Министерство культуры Российской Федерации
Департамент культуры и национальной политики Кемеровской области
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 6

Кемерово 2019

УДК 78
ББК 85.31
М11

Редакционная коллегия:
А. В. Шунков, доктор филологических наук, доцент (гл. редактор);
В. Д. Пономарев, доктор педагогических наук, профессор;
Л. Ю. Егле, кандидат культурологии, доцент

Рецензенты:
В. И. Марков, доктор культурологии, профессор кафедры культурологии
Кемеровского государственного института культуры;
Н. В. Костюк, доктор педагогических наук, профессор,
член-корреспондент
Академии педагогических и социальных наук (г. Москва);
Б. Б. Бородин, доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского,
член Союза композиторов России

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

М11 Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении [Текст]: сб. науч. ст. / Кемеров. гос. ин-т культуры; ред. кол.: А. В. Шунков (гл. ред.), В. Д. Пономарев, Л. Ю. Егле; сост. и науч. ред.: И. Г. Умнова, Н. В. Поморцева. – Кемерово: КемГИК, 2019. – Вып. 6. – 320 с.

ISBN 978-5-8154-0277-5
ISBN 978-5-8154-0482-3

В сборнике научных статей рассматриваются проблемы изучения музыкальной культуры в аспекте искусствоведческих, социально-исторических и педагогических исследований, вопросы музыкального исполнительства. Сборник рекомендуется ученым-гуманитариям, студентам, магистрантам, аспирантам и докторантам, преподавателям учебных заведений, работникам сферы культуры и искусств.

УДК 78
ББК 85.31

ISBN 978-5-8154-0277-5
ISBN 978-5-8154-0482-3

© Авторы статей, 2019
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2019

ПРЕДИСЛОВИЕ

Шестой выпуск сборника научных статей «Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении» традиционно представляет материалы ученых-музыковедов, педагогов-практиков, бакалавров, студентов и магистрантов из регионов России, ближнего и дальнего зарубежья. В научных и методических статьях отражены различные ракурсы изучения зарубежной и отечественной музыки, психолого-педагогические и методические проблемы, ряд вопросов исполнительства. Как и в предыдущих выпусках, среди работ выделяются исследовательские очерки, аналитические статьи, педагогические наблюдения, методические обобщения.

В то же время *впервые* материалы сборника объединены в три раздела («Историко-культурные традиции и современные тенденции развития музыкального искусства», «Проблемы этнокультурного и межкультурного взаимодействия» и «Актуальные проблемы музыкального образования и исполнительства»), что способствует расширению исследовательского поля и включению научных изысканий молодых авторов.

Тематика первого раздела *«Историко-культурные традиции и современные тенденции развития музыкального искусства»* фокусируется на проблемах изучения музыки в художественном и социальном контекстах. Так, в историко-теоретическом ракурсе *И. Окнер (Нью-Йорк)* исследуется хроматика и диатоника в сонатных аллегро Гайдна, Бетховена и Брамса. Образно-смысловые трансформации хоральной прелюдии Баха в фильме «Солярис» рассматриваются *Е. С. Гусевой (Новосибирск)*; вопросы специфики камерно-вокального цикла позднего немецкого романтизма поднимаются *М. Ю. Резниковой (Новосибирск)*. Образно-драматургические контексты анализируются в работах *О. Ю. Колпецкой и Д. В. Калининой (обе из Красноярска)*. Содержание и исполнение музыки сибирских композиторов оказываются в центре внимания *А. С. Пилюгиной и И. Г. Умновой (обе из Кемерова)*. Проблемы современного музыкального театра в разных ракурсах описывают *Т. И. Мороз и О. А. Гапонова (обе из Кемерова)*. Облик музыканта-вокалиста Р. И. Муравицкого создает *Т. Н. Кутонова (Кемерово)*. Особый социокультурный срез современной музыкальной культуры отражен в статьях *А. Ю. Константиновой, С. В. Козиной и Н. В. Поморцевой (все из Кемерова)*.

Тематика второго раздела «*Проблемы этнокультурного и межкультурного взаимодействия*» включает результаты исследований в области этнографических экспедиций и определяет современные тенденции межкультурного диалога. Так, *О. Э. Добжанской (г. Якутск, Республика Саха (Якутия))* характеризуется специфика изучения музыкальной культуры народов Арктики в вузе культуры и искусств. Вопросам этнокультурного взаимодействия русского и коренных народов посвящены исследования *Т. А. Котляровой и Д. С. Семеновой (обе из Кемерова)*. В *статьях Е. М. Бородиной, Д. С. Васёвой, Т. З. Деминой, И. К. Абаскаловой, Д. А. Логуновой, Т. А. Котляровой*, *Е. Е. Сураевой, А. И. Ющенко (все из Кемерова)* обобщены результаты фольклорных экспедиций. *И. В. Афанасьевой и С. А. Целюк (обе из Кемерова)* рассматриваются проблемы, связанные с процессом реали-

зации этнокультурного подхода к обучению в учреждениях дополнительного образования детей. С позиций воспитания детей освещаются проблемы реконструкции песенного фольклора в детском народно-певческом коллективе *(М. Г. Котляровым, А. В. Могило, оба из Кемерово),* объясняется значимость использования жанров детского фольклора в вопросах эстетического воспитания музыкального коллектива (*Т. С. Стенюшкина, А. О. Иващенко, Кемерово).*

В сборник включены и научные опыты, характеризующие разные этапы музыкального образования, рассматривающие с методических позиций проблемы эстетического и творческого воспитания *(Т. В. Карташова, С. Н. Федин, Н. В. Шульгин, Н. В. Ивасишина, О. А. Савчук, М. С. Лукашевич, Н. В. Толмачева, Н. В. Богданова, О. В. Богданова, В. В. Камынина, Л. В. Перлова, И. С. Рогозинникова, М. В. Дугинова, Е. А. Имангажинова, Т. С. Стенюшкина, Е. В. Темникова, А. П. Дубинкина)*, а также исследования, посвященные вопросам исполнительского искусства (*статьи Т. С. Стенюшкиной, К. С. Чабанова, Л. А. Федоровой, Н. А. Кузьмина, Т. А. Букреевой, В. М. Пипекина, А. М. Никитина, С. Н. Щура, Т. В. и М. Д. Бормышевых и др.).*

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

АНАЛИЗ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ХРОМАТИКИ И ДИАТОНИКИ В ФОРМЕ СОНАТНОГО ALLEGRO Й. ГАЙДНА, Л. БЕТХОВЕНА И И. БРАМСА (ПО МЕТОДОЛОГИИ ГЕНРИ БЁРНЕТТА)

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

Предлагаемое музыкально-теоретическое исследование взаимодействия хроматики и диатоники в рамках формы сонатного allegro опирается на оригинальную теоретическую концепцию, предложенную нью-йоркским исследователем Генри Бёрнеттом (Henry Burnett). Его представление об одиннадцатиступенной тональности в произведениях композиторов-классиков и романтиков базируется на выявлении прямой взаимосвязи формообразования и ладовых процессов, вызвавшей изменения в структуре и динамике развёртывания сонатной формы. Анализ взаимодействия устоев и неустоев в рамках хроматики или диатоники, развёртывающегося в основных разделах сонатной формы, в настоящей статье представлен на примере первой части струнного Квартета фа-минор Гайдна, Op. 20 № 5 (1772), первой части фортепианной сонаты № 23 фа-минор («Аппассионата») Бетховена, Op. 57 (1804–05) и первой части фортепианного Квинтета фа-минор Брамса, Op. 34 (1862–64).

Концепция *одиннадцатиступенной тональности* (eleven-pitch tonality) нью-йоркского музыковеда Генри Бёрнетта опирается на прогрессивные идеи структурно-гармонического анализа музыки Генриха Шенкера (Heinrich Schenker), психомузыкальной теории Дэвида Эпстайна (David Epstein) и осмысление роли двенадцатитонового цикла в музыке композиторов периода классицизма в работах Джеймса М. Бейкера (James M. Baker). Взаимодействие хроматического рельефа и диатонического фона музыкального материала выявляется в настоящем исследовании путём сопоставления особенностей структурного, тонального, хроматического и образно-смыслового (когнитивного) развития как во внутренних рамках сонатного allegro одного композитора, так и в компаративном аспекте. Подобный ракурс рассмотрения затрагивает сонатные allegro циклических разножанровых композиций (квартета, сонаты и квинтета), написанные в тональности фа-минор представителями классического, раннего романтического и зрелого романтического стилей – Гайдном, Бетховеном и Брамсом.

Детальное сравнение хроматико-диатонического взаимодействия и их баланса внутри каждого из трёх произведений (представляемых в хронологическом порядке) даётся в виде словесного описания и обобщается в форме диаграммы. Графическое изображение особенностей каждой из разностилевых allegro сонатных форм в её потактовом анализе иллюстрирует структурные, тонально-гармонические и альтерационные преобразования.

Диаграммы выявляют постепенное расширение размеров каждого из разделов сонатного аллегро (от его классического до зрелого романтического типов формы), а также зависимость этой тенденции от возрастающей роли *диадного конфликта* (dyad conflict) как инициатора хроматических изменений внутри части. Диадный конфликт заключён в противостоянии *диатонического тонового варианта* тональности (diatonic pitch class) и хроматического *одиннадцатиступенного звукоряда* как ядра этой тональности.

Первая диаграмма иллюстрирует диатонические и хроматические силы в сонатном allegro квартета Гайдна. Она выявляет связь между главным диадным конфликтом части – главной хроматической диадой *ре♭-ре♮* – и гармоническим планом развития четырёх разделов сонатной формы. Структура этих разделов демонстрирует элементы симметрии, внутренние тонально-гармонические взаимосвязи и выявляет структурную рациональность, продиктованную эстетикой классической эпохи.

Согласно второй диаграмме, первая часть «Аппассионаты» Бетховена сохраняет базовые принципы сонатной формы Гайдна. При этом композитор раннего романтического стиля переосмысливает функции некоторых разделов и вводит два локуса хроматических изменений, приходящихся на разработку и коду. Это вызывает значительное (соответственно, двойное и тройное) увеличение масштабов этих разделов. Бетховен акцентирует внимание на важности хроматических альтерационных преобразований, чем значительно расшатывает «гравитацию» тоники. Композитор стратегически просчитывает функцию каждого хроматического звена – минимального синтаксического участка формы. Активные ладовые процессы даже в малых масштабно-тематических структурах трактуются как звенья единой цепи общей динамической схемы части, которая последовательно подводит к разрешению диадного конфликта только в коде. Важным композиционным инструментом, совпадающим с локальными кульминациями в тонально-гармоническом развитии и выстраивающим общую виртуальную динамическую структуру, является *Основной Хроматический Массив* (the Primary Chromatic Array – PCA). Он связан с гармонической вариативностью, изначально заложенной в выборе хроматических диад. В сонатной форме «Аппассионаты» их две. Главная хроматическая диада *ре♭-ре♮,* разрабатываемая и в квартете Гайдна, усложняется введением дополнительной хроматической диады *соль♭-соль♮*. Вместе эти диады обрисовывают контуры неаполитанского аккорда в тональности фа-минор. Разрешение двух хроматических диад происходит в разное время, обостряя динамику хроматических преобразований. Значимость разрешения главной хроматической диады подчёркивается метрически (ферматой), ритмически (возвращением изначального темпоритма части) и путём темпово-временного контраста (*Adagio* сменяется *Piu Allegro*).

Третья диаграмма выявляет дальнейшее расширение размеров основных разделов сонатной формы в фортепианном квинтете Брамса. В довершение к масштабности разработки и коды (тенденций, заложенных в сонатных аллегро Гайдна и Бетховена), в квинтете расширены и усложнены разделы экспозиции и репризы. На диаграмме каждый из четырёх разделов формы (экспозиция, разработка, реприза и кода) занимает отдельный «этаж» в графической многослойной схеме тонально-гармонических отношений. Арнольд Шёнберг в своей аналитической статье о квинтете Брамса оценивает сложность взаимодействия диатонических и хроматических отношений в процессе разработочного развития, а также

особенности репризы сонатного аллегро квинтета. Шёнберг приходит к решению обозначить форму второго плана квинтета как «развивающие вариации».

Помимо главной хроматической диады *ре♭-ре♮*, Брамс разрабатывает не один (как у Бетховена), а два диадных конфликта: *соль♭-соль♮* и *ля♭-ля♮*. Они соотносятся между собой как тоника, субдоминанта и доминанта. Ещё одним приёмом обострения хроматических взаимоотношений в первой части квинтета является приём энгармонической замены *ре♭* на *до#*. Возросшая амплитуда ладовых изменений чётче обозначена в заключительной, четвёртой диаграмме, обрисовывающей процесс хроматического развёртывания внутри сонатной формы Брамса и сравнение его с первой частью квартета Гайдна и фортепианной сонаты Бетховена. Взаимодействие хроматических и диатонических сил в сонатной форме Гайдна, Бетховена и Брамса наглядно демонстрирует эстетические базы разных стилевых систем, а на примере фортепианного квинтета Брамса выявляет «архитектурную чёткость», красоту и сложность сонатной формы этой музыкальной композиции периода зрелого романтизма.

Ключевые слова: сонатное аллегро, одиннадцатиступенная тональность, хроматическая диада, диадный конфликт, диатоническое поле, Основной Хроматический Массив (ОХМ).

ANALYSIS OF THE CHROMATIC AND DIATONIC FORCES WITHIN THE SONATA ALLEGRO FORM OF J. HAYDN, L. BEETHOVEN, AND J. BRAHMS ACCORDING TO THE THEORY OF HENRY BURNETT

I. L. Okner
"Boulevard" Cultural Center,
New York, USA

The following analysis of the chromatic and the diatonic forces within the *sonata allegro* form incorporated an original methodology of the York researcher, Henry Burnett. His theory of eleven-pitch tonality in the opuses of Classical and Romantic composers is based on establishing a direct connection between forming and modal processes, causing changes in the structure and dynamics of the unfolding of the sonata form. It integrates the progressive ideas of structural-harmonic music analysis of Heinrich Schenker, the neurophysiological underpinnings of David Epstein's approach to music, and the validation of twelve-note cycles in music compositions of the Classical period, by James M. Baker. Understanding the consequences of the collaboration of the chromatic and the diatonic forces within the *sonata allegro* form as it was realized by the three composers – the leading representatives of the Classical, early Romantic, and mature Romantic styles – is the purpose of the analysis of this paper. The opening movements of the String Quartet Op. 20 No. 5 by Joseph Haydn, Piano Sonata No. 23 Op. 57 by Ludwig van Beethoven, and Piano Quintet Op. 34 by Johannes Brahms are all written in the common key of f minor, allowing for a precise and interesting comparison.

The sonata form of Haydn achieves a new level of developmental sophistication by integrating a notion of the "chromatic dyad". The main dyad conflict of *Allegro Moderato* is the conflict between the diatonic pitch class of the key-centered tonality – D♭, and its chromatic

counterpart, representing the eleven-pitch-class field, which is the core of this tonality –D♮. The choice of the pitches of the chromatic dyad within the frame of the 4♭ system composition is anything but accidental, since D♮ is also a part of the system dyad conflict [C♭-D♮], with C♭ (the missing pitch of the 4♭ system) as a channel for the move down to the 7♭ system, and D♮ (the missing pitch of the 7♭ system) as a way to return. The other important compositional tool that often coincides with the high points of the harmonic background is the chromatic aggregate labeled the Primary Chromatic Array, which is internally connected with the harmonic manipulations performed by the chromatic dyad, being confirmed or neutralized by it.

Beethoven's sonata form tries to achieve more than a structural symmetry of the Classical model by linking each chromatic event not only to the following one, but to the subsequent series of chromatic events, with the recapitulation altered to look like a retransition.

Brahms's sonata form has many well-camouflaged elements of the structural symmetry – in the waves of harmonic unfolding, repeating the same patterns in the exposition and the recapitulation, or in the use of the pedal. With the knowledge of the advanced works of his predecessors, the composer of mature Romantic style attained the highest level of professional creativity. The beauty and sophistication of the wonderful Piano Quintet Op. 34 are still waiting to be explored.

Keywords: sonata allegro, eleven-pitch tonality, chromatic dyad, dyad conflict, diatonic-pitch field, the Primary Chromatic Array (PCA).

The traditional view of the sonata form, outlined in the second quarter of the 19th century in the theoretical works by Anton Reicha, the inventor of the term, Adolph Bernhard Marx, and Carl Czerny, was addressing the form of a single movement. It was referred to as the *first movement form,* or *sonata allegro* form, found in sonata, symphony, or work of chamber music. According to Charles Rosen's comment, "largely a generalization of the procedures of Beethoven before 1812, the description was normative and intended above all as an aid to composition. As the basis for generalization, those aspects of Beethoven (and of Mozart – not of Haydn) which had the greatest interest for the nineteenth-century were isolated; these were, principally, the order and the character of the themes. Harmonic and textural matters were consequently pushed into the background, as subsidiary to the thematic structure" [Rosen, p. 4]. One century later, Heinrich Schenker's concept of organic coherence emerged as a successful opposition to the initial thematic methodology; it approached the sonata form as the "unfolding of a 'fundamental structure' (*Ursatz*) by means of more elaborate middleground and foreground structures" [Hepokoski and Darcy, p. 5]. The concept underscored the importance of contrapuntal and linear voice-leading, long-range prolongations, and articulation of significant individual pitches as the elements of the structural study.

Incorporating the progressive ideas of Schenker, David Epstein, and James Baker, the new, innovative interpretation of the developmental process – within the sonata form and well beyond it – emerged in the research done by Henry Burnett. The result of the research, presented in the published book [co-authored by Roy Nitzberg], is a theory of eleven-pitch tonality, examining the specific chromatic pitch choices engaged as the designing tools of the composition, actively influencing the course of its unfolding. In Burnett's opinion, "the process of compositional development may be defined by a chromatic background that coexists with a diatonic contrapuntal

background" [Burnett, p. 4]. Understanding the consequences of the collaboration of the chromatic and the diatonic forces within the *sonata allegro* form as it was realized by the three composers – the leading representatives of the Classical, early Romantic, and mature Romantic styles – is the purpose of the analysis of this paper. The opening movements of the String Quartet Op. 20 No. 5 by Joseph Haydn, Piano Sonata No. 23 Op. 57 by Ludwig van Beethoven, and Piano Quintet Op. 34 by Johannes Brahms are all written in the common key of f minor, allowing for a precise and interesting comparison.

The earliest of the three compositions, **Haydn's String Quartet Op. 20 No. 5**, was completed in 1772 and published in 1774 under the title of *Divertimento. Quartet* would replace that title in the subsequent editions: "the modern term did not become wholly natural to Haydn until the mid-1780's, with Op. 42 (1785) and Op. 50 (1787)" [Webster 1974, p. 229]. Its completion signified the pivotal point in the evolution of the composer's individual style and an arrival of a fully-formed model of the Classical quartet, making further progress "simply the difference between one masterpiece and the next" [Tovey, p. 49]. The structure of the opening *Allegro Moderato* of Op. 20 No. 5 incorporates four major sections – exposition, development, recapitulation, and coda – with exposition and development/recapitulation being repeated. The message of exposing the conflict, delving into it, and finding the possible solution as the result of the exploration, within the borders of the sonata form is expressed through the rationality of underlining its harmonic periods, punctuated by cadential closures and containing motivicmaterial that is important both rhythmically and thematically. Monothematicism becomes the composer's way of unifying the progression within the sonata form, where "…the entire movement is based on a single idea, although some contrasting thematic material may appear on a more superficial level" [Burnett, p. 192]. According to Burnett's classification of monothematic movements, *Allegro Moderato* of Op. 20 No. 5 starts with the Type B monothematic exposition, "…characterized by a normal arrival to the second key area, without a contrasting theme to articulate it" [Burnett, p. 193].

The sonata form of Haydn achieves a new level of developmental sophistication by integrating a notion of the "chromatic dyad" – an analytical term coined by Burnett and O'Donnell [Burnett and O'Donnell, p. 26], – as the initiator of the chromatic events within the movement. The main dyad conflict of *Allegro Moderato* is the conflict between the diatonic pitch class of the key-centered tonality – D♭, and its chromatic counterpart, representing the eleven-pitch-class field, which is the core of this tonality, – D♮. The choice of the pitches of the chromatic dyad within the frame of the 4♭ system composition is anything but accidental, since D♮ is also a part of the system dyad conflict [C♭-D♮], with C♭ (the missing pitch of the 4♭ system) as a channel for the move down to the 7♭ system, and D♮ (the missing pitch of the 7♭ system) as a way to return. The other important compositional tool that often coincides with the high points of the harmonic background is the chromatic aggregate labeled the Primary Chromatic Array, or PCA [Burnett, p. 10], which is internally connected with the harmonic manipulations performed by the chromatic dyad, being confirmed or neutralized by it.

The main chromatic dyad directs the harmonic plan of all four major sections of the movement; this plan incorporates the elements of symmetry, showing the variety of hidden harmonic associations and emphasizing the structural rationality of the composition – the aesthetic creation of the Classical era. The following analysis of *Allegro Moderato's* harmonic plan would

be referencing *Diagram 1* – a form graph, which exhibits a thorough account of the events materializing within the opening movement of the sonata form on several levels, including the ongoing structural, tonal, Primary Chromatic Array, and matrix system progressions, all provided with the corresponding measure numbers. The diagram's format visually demonstrates the fluctuation and balance of the diatonic and chromatic forces as the result of these progressions. [*Diagram 1*].

The very first chromatic tone of the exposition coincides with the initial step up the PCA ladder, where PC1 or F# (m. 6) gets harmonically retranslated as G♭ (m. 14); noticeably, the same step up to PC1 in the recapitulation is symmetrically arranged as G♭ m. 93) being restated as F# (m. 96). The attention paid to the correct labeling of this particular pitch class carries a special message as to its connotation within the chromatic field of the movement. F#, as a potential leading tone to the G major/minor triads, strengthens the position of D♮ in the main chromatic dyad [D♭- D♮]. Its opponent G♭ – another version of PC1 – redirects the chromatic tone attraction down, towards the tonic, otentially representing either the Neapolitan chord (G♭-B♭- D♭) or $V^{4/2}$ (G♭-A♭-C-E♭). Both sonorities support D♭ in the dyad conflict, both relate to D♭ as its prospective subdominant and dominant. The appearance of G♭ as the second version of PC1 (m. 14) brings about the tonicization of VI (m. 15), giving a preview of the harmonic preferences within the development.

The PCA continues its unfolding, creating the energy pull within the section, while preparing the traditional move to the more stable major mediant of the second harmonic area of the exposition – and bringing PC3 or A♭ at the point of its arrival (m. 20). Reaching PC4 or A♮ (m. 23) serves as a potential dominant boost for the entrance of the chromatic pitch of the exposition (m. 25), where the dyad conflict [D♭- D♮] commences. It intensifies the harmonic motion within the two transitional segments and the closing period of the second harmonic area, and appears displayed first in a horizontal (pick-up to m. 25, mm. 27, 33-34, 35), then in a vertical dimension (cello vs. violin II in m. 37; violin I vs. violin II in m. 38).

As soon as the main chromatic dyad is formed, it actively participates in keeping the system within the boundaries of 4♭. The introduction of PC6 or C♭ (m. 34) cannot break the 4♭ system's stability even after this chromatic pitch gets repeated: all of its returns are vertically neutralized by D♮ (mm. 34-36). Symmetrically, the move to PC6 in the recapitulation, where it is re-spelled as B♮ (m. 122), also includes the repeats of this chromatic pitch, each time maintaining the 4♭ system by vertically neutralizing B♮ with A♭ (mm. 122-124).

The significance of the chromatic pitch of D♭ rapidly escalates at the beginning of the development, where it is confirmed as a temporary harmonic center. The pitch opens the section as PC8 (m. 49), initiating the dominion of D♭ Major, and makes the break in the matrix system's stability possible with the switch from D♮ to D♭ (cello, mm. 54-55). The upcoming harmonic changes of the development bring e♭ minor (m. 53), f minor (m. 54, its strength undermined by a successful move to the 7♭ system), and A♭ Major (m. 56) – all of them related to D♭ Major and prolonging its leading role. Haydn intensifies the dramatic weight of this stage of the development by departing from the original 4♭ system, pushing symmetrically away from it as its center: after

the move to the 7♭ system (m. 54) the return to the 4♭ system is just a bridge allowing the switch to the 1♭ system (m. 65, and later m. 76). Each one of the two pitches of the main chromatic dyad is assigned a separate fragment within the section, and 13 measures of D♭ as its chromatic center (mm. 49-62) are followed by 13 measures re-centered around D♮ that harmonically coordinates the established B♭ Major (mm. 63-76); the two fragments are symmetrically congruent in size and developmental importance. The reappearance of the diatonic pitch of D♭ matches the start of the retransition that brings in PC10 or E♭ (m. 76), then PC11 or E♮ (m. 82).

The recapitulation initiates the second rise of the PCA (m. 85), which steadily progresses while "on the surface" f minor is being confirmed by its minor subdominant (m. 92), then by the dominant key (m. 96). The texture of the second harmonic area (that begins at m. 103) is saturated with various sonorities based on the interval [A♭-B♮], introducing another system dyad conflict (with B♮ as a missing pitch of the original 4♭ system, allowing a shift to the 1♭ system, and A♭ as a missing pitch of the new system, leading back to the 4♭ system) and a symmetrical replacement of the [C♭-D♮] system dyad conflict of the exposition. The second harmonic area is shortened; it starts directly on the transition segment. Just like in the exposition, the accentuation of the chromatic pitches of the system dyad conflict [C♭-D♮] stabilizes the 4♭ system, anticipating the new surge of harmonic activities ahead.

Instead of expected tonal confirmation, the coda offers the most intensive harmonic/matrix system progression of the movement. Playing the role of a second development, it begins in the similar manner, restoring both D♭ Major and PC8 (m. 137), and then preparing the switch to the 7♭ system. Elevating the dramatic effect of similarities between this segment and the previous progression of the material, the coda follows the harmonic logic of the counterstatement/bridge segment of the recapitulation and confirms D♭'s dominion through the move to its would-be subdominant or G♭ Major (m. 140), then the minor subdominant or g♭ minor, while going deeper into the flats and reaching the 10♭ system (mm. 142-143). The relationship between G♭ Major and g♭ minor contains at its core the correlation between the pitches of B♭ and B♭♭. These pitches could be interpreted as the diatonic and the chromatic sixth tone (or the dyad [B♭-B♭♭]) of the D♭ Major, while the diatonic pitch of D♭ itself represents one-half of the dyad [D♭-D♮] based on the sixth tone of f minor. Remarkably, the chromatic pitch of E♭♭ or PC9 (m. 142) – as far-off positioned as the 10♭ system itself, existing in the modal dimension more than in the tonal one – enharmonically replaces D♮ of the main chromatic dyad, demonstrating how much the course of resolving the chromatic conflict of the movement affects the entire collection of tools of its chromatic development.

The two measures that delve beyond the 7♭ system attain the status of a "quiet culmination" of *Allegro Moderato*, combining the expressiveness of *pianissimo,* the unifying quality of the choral texture, the emphasized suspension of rhythmic activity (or variety), and overriding the presence of the chromatic pitch of D♮ with the voice-leading of E♭♭ – D♭. PC 10 or E♭ is fol-

lowing the return to the 7♭ system (m. 145). The final appearance of the chromatic dyad [D♭-D♮] in the coda is the repeat of the upper tetrachord of f minor in its natural and melodic state (mm. 152-153, then 155-156), resolving the dyad conflict in the fast passages of D♭-D♮-E♮-F, stressing the tonal resolution of the movement and the "homecoming" of the 4♭ system. After venturing into the 10♭ system, the developmental flow within the coda is hard to contain. The initial 4♭ system is regained only six measures before the end of the movement (m. 153), followed shortly by the PCA's advancement to PC11 or E♮ (m. 154) and, finally, PC0 or F (m. 155). The logic of two rows of PCA unfolding accentuates and strengthens the structural ties within Haydn's *sonata allegro,* producing two symmetrically organized formal blocks (exposition/development and recapitulation/coda) and bringing the chromatic explorations of the development to the higher (as the advance of the matrix system indicates) level, achieved in the coda. The second completion of the PCA and the return to the 4♭ system are both synchronized – and endorsed – by the resolving of the main chromatic dyad conflict of *Allegro Moderato*.

Beethoven's Piano Sonata No. 23, Op. 57 (*Appassionata* as the editor named it) was written in 1804-05. Indisputably, it belongs to the new, early Romantic generation of compositions and demonstrates many significant changes affecting the approach to the piano as a much more powerful aggregate of the concert performance, the Piano sonata as a progressive genre of the age, and, most importantly, the sonata form as a defining aspect of this genre. The outline of the first movement of *Appassionata* keeps to the four-section format (exposition – development – recapitulation – coda) that was maintained in the *sonata allegro* of the analyzed Haydn's Quartet, but the vigor of chromatic exploration prevents any segment repetitions within this movement. However, the expansion of each segment allows the opening movement of the Piano sonata to surpass the *sonata allegro* of the Quartet effortlessly in its performance time. Especially obvious are changes in the elaborated development and coda of *Allegro assai.* In the Quartet these segments were the centers of chromatic modifications; in the Piano sonata both the development and the coda maintain their role, but, being the centers of chromatic modification, they tremendously increase their magnitude: compare 36 measures of Haydn's development segment to Beethoven's 70-bar-long development (mm. 66-135), or Haydn's 23-bar-long coda to Beethoven's coda of 60 bars (mm. 203-262, nearly three times the size!).

In the design of the sonata form, Beethoven tries to achieve more than a structural symmetry and a Classical-period balance of the harmonic, PCA, or matrix system progressions – with a constant background presence of the tonic. The composer chooses and accentuates the chromatic over the diatonic, bypassing the authority of the tonic as a direct and dominating reference and, beyond that, linking each chromatic event not only to the following one, but to the subsequent series of chromatic events, treated as the short-term goals within the dynamic scheme of the movement. Burnett observes that "chromaticism, as a symmetrical force within a hierarchal tonal system in which all musical events support our understanding of the background tonic, now becomes an end in itself and begins to dominate the musical discourse…" [Burnett, p. 233].

Beethoven avoids Haydn's proclivity toward monothematicism, and instead follows the footsteps of Mozart in his preference to the motivic manipulation. The driving chromatic force of *Allegro assai* is expanded, – the main chromatic dyad [D♭-D♮] is complemented by the additional chromatic dyad [G♭-G♮] – and it influences the unfolding of the PCA as well as the harmonic

preferences within the movement. Both chromatic dyads are initiated by one sonority – the tonicized Neapolitan chord that opens the counterstatement of the exposition (the pick-up to and m. 5), – coinciding with the first step of unfolding of the PCA. *Diagram 2* introduces the first movement of the Piano Sonata No. 23, Op. 57 in f minor by Beethoven [*Diagram 2*].

Beethoven's sonata form demonstrates the composer's idea of experimenting with the "other second keys" by moving at the end of the exposition into the key of the minor relative (a♭ minor) after the more tonally stable major relative is achieved. The first appearance of a♭ minor (in mm. 25-34) happens even before the second harmonic area is established, allowing for the early shift to the 7♭ system within the bridge segment. A♭ Major is confirmed and strengthened by the PCA's gaining PC 3 or A♭ (m. 35) and being structurally aligned with the second harmonic area, but it is overwhelmed by the returning relative minor (mm. 51-65). "Beethoven thus achieves contrast while still retaining a single key area throughout the second group" [Frisch, p. 41]. Accessing the relative minor key in the closing period demonstrates the intentional removing of the segment from any harmonic relationship to the tonic. The switch between A♭ Major and a♭ minor centers around the chromatic move C-C♭, reverberating off the initial motive G♭-F (or Neapolitan chord resolving into the tonic), and promoting the idea of the half-step to the level of the constructive chromatic force. It is also possible to consider the association of the move C-C♭ with the leading chromatic dyad G-G♭, since both pitches of the dyad could serve as dominant tones to the pitches of this move. The return of a♭ minor is followed shortly by PC4 or B♭♭ (invoking the Neapolitan relationships between this pitch class and the tonal a♭) together with PC 5 or B♭ (both – in m. 53). The swinging of A♭ Major/a♭ minor becomes a reflection of the fluctuations of the matrix system that within the borders of the exposition repeatedly shifts between the 4♭ and the 7♭ system (unlike the exposition of the Quartet, which sustains the initial 4♭ system throughout the segment), returning to 4♭s at the start of the development (m. 66).

The key of the development's first modulation – E Major – relates to the tonic by the half-step (F is to E what G♭ is to F). E Major is validated by PC6 or B♮ (m. 66) – a dominant tone to this key and a system-shifter, navigating the subsequent matrix system progressions into the sharps. The process of the enharmonic retranslation of the missing pitch B♮ of the original 4♭ system into C♭ takes place in the first half of the development (mm. 66-108); it inspires – and symmetrically frames – the entire range of active system shifts present within Beethoven's *Allegro assai.* The missing pitch of the movement's PCA is integrated in the scenario of the system changes: after all, the transformations from the 5# to the 7♭ system could be viewed, in tonal symbols, as the transformations from B♮ Major to C♭ Major. The logic of modulations within the development proves the composer's intention of bypassing the authority of the tonic and expanding the influence of the main chromatic dyad conflicts instead. The idea of e minor following the established E Major (m. 79) mirrors the logic of the exposition's second harmonic area, which would apply the treatment of E(F♭) Major as the median sonority within the realm of c#(d♭) minor (and making the intermediate f# minor in m. 72 its subdominant). The C#/D♭ pitch class is

a part of the main chromatic dyad [D♭-D♮] of the present sonata form. It receives a direct reference when the retransition begins in D♭ Major (m. 109), and continues to participate in the later move from b♭ minor to b minor (mm. 114-120) as its midpoint.

Rethinking the Classical stability of the recapitulation in *Appassionata*, Beethoven plans the delivery of this segment on various structural levels, designing "altered and climactic… the famous retransition-like reprise" [Webster, 1979, p. 58]. The main idea behind it is to prolong the developmental nature of the unfolding of the material – by employing various chromatic tools within the composition – and achieve a dynamically-vibrant recapitulation, carrying the resolution of the chromatic dyad conflicts over into the coda. Thematically, the recapitulation begins with the return of the material of the opening statement (m. 136) and the counterstatement (m. 140), while the confirmation of f minor is not received yet and both PC10 and 11 are still to be gained (in mm. 142 and 147). Harmonically, true recapitulation is achieved at the start of the bridge (m. 152), where the first PCA is completed together with the stabilizing of the matrix system (after a few swings between the 4♭ and the 1♭ systems) on 4♭s for the rest of the movement. However, the tonic is not reached yet, the bridge segment is in F Major, and the second rise of the PCA begins almost immediately, with PC1 or F# appearing within this bridge segment (m. 170). "It was Beethoven who popularized the idea of pushing the tonic resolution further and further into the recapitulation itself" [Burnett, p. 315]. The intensity of the development is not lost: certain chromatic procedures, such as the completion of the PCA and the resolving the dyad conflict, are being actively worked on. The second climb of the PCA is even pushed to proceed at a faster pace: it took 152 measures (of the exposition, development, and almost half of the recapitulation) to accomplish the first array of the movement, and now there are only the second harmonic area and the coda ahead. The enharmonic re-translation of PC1 (from F# in m. 170 to G♭ in m. 181) prepares, through the associations of the Neapolitan relations, the appearance of f minor at the start of the closing period (m. 190) of the recapitulation.

The coda in a rondo-like manner periodically comes back to the tonic, while the intermediate modulation keys are still exploring the [D♭-D♮] dyad conflict. D♭ Major, just like in the development, is allocated its harmonic spot (mm. 210-214). Later it moves into the dominant key (m. 215), harmonizing the half-tone motive D♭-C. The Neapolitan key of G♭ Major (m. 218) gets resolved – through a return of b♭ minor (m. 222) – into the tonic (m. 224). The final resolution of the two main chromatic dyads would be intentionally delayed: for the chromatic dyad [D♭-D♮] – until m. 238, and for the dyad [G♭-G♮] – until mm. 246-249. The significance of the resolution of the dyad [D♭-D♮] is articulated metrically (with the use of fermata), rhythmically (coming back to the original rhythm of the eighths), through the contrast of tempo (*Adagio/Piu Allegro)*, *quasi* antecedent-consequent nature of the presentation of the motive (in m. 238), adjusting the unfolding of the second PCA to skip the 'resolved' pitch of D♮ in the unfolding of the second PCA, and the well-defined resolution into the tonic chord on *fortissimo* (m. 239).

The "process of retranslation" for **the Piano Quintet Op. 34 by Brahms** began with the story of its creation. According to Daniel Gregory Mason, the composer "…wrote it first in the

early sixties, before going to Vienna to live, as a String Quintet (with two cellos)… This form naturally failing to give him the almost orchestral sonorities the musical ideas he required, he turned it into the Sonata for two pianofortes that still exists as Op. 34b, in which form he played it, early in 1864, with Tausig in Vienna. When Clara Schumann insisted, however, that it imperatively demanded string tone, he set to work again that very summer, at Baden, to produce the version we know, in which the rhythmic incisiveness of the pianoforte is happily combined with the singing powers of the bowed instruments" [Mason, p. 413].

In Mason's opinion, the Quintet, which was published in 1865 and premiered in Paris, with the Erard group and Luise Japha at the piano, "is probably the most symphonic of all Brahms's chamber music works" [Mason, p. 418], integrating and reinterpreting into a developed sonata form of the mature Romantic style the advanced features of the two compositions by Haydn and Beethoven that were analyzed earlier. Brahms's interest in the works of the two great musicians as well as adoration for them were well-known: the composer even "kept a porcelain bust of Haydn in his bedroom, where it rested on a mantel across from his bed… the bust of Beethoven… looked over the piano in the main room of Brahms's apartment" [Platt, p. 33], *Diagram 3*.

Learning from the chromatic discoveries, given within primarily tonal orientation of the sonata form movements by Haydn and Beethoven, Brahms fashions a technique that Arnold Schoenberg described as 'developing variation' with "all the thematic formulations which provide for fluency, contrasts, variety, logic and unity on the one hand, and character, mood, expression, and every needed differentiation, on the other hand – thus elaborating the *idea* of the piece" (Schoenberg 397) The application of this technique, materialized on harmonic, rhythmic, and structural levels, could be found in the Piano Quintet Op. 34 in f minor by Brahms. Diagram 3 presents the opening movement of the Quintet.

The four sections of the traditional sonata form are still present in Brahms's composition, with two of these four sections being monumentally expanded. Brahms's method of developing variation gives a new focus to the exposition and recapitulation as the structural field for "the thematic formulations" – a focus especially noticeable in comparison with the Quartet's 45-bar-long or the Piano sonata's 65-bar-long expositions to the 95 measures of exposition of the Quintet, its expansion intensified even further by the repeat of the section. The recapitulation supports the same proportional increase: from 53-bar-long in the Quartet and 68-bar-long in the Piano sonata, it is grown to the 100-bar-long section (mm. 160-260) in the Quintet. The achieved expansion is the result of the active harmonic unfolding within the movement, based on the potential melodic, harmonic, and rhythmic ambiguity of its opening statement (mm. 1-11).

The first phrase of this statement – unison of violin I, cello, and piano (mm. 1-4) – melodically traces the contours of several sonorities, uniting the arpeggiated ascending tonal 6/4 chord (C-F-A♭) and the descending submediant triad (A♭-F-D♭). The combination of two emphasizes the first constructive motive of the movement C-D♭-C (mm. 1-2). The ambiguous harmonization allows for various interpretations of the melodic line, and the appearance of the natural dominant triad (m. 3) presents yet another harmonic diversion: the tonic of f minor could be now heard as the subdominant – and the submediant D♭ Major triad as the Neapolitan chord – of the c-minor, confirmed by the applied dominant following it (m. 3). The applied dominant's D♮ completes the main chromatic dyad of *Allegro non troppo* – [D♭-D♮] and leads to E♮ of the harmonic dominant

(m. 4), forming the second constructive motive C-D♮-E♮. The two motives add to the harmonic and melodic ambiguity of the opening statement the contrast of rhythmic accentuation: the first one (C-D♭-C) confirms to the logic of strong and weak beats, the second (C-D♮-E♮) escapes it.

The *fermata*-slowed ending of the first phrase on the half cadence is connected – through the harmonic and melodic manipulation (the initial move C-F-G-A♭ gets retranslated into G-B♭-C-D♭, B♭-D♭-E♭-F, and D♭-F-G-A♭ of the piano in mm. 5-8, highlighting the pitches D♭, F, and A♭), as well as the repeat of the second motive (in augmented form) at the end of the second phrase (viola, mm. 9-11) – to the anticipated entrance of the tonic on the downbeat in the counterstatement (m. 12). In Peter H. Smith's observation, "the continuation of the main theme (bars 5-11) prolongs the half-cadential V. The result is that an unequivocal tonic enters only at the counterstatement of the opening