русской культуры представляют огромный интерес для исследователей, исполнителей, фольклористов. Огромное количество фольклорных ансамблей включают этот инструмент в свой концертный репертуар. Все большее количество мастеров-изготовителей предлагают нам уникальные образцы гуслей, их различные модификации. В гуслях все чаще стала применяться хроматика, различные механизмы для изменения звуковысотности, что позволило серьезно расширить исполняемый репертуар. Это позволяет нам сделать выводы о том, что гусли не застыли во времени, а развиваются динамично и уверенно. Все большее количество музыкальных учебных заведений среднего и высшего звена включают этот инструмент в процесс обучения. Детские образовательные учреждения также успешно осваивают начальные навыки игры на гуслях. Появляется большое количество репертуара гусяра, расшифровки фольклорных экспедиций, авторские произведения, обработки народных песен. Авторы надеются, что наша скромная работа поможет начинающим преподавателям-гусярам свободнее ориентироваться в данном предмете. В хороших руках ученик обязательно станет достойным исполнителем и, возможно, профессиональным музыкантом. Красота звучания уникального инструмента – гуслей – дает нам возможность ощутить образ такой древней, но вечно молодой России!

Список литературы

1. Евтушенко Ю. Т. Практический курс игры на гуслях звончатых. – М.: Музыка, 1989. – 116 с.
2. 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.
3. Мехнецов А. М. Русские гусли и гусельная игра: исследование и материалы: учебное пособие / сост. Г. В. Лобкова. – СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2006. – Ч. 1. – 88 с.
4. Поветкин В. И. Музыкальные инструменты // Археология. Древняя Русь. Быт и культура / отв. ред.: Б. А. Колчин, Т. И. Макарова. – М.: Наука, 1997. – С. 179–185.

List of references

1. Evtushenko Yu. T. Prakticheskiy kurs igry na guslyah zvonchatykh. – M.: Muzyka, 1989. – 116 s.
2. Imhanczkij M. I. Dialogi. Besedy s D. S. Dmitrienko ob istorii, teorii narodno-instrumentalnogo iskusstva i o voprosakh ispolnitelskogo muzykoznaniya. – M.: GMPI imeni M. M. Ippolitova-Ivanova, 2022. – 512 s.
3. Mehnecov A. M. Russkie gusli i gusel'naya igra: issledovanie i materialy: uchebnoe posobie / sost. G. V. Lobkova. – SPb.: SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2006. – Ch. 1. – 88 s.
4. Povetkin V. I. Muzykal'nye instrumenty // Arheologiya. Drevnyaya Rus'. Byt i kul'tura / otv. red.: B. A. Kolchin, T. I. Makarova. – M.: Nauka, 1997. – S. 179–185.

К ВОПРОСУ О МЕТОДИКЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА КРЫЛОВИДНЫХ ГУСЛЯХ

С. Н. Федин

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

В статье затрагивается вопрос о необходимости передачи музыкальных традиций русского народа будущим поколениям. Предлагаются пути совмещения русских музыкальных традиций с процессом современного академического музыкального образования в детских музыкальных школах.

Ключевые слова: аранжировка, гусли, импровизация, инструмент, исследование, исполнительство, методы, образование, реставрация, творчество, традиции.

THE METHOD OF LEARNING TO PLAY THE WING-SHAPED GUSLI

S. N. Fedin

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies the issue of necessity to pass musical traditions of the Russian people to future generations. The authors suggest the ways to combine Russian musical traditions with the process of modern academic music education at children's music schools.

Keywords: arrangement, gusli, improvisation, instrument, research, performance, methods, education, restoration, creativity, traditions.

Традиционная славянская музыкальная культура сформировалась на основе инструментов, бытовавших с XI по XVII век, и гусли в этом процессе занимали не последнее место. В основном это был самый древний вид инструмента – крыловидные гусли. Известные нам современные звончатые гусли, по сути своей крыловидные, отделены десятью веками от их предка – вытесанной топором небольшой деревянной дощечки с несколькими волосяными или кишечными струнами. На этих простых инструментах древние славяне исполняли несложные, состоящие из нескольких нот мелодии народных песен и танцевальные наигрыши.

Для нас, живущих в XXI веке, важно понять, что лежало в основе мастерства народных музыкантов – скоморохов, поражавших своим виртуозным исполнением на гудке, домре

и гусях иностранцев, царей и их придворных. Нотное письмо и нотная грамота в их среде отсутствовали, и весь музыкальный материал передавался от мастера к ученику методом непосредственного показа, что называется, «с рук» и через музыкальный слух. У музыкантов последний метод называется «игра на слух». Именно простота выразительных средств вышеуказанных инструментов, своеобразие мелодических и гармонических последовательностей позволяли построить обучение на тех методах, которые были указаны выше. Для того чтобы понять, ограничивались ли методы передачи мастерства игрой «с рук» и «на слух» или применялись и другие способы и приемы, развивавшие творчество народных музыкантов, проследим путь, по которому к нам, людям XXI века, «пришло» гусельное исполнительство.

Археологические исследования позволили найти фрагменты гуслей XI–XIV веков на территории Новгорода. Изображения инструмента XII–XIII веков и его фрагменты были найдены в Старой Рязани и Киеве, благодаря которым удалось составить представление о его архаической конструкции. Гусли имеют долбленный корпус, плоский и продолговатый по форме с веерообразно натянутыми струнами по лицевой стороне. «Открылок» (часть плоскости корпуса, выступающая за ряд колков) был отличительной особенностью гуслей, что и сформировало оригинальное название инструмента – крыловидные. Архаическая форма гуслей устойчиво сохраняет веер из 5–7 струн, хотя в иных образцах встречается набор из 6–9 струн (Новгород), 9–11 струн (Псков) [2, с. 17].

Исполнение эпоса в исторический период его формирования часто сопровождалось игрой на таких гусях, а позднее, в XVI–XVII веках, гусельников включили в государеву Потешную палату, где содержались и другие музыканты. На постепенное исчезновение гусельного исполнительства в Центральной России повлияли гонения на скоморохов, и до XX века крыловидные гусли сохранились частично лишь в Псковской и Новгородской областях.

Поветкин Владимир Иванович – выдающийся исследователь, новгородский художник-реставратор, начал работу в 1978 году над двумя очень старинными инструментами, переданными ему для проведения реставрационных работ. Один из этих инструментов в виде обломков лирообразных гуслей XI века с уцелевшей резной надписью «Словиша» был найден в археологических напластованиях Великого Новгорода, а второй инструмент – крыловидные гусли второй четверти XX века – был обнаружен в деревне Большая Крестовая Окуловского района Новгородской области. Именно эти два инструмента после их восстановления пробудили интерес к традиционным крыловидным гусям [4].

Популярность гусельного искусства отражена в мемуарах XVIII и начала XIX века, периода определения любительского музицирования как главенствующего в музыкальной жизни. В среде крестьянства и городских низов длительное время развивалось гусельное искусство бесписьменной традиции. Вместе с тем в любительской среде дворян и горожан высших классов происходила постепенная трансформация фольклорного гусельного искусства в письменное. В XVIII–XIX веках в городском и помещичьем российском быту использовались прямоугольные или столообразные гусли, которые своим певучим звуком, диатонической, а затем и хроматической настройкой напоминали западноевропейские клавишные инструменты. Инициаторами усовершенствования различных видов гуслей выступили В. В. Андреев, Н. И. Привалов, и на основе прямоугольных были сконструированы клавишные гусли, звончатые гусли (гибрид крыловидных и шлемовидных), нашедшие применение в Великорусском оркестре. Широко используются гусли и в настоящее время в оркестрах и ансамблях русских народных инструментов. Следует подчеркнуть, что сам Великорусский оркестр является аналогом западноевропейских оркестров, поэтому не следует

рассматривать его как носителя национальных исполнительских традиций в отличие от других оркестров, использующих гудок, домру и крыловидные гусли.

В настоящее время гусельное искусство находится в начале своего восстановления и развития. Стоит подчеркнуть, что этот инструмент – один из самых древних русских народных инструментов, у которого есть своя большая и интересная история, а искусство гусяров – часть русской национальной культуры. Гусли как инструмент и солирующий, и аккомпанирующий способны украсить звучание любого ансамбля своим чудесным тембром, обогатить звуковую палитру оркестра. Сохранение, поддержание, распространение культурного наследия является, как известно, одной из важнейших целей современного российского общества и не исчерпывается лишь изготовлением и совершенствованием музыкальных инструментов. Более ценно сохранение традиционных исполнительских техник, сформировавшихся на протяжении многовекового народного творчества. В этой связи возникает необходимость дифференцировать славянские исполнительские традиции, развивавшиеся в Новгородской и Псковской областях, и исполнительские традиции, сложившиеся в музыкальной культуре на основе западноевропейских клавишных инструментов. Это позволит создать условия для развития аутентичного исполнительства на крыловидных гусях, опираясь на имеющееся в нашем распоряжении исторически сложившееся национальное наследие,

Основные исследования гусельного искусства рассматривались в книгах В. И. Поветкина «Звонкие струны древних новгородских гуслей (Из опыта восстановительных работ)» [5], «О происхождении гуслей». Для нашего исследования особое значение имеют труды А. М. Мехнецова «Русские традиционные наигрыши на гусях (в записях из Новгородской и Псковской областей)» [2], Ф. В. Соколова «Гусли звончатые» [6], Д. В. Волкова «Ранние традиции игры на гусях и современный статус инструмента» [1].

Многие выдающиеся гусяры-исполнители: Д. Б. Локшин, В. Н. Городовская, Б. Тихов, О. Жук – сделали открытия в области методической мысли игры на инструменте, но для дальнейшего развития гусельного искусства необходима организация начального музыкального образования, в котором специальным инструментом будут являться крыловидные гусли. Они, не теряя своей самобытности, должны органично интегрироваться в систему существующего в нашей стране школьного музыкального образования. Поэтому методология обучения игре на музыкальных инструментах, в том числе гусях, в начальном периоде обучения должна быть унифицирована.

Следовательно, методику обучения игре на крыловидных гусях необходимо адаптировать к принятой в нашей стране методике обучения в детских музыкальных школах (ДМШ). Для этого потребуется установить функции разделов в академических инструментально-исполнительских школах, хрестоматиях, самоучителях и найти аналоги в школах, самоучителях, используемых в обучении игре на гусях. Параллельно выделить существующий в гусельном исполнительском искусстве материал, сформировавшийся в период исторического развития гусельного искусства и передающий уникальные народные традиции.

Это позволит нам сформировать школу игры на крыловидных гусях, состоящую из разделов, отвечающих за:

- овладение традициями гусярного искусства, сформированными в период устного русского народного творчества;
- понимание специфики звукоизвлечения на инструменте;
- обучение современной нотной письменности;
- понимание систем звукового языка;

- освоение методов управления музыкальным инструментом;
- формирование зрительных, моторных, звуковых условно-рефлекторных связей;
- воспитание чувства прекрасного.

Обращаясь к позднему периоду гусельной игры, отметим, что подлинно народная традиция исполнительства на русских крыловидных гусях активно бытовала на протяжении XX века в Боровичском, Мошенском, Любытинском, Пестовском и Хвойненском районах Новгородской области, что было зафиксировано с помощью аудио- и видеозаписей. Все это было осуществлено силами экспедиции Санкт-Петербургской (Ленинградской консерватории) под руководством А. М. Мехнецова.

Новгородские наигрыши – это собранный экспедициями музыкальный материал, представляющий собой архаический пласт русского музыкального фольклора. Конструктивно простой инструмент в руках одаренных исполнителей наполнен разнообразием звучания благодаря приемам игры (чередование направлений удара правой рукой, использование глиссандо, снятие левой руки и др.), а также темповому, ритмическому варьированию музыкального материала. Используя набор излюбленных исполнительских приемов и других музыкальных предпочтений, каждый гусяр сформировал свой оригинальный узнаваемый стиль игры.

Народные традиции гусельной игры были обнаружены и на территории Псковской области. Яркие и самобытные, они отличаются от традиций Новгородской области и представляют собой значительное явление русской национальной культуры. Стилиевые характеристики наигрышей, жанровая система, исполнительские приемы и конструкция инструмента являются основными уровнями отличительных признаков псковского гусельного исполнительства. Историческая глубина этого корневого древнерусского пласта народной музыкальной культуры, сохранившегося в активном бытовании до конца XX века, определена результатами фольклорных экспедиций Санкт-Петербургской государственной консерватории под руководством А. М. Мехнецова и другими ранее опубликованными материалами. Игра значительного количества гусяров (около 70), среди которых выдающиеся мастера гусельного исполнительства, записана и опубликована на различных носителях (грампластинках, компакт-дисках), а также включена в телевизионные фильмы. В записанных и сохраненных аудио- и видеоматериалах представлены образцы исполнительства как на крыловидных гусях (малострунных с долбленным корпусом), так и на более современных многострунных (от 14 до 30 струн, иногда двухрядных) инструментах – некоего подобия треугольных гуслей «Прима» или безгрифной цитры.

Несмотря на своеобразие псковской гусельной исполнительской традиции, прослеживается ее родство с более давней нижегородской традицией исполнительства на 6-струнных крыловидных гусях.

Таким образом, можно сделать вывод, что преемственность гусельного исполнительства способствовала его сохранению в национальной культуре и развитию его как искусства импровизационного.

Самобытный гусельный репертуар, распространенный в народной исполнительской практике Псковской области, принадлежит к различным историческим периодам музыкальной культуры. Ранний период представлен наигрышами «под пляску», «под проходку» (шествие с пением частушек или припевок). Псковская традиционная игра «Скобаря» и ее многочисленные варианты обозначают стиль игры («Заунылова», «Длиннова», «Долгова») либо указывают на ситуацию исполнения («Под драку», «Ярмарочная»). Шествие с пением час-

тушек: «Новоржевского» («Половинка»), «Синерецкого», «Сумецкого» – также сопровождалось характерными наигрышами. Ранние обрядовые формы музыкально-хореографического фольклора представлены мужскими плясками в сопровождении наигрышей («Синерецкого», «Колотушка», «Горбатого») и женскими круговыми плясками («Барыня», «Кружка», «Трепака»), а также наигрышами «Камаринского», «Казачка», «Русского», сопровождавшими парные и сольные пляски. Поздний период гусельного репертуара представлен песенными и танцевальными наигрышами – «Краковяк», «Вальс», «Светит месяц», «Коробочка», «Полька», «Златые горы», «Па-д'эспань» и другие.

Кроме собственной ценности как памятника культуры, наличие нескольких слоев репертуара в культуре гусельного народного искусства говорит о расширении музыкально-эстетических взглядов и, следовательно, обогащении музыкального языка. Это обстоятельство позволяет нам вводить современный музыкальный материал в репертуар гусельной исполнительской культуры.

Об осознании значимости и ценности гусельных традиций свидетельствует тот факт, что в некоторых крупных городах были организованы «Школы гусельной игры», «Клубы гусяров» (Петербург, Москва и др.). Музыкантами (профессионалами и любителями), владеющими аутентичной манерой игры на крыловидных гусях и псковским традиционным репертуаром, воссоздаются и осваиваются наигрыши, реконструируются инструменты. Самостоятельная природа, видовое своеобразие русских гуслей архаичной формы проявляются в совокупности музыкальных свойств (характеристики звучания и исполнительских возможностей), которые, в свою очередь, обусловлены особенностями устройства инструмента, природой звукообразования и приемами игры.

В связи с тем, что материал исследования впервые был записан с помощью нотного письма в первой четверти XX века, мы можем уверенно сказать, что материал передавался от одного гусяра другому путем непосредственного исполнения, что в быту обозначалось – «с рук» и «на слух». Именно этот способ просуществовал у гусяров Псковской и Новгородской областей с X по XX век. Анализируя репертуар новгородских и псковских гусяров, несмотря на стандартность наигрышей и простоту инструментов, следует отметить, что он отличается разнообразием, благодаря ритмическому, акцентному, темповому варьированию наигрыша и приемам игры (глиссандо, снятие левой руки, чередование направления удара правой рукой и т. д.). У каждого из гусяров есть свой узнаваемый индивидуальный стиль игры, излюбленные исполнительские приемы, следовательно, в искусство и мастерство гусяра входило умение импровизировать. Таким образом, традиционной для искусства гусяра является способность передать и воспринять материал «с рук», «на слух», а также владение навыками импровизации. Если умение передать и воспринять материал «с рук» есть не что иное, как способ освоения приемов игры на гусях, и он существует как метод в детских музыкальных школах при обучении игре на любом музыкальном инструменте, то два последних: «игра на слух» и «умение импровизировать» – в школах игры на инструменте отсутствуют. Сложившаяся практика обучения игре на инструменте в детских музыкальных школах предусматривает использование нотной записи музыкальных произведений и упражнений, на основе которых формируются качества, необходимые для успешного продолжения музыкальной деятельности. Бесспорно, уроки сольфеджио способствуют развитию музыкального слуха, умению перекладывать звуковой материал на нотный стан, но в программах отсутствует обучение умению подбора на слух на специальном инструменте и умению импровизировать на этом инструменте.

Авторы не умаляют значимости сложившегося подхода к начальному обучению музыкальному искусству – оно зарекомендовало себя в России в течение XIX, XX, XXI веков, но оно базируется на европейских традициях более позднего времени, а не на более ранних традициях русского народа. Отсюда вытекает необходимость сочетания ценности европейских традиций с уникальностью и не меньшей ценностью русских традиций. Реализация этого процесса возможна при одном условии – отнести к традициям не только материалы наигрышей Новгородской и Псковской областей, но и способ их передачи и восприятия исполнителями-гуслеями. Для воспитания навыков восприятия и исполнения «на слух» целесообразно в начальном периоде обучения применение метода личного показа – исполнение педагогом изучаемого музыкального материала, исследованного в XX веке. Для овладения навыками импровизации необходимо использование дополнительного теоретического и практического материала, не противоречащего теории музыки, преподаваемой в ДМШ, сформированного в других инструментальных направлениях. Учебное пособие Владимира Николаевича Мотова «Простейшие приемы варьирования на баяне или аккордеоне» [3] – одна из наиболее эффективных работ для решения этой задачи.

Естественно, этот материал необходимо адаптировать к возможностям крыловидных гуслей, но использовать его как основу параллельно с материалом, который дается на предметах сольфеджио и теория музыки в детских музыкальных школах, вполне возможно. Работа «Простейшие приемы варьирования на баяне или аккордеоне» представляет собой практическое руководство по созданию вариаций, следовательно, и импровизаций на народные темы. В работе рассматриваются лишь наиболее простые приемы варьирования, но и они дают возможность при необходимости разнообразить и украсить исполнение мелодий народной песни или танца.

Работа В. Н. Мотова состоит из трех разделов: фигурационное варьирование мелодии; обогащение изложения мелодии; изменение колорита звучания. В первом разделе рассматриваются приемы использования вспомогательных, проходящих, терцовых нот, а также некоторые другие приемы варьирования мелодии; во втором – приемы обогащения фактуры интервалами, аккордами, арпеджио, изложение темы в басовом ключе; третий раздел знакомит с возможностями изменения колорита звучания путем смены лада и транспонирования в другие тональности. Дополнительно к основному содержанию в разделах даются некоторые практические рекомендации, выработанные опытом В. Н. Мотова. Зачастую мы сталкиваемся с детьми талантливыми, которые очень быстро осваивают музыкальный материал и их дальнейшее развитие требует его постепенного усложнения. В этом случае авторы статьи могут порекомендовать материал, изложенный в учебно-методическом пособии «Основы импровизации» С. Н. Федина [8], который также требует адаптации к исполнительской специфике крыловидных гуслей.

Взросший интерес молодежи к гусельному исполнительству в популярной, рок, этно-джазовой музыке во многом сформирован творчеством Павла Лукоянова, Ольги Глазовой, Максима Анухина и многих других современных исполнителей-гуслееров. Специфика этих направлений музыки диктует использование импровизации, применение особой учебной литературы для освоения соответствующих навыков. В этой связи целесообразно использование в качестве базовых учебных пособий и практических руководств, предполагающих освоение отличительных компонентов джазовой музыки – ритма, гармонии, мелодики и возможности их адаптации к различным видам музыкальных инструментов.

Из массива учебных пособий и практических руководств по изучению джазовой импровизации сложно выделить что-либо, но, тем не менее, видится реальным привлечение

в образовательный процесс детских музыкальных школ и школ искусств учебного пособия «Джазовая импровизация. Курс для начинающих» А. М. Терацуяна. Универсальность данного учебного пособия состоит в его ориентированности на все музыкальные инструменты, включая вокал. Эта работа проверена временем и имеет прекрасные практические результаты. В пособии все составные части джазовой импровизации: ритм, гармония, форма, мелодия – рассматриваются отдельно, а затем вплетаются в единый процесс, который в итоге становится механизмом джазового импровизатора [7].

В заключение следует подчеркнуть, что цель данной статьи – показать, необходимость дальнейшего развития исполнительской культуры гусяров, реализация которого невозможна без его внедрения в сферу современного образования, не исключая обучения в домах творчества, кружках при общеобразовательных школах, студиях и других учреждениях дополнительного образования. Авторы не отрицают значимость самостоятельных занятий игрой на гусях, но преимущество государственной системы музыкального образования заключается в ее упорядоченности и согласованности. В рамках государственной системы учебный процесс соответствует дидактическим принципам, в числе которых предусмотрены доступность изучаемого музыкального материала и, как следствие этого, повышение интереса учащегося к национальным музыкальным инструментам, которые были созданы в далеком прошлом.

Список литературы

1. Волков Д. В. Ранние традиции игры на гусях и современный статус инструмента // Человек и культура. – М., 2019. – № 5. – С. 11–26.
2. Мехнецов А. М. Русские традиционные наигрыши на гусях (в записях из Новгородской и Псковской областей) / ред. Г. В. Лобкова, сост. авт. нотаций и примеч. К. А. Мехнецова. – СПб.; М.: Фольклорно-этнографический центр Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, 2009. – 100 с.
3. Мотов В. Н. Простейшие приемы варьирования на баяне или аккордеоне. – М.: Музыка, 1989. – 54 с.
4. Поветкин В. И. Скоморохи новгородские // Великий Новгород. История и культура IX–XVII веков: энциклопедический словарь. – СПб.: Нестор-История, 2007. – С. 437.
5. Поветкин В. И. Звонкие струны древних новгородских гуслей (Из опыта восстановительных работ) // Новгородский исторический сборник. – Л.: Наука, 1989. – Вып. 3 (13). – С. 51–62.
6. Соколов Ф. В. Гусли звончатые: сборник народных гусельных наигрышей: со вступ. статьей / под общ. ред. С. В. Аксюка. – М.: Сов. композитор, 1959. – 150 с.
7. Терацуян А. М. Джазовая импровизация. Курс для начинающих: учебное пособие для СПО. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. – 56 с.
8. Федин С. Н. Основы импровизации: учебно-методическое пособие. – Кемерово: КемГИК, 2017. – 213 с.

List of references

1. Volkov D. V. Rannie tradicii igry na guslyah i sovremennyy status instrumenta // Chelovek i kul'tura. – M., 2019. – № 5. – S. 11–26.
2. Mehnecov A. M. Russkie tradicionnye naigryshi na guslyah (v zapisyah iz Novgorodskoj i Pskovskoj oblastej) / red. G. V. Lobkova, sost. avt. notacij i primech. K. A. Mehneczova. –

SPb.; M.: Fol'klorno-etnograficheskij centr Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2009. – 100 s.

3. Motov V. N. Prostejšie priyomy var'irovaniya na bayane ili accordeon. – M.: Muzyka, 1989. – 54 s.
4. Povetkin V. I. Skomorohi novgorodskie // Velikij Novgorod. Istoriya i kul'tura IX–XVII vekov: enciklopedicheskij slovar'. – SPb.: Nestor-Istoriya, 2007. – S. 437.
5. Povetkin V. I. Zvonkie struny drevnih novgorodskih guslej (Iz opyta vosstanovitel'nyh rabot) // Novgorodskij istoricheskij sbornik. – L.: Nauka, 1989. – Vyp. 3 (13). – S. 51–62.
6. Sokolov F. V. Gusli zvonchatye: sbornik narodnyh gusel'nyh naigryshej: so vstup. stat'ej / pod obshch. red. S. V. Aksyuka. – M.: Sov. kompozitor, 1959. – 150 s.
7. Teracuyan A. M. Dzhazovaya improvizaciya. Kurs dlya nachinayushhih: uchebnoe posobie dlya SPO. – SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2021. – 56 s.
8. Fedin S. N. Osnovy improvizacii: uchebno-metodicheskoe posobie. – Kemerovo: KemGIK, 2017. – 213 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Арыкова Алёна Викторовна, магистрант 2-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: alenaarykova073@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

Афанасьев Кирилл Игоревич, студент 1-го курса Филиала ФГБОУ ВО «Центральная музыкальная школа – Академия исполнительского искусства» «Сибирский» (г. Кемерово, Россия). E-mail: afanas-2007@mail.ru

Бодарева Галина Валерьевна, магистр педагогических наук, преподаватель предметно-цикловой комиссии «Теория музыки» колледжа Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой (г. Астана, Республика Казахстан). E-mail: bodarevagala@mail.ru

Болотов Александр Георгиевич, композитор, участник творческого семейного авторского дуэта «Де'СанТ», член правления КРОТО «Союз композиторов Кузбасса» г. Кемерово (г. Кемерово, Россия). E-mail: 27desant@mail.ru

Болотова Татьяна Емельяновна, композитор, поэт, участник творческого семейного авторского дуэта «Де'СанТ», председатель правления КРОТО «Союз композиторов Кузбасса» г. Кемерово (г. Кемерово, Россия). E-mail: 27desant@mail.ru

Бондарев Владислав Николаевич, преподаватель Филиала ФГБОУ ВО «Центральная музыкальная школа – Академия исполнительского искусства» «Сибирский» (г. Кемерово, Россия). E-mail: bondvn74@mail.ru

Бородина Елена Михайловна, кандидат культурологии, доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК, ведущий методист по возрождению, сохранению и развитию казачьей культуры на территории Кемеровской области и фольклорно-этнографической работе ГАУК «Кемеровский областной центр народного творчества и досуга» (г. Кемерово, Россия). E-mail: oblketfolk@mail.ru

Брилевский Даниил Евгеньевич, студент 3-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: mr.dan180703@gmail.com

Буянова Маргарита Ивановна, магистрант 1-го курса кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@narod.ru

Васюнина Ольга Сергеевна, преподаватель теоретических дисциплин ГАПОУ «Кузбасский музыкальный колледж», студент 4-го курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: vasiunina1982@mail.ru

Гончарова Елена Александровна, заведующий кафедрой эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: lego0854@mail.ru

Городилова Екатерина Александровна, заведующий кафедрой музыкально-теоретических дисциплин, преподаватель Филиала ФГБОУ ВО «Центральная музыкальная школа – Академия исполнительского искусства» «Сибирский» (г. Кемерово, Россия). E-mail: www.katiakovaleva93@mail.ru

Горчакова Александра Вячеславовна, руководитель музыкального клуба для взрослых «Наша Душа» (г. Барнаул, Алтайский край, Россия). E-mail: aleksandra.viacheslavovna@yandex.ru

Егорилов Кирилл Сергеевич, преподаватель кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», аспирант 2-го года обучения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: misteregor55@gmail.com

Иванова Алла Вадимовна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МАУДО «Детская музыкальная школа № 69» города Кемерово (г. Кемерово, Россия). E-mail: bel_alya@list.ru

Кокина Ольга Сергеевна, и. о. заведующего кафедрой дирижирования и академического пения, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: olga_efimova_87@mail.ru

Константинова Анна Юрьевна, старший преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: anymta.constantinova2011@yandex.ru

Котлярова Виктория Алексеевна, магистрант 1-го курса кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@narod.ru

Котлярова Татьяна Анатольевна, кандидат культурологии, заведующий кафедрой народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@yandex.ru

Кравец Анастасия Алексеевна, студент 5-го курса оркестрового факультета УО «Белорусская государственная академия музыки» (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: kravetsnastia03@gmail.com

Криспин Вероника Игоревна, магистрант 2-го года обучения кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: v.krispin@mail.ru

Кулиев Натиغ Инсафович, студент 3-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: Natiq2000@mail.ru

Липчанский Виктор Викторович, преподаватель Филиала федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Центральная музыкальная школа – Академия исполнительского искусства» «Сибирский» (г. Кемерово, Россия). E-mail: libja@yandex.ru

Литвинов Родион Анатольевич, доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: uncle_lee@mail.ru

Лопатин Павел Владиславович, преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», аспирант 1-го года обучения ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» (г. Кемерово, Россия). E-mail: rawellopatin@yandex.ru

Лунёва Анастасия Валерьевна, преподаватель кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: an.lune8@gmail.com

Лю Жогу, ассистент-стажер 1-го курса кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ryabchevskaya@kmtk42.ru

Мицкевич Нина Алексеевна, кандидат философских наук, профессор кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru

Мороз Татьяна Ивановна, кандидат философских наук, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru

Муканова Дильяра Кайратовна, студент 4-го курса Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой (г. Астана, Республика Казахстан). E-mail: tukanova.dilyara.k@gmail.com

Насонова Полина Вадимовна, преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», концертмейстер кафедры дирижирования и академического пения (г. Кемерово, Россия). E-mail: varyspauk@gmail.com

Петрашко Данила Ильич, преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», магистрант 1-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: daniladanilov1508@gmail.com

Плотникова Елена Владиславовна, кандидат исторических наук, концертмейстер кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», студент 4-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: elena-angarsk@yandex.ru

Поваго Алена Игоревна, преподаватель высшей квалификационной категории ГАПОУ «Кузбасский музыкальный колледж» (г. Кемерово, Россия). E-mail: alenapovago@yandex.ru

Поваго Ксения Игоревна, студент 4-го курса кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: povago_kseni@mail.ru

Поморцева Нина Владимировна, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: musicologist@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

Прохоренко Валерия Андреевна, студент 5-го курса оркестрового факультета УО «Белорусская государственная академия музыки» (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: valeriya31082002@mail.ru

Рябчевская Жанна Александровна, кандидат культурологии, доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ryabchevskaya@kmtk42.ru

Седов Александр Сергеевич, преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: Sebasin1993@gmail.com

Смолин Олег Анатольевич, преподаватель кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: smolinoleg908@gmail.com

Соловьев 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

Тараненко Наталья Николаевна, преподаватель высшей квалификационной категории, председатель цикловой комиссии «Вокальное искусство» ГАПОУ «Кузбасский музыкальный колледж», лауреат международных конкурсов (г. Кемерово, Россия). E-mail: motor-7372@mail.ru

Теплякова Алина Владимировна, студент 3-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: alinka-3002-terlyakova@mail.ru

Терпугова Оксана Евгеньевна, студент 4-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: terpigova_oksanka@mail.ru

Трошкина Глория Сергеевна, студент 4-го курса кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: troshkina.gloriya@mail.ru

Трунов Денис Олегович, заведующий кафедрой специального фортепиано, преподаватель Филиала ФГБОУ ВО «Центральная музыкальная школа – Академия исполнительского искусства» «Сибирский» (г. Кемерово, Россия). E-mail: denis_forte@mail.ru

Тихомирова Алла Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки УО «Белорусская государственная академия музыки», доцент ВАК (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: alla-tikhomirova@bk.ru

Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК, член Союза композиторов РФ, член-корреспондент РАЕ (г. Кемерово, Россия). E-mail: ketguki.kafedramimpi@yandex.ru

Уфимцева Марина Викторовна, преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: marina.ufimtseva.1977@gmail.com

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

Фролова Роксана Васильевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МАУ ДО «Центральная детская школа искусств» г. Кемерово (г. Кемерово, Россия). E-mail: melikyan_r@inbox.ru

Чвинова Валерия Павловна, магистрант 2-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: accordiana@yandex.ru

Шабаев Эльбрус Рамильевич, доцент кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: olgabogush@bk.ru

Шинкевич Светлана Валерьевна, педагог дополнительного образования МБОУДО «Центр творчества Заводского района» г. Кемерово (г. Кемерово, Россия). E-mail: sweta.paidenova2015@yandex.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», художественный руководитель Международного фестиваля музыкального творчества «Сибириада», Международного певческого праздника «Прекрасное Далеко: дайджест онлайн», член Ассоциации народных и хоровых коллективов Гильдии академического исполнительства Российского музыкального союза, член Союза театральных деятелей РФ, член РОСИСМЕ, почетный работник культуры Кузбасса, профессор ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: shorokhovainna@mail.ru

Шорохов Ринат Хамитович, магистрант 1-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: shorokhov@list.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕН- ДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА	
<i>Константинова А. Ю.</i> Музыкальная культура в контексте социальной жизни.....	5
<i>Лопатин П. В., Поморцева Н. В.</i> Синтез традиций и новаций в замысле «Вселенской симфонии» Чарльза Айвза: к проблеме мистериального симфонизма.....	8
<i>Афанасьев К. И., Афанасьева А. А.</i> Ксилофон и народные ударные инструменты: история и преемственность.....	15
<i>Терпугова О. Е., Мицкевич Н. А.</i> Становление стиля фьюжн в произведениях для русского народного инструмента домра.....	21
<i>Литвинов Р. А.</i> Истоки джазовой музыки.....	28
<i>Насонова П. В., Пригодич Е. О.</i> Трактовка минимализма в фортепианных этюдах Филипа Гласса.....	34
<i>Кулиев Н. И.</i> Композиторы-гитаристы Э. Пухоль и М. Д. Пухоль: особенности авторских стилей.....	41
<i>Лунёва А. В.</i> Особенности музыкального языка в кантате Stabat Mater Владимира Полякова.....	45
<i>Муканова Д. К., Бодарева Г. В.</i> К вопросу о национально-стилевом синтезе в струнном квартете «Родные напевы» Марианны Романовой-Останькович.....	53
<i>Поваго А. И.</i> Концертная ария: терминологические подходы к понятию.....	58
<i>Васюнина О. С.</i> Музыка для детей в творчестве А. С. Караманова.....	61
<i>Котлярова Т. А., Буянова М. И.</i> Особенности лирических песен Белгородской области...	69
<i>Шабает Э. Р., Петрашко Д. И.</i> Русский народный оркестр: вопросы профессионализации исполнительской деятельности.....	73
<i>Бородина Е. М., Трошкина Г. С.</i> Самобытность вечерочной традиции русских старожилов Сибири.....	76
<i>Шорохов Р. Х.</i> История органного исполнительства в Кузбассе.....	82
<i>Котлярова Т. А., Котлярова В. А.</i> Городская песня: проблема жанрового определения...	87
<i>Криспин В. И., Поморцева Н. В.</i> Асимметричный ритм в музыке Балкан: традиции и аккультурация.....	92

<i>Городилова Е. А., Умнова И. Г.</i> Диалог русской и зарубежной культур на исторических этапах.....	98
Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	
<i>Кравец А. А., Тихомирова А. А.</i> Современные исполнительские техники в произведениях белорусских композиторов для саксофона соло.....	111
<i>Бондарев В. Н.</i> Глиссандо на кларнете: техника исполнения и практика.....	117
<i>Липчанский В. В.</i> Методы совершенствования исполнительской техники на флейте на примере сочинения К. И. Андерсена «Тарантелла» в концертном репертуаре.....	121
<i>Плотникова Е. В., Протасова Н. Г.</i> «Подтекстовка» как прием работы над инструментальным произведением И. С. Баха.....	126
<i>Арыкова А. В.</i> Фортепианная сюита «Lyrica Nova» op. 59 С. Э. Борткевича в интерпретации современных пианистов.....	132
<i>Трунов Д. О., Иванова А. В.</i> «24 прелюдии в романтическом стиле» У. Гиллока: исполнительский анализ цикла.....	141
<i>Прохоренко В. А., Тихомирова А. А.</i> Жанр скрипичной миниатюры в творчестве Ф. Крейсlera: взгляд исполнителя.....	147
<i>Седов А. С., Теплякова А. В.</i> Сравнительный анализ московских школ игры на домре.....	154
<i>Лю Жогу, Рябчевская Ж. А.</i> Приёмы игры на гитаре как фактор этнической самобытности в произведении Лю Чао-Сюань «Ива».....	158
<i>Егорилов К. С.</i> Цифровая трансформация вокальной педагогики: роль искусственного интеллекта.....	162
<i>Шорохова И. В., Поваго К. И.</i> Принципы организации вокальной работы в учебно-творческом коллективе «Хоровой театр “Академия”».....	166
<i>Кокина О. С.</i> Формирование организационно-управленческой компетенции у студентов – будущих руководителей хоровых коллективов: теоретические аспекты.....	171
<i>Смолин О. А.</i> Способы формирования учебно-профессиональной мотивации будущих вокалистов в образовательном процессе вуза культуры.....	176
<i>Тараненко Н. Н.</i> Анатомо-физиологическое обоснование феномена «низкого дыхания» (арроггiо) в академическом пении и методы его формирования.....	180
<i>Шорохова И. В.</i> Использование наследия итальянской вокальной школы в певческой подготовке младших школьников.....	184

<i>Шинкевич С. В., Гончарова Е. А.</i> Организация музыкально-просветительской деятельности эстрадного вокального ансамбля в условиях дополнительного образования.....	188
<i>Горчакова А. В.</i> Система адаптации взрослых в учреждении дополнительного музыкального образования: практико-ориентированная модель.....	195
<i>Фролова Р. В., Мороз Т. И.</i> Организация занятий по элементарному музицированию со старшими дошкольниками в ДШИ.....	198
<i>Уфимцева М. В.</i> Применение элементов музыкального воспитания Карла Орфа на уроках сольфеджио в младших классах детской школы искусств.....	204
<i>Болотова Т. Е., Болотов А. Г.</i> Концерт-презентация как форма духовно-нравственного воспитания детей.....	213
<i>Потешкина О. И.</i> Использование обрядового фольклора в развитии творческого потенциала детей.....	217
<i>Соловьев А. В., Чвинова В. П.</i> Ударные инструменты русской фольклорной традиции.....	221
<i>Соловьев А. В., Брилевский Д. Е.</i> Шлемовидные гусли. Начальный период обучения.....	227
<i>Федин С. Н.</i> К вопросу о методике обучения игре на крыловидных гусях.....	232
Сведения об авторах.....	240

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Сборник научных статей

Выпуск 13

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 *М. Б. Сорокиной*

Подписано в печать 03.04.2026. Формат 60х84¹/₈. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 19,9. Усл. печ. л. 28,8.

Тираж 550 экз. Заказ № 20.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел. 55-79-01.

E-mail: izdat@kemguki.ru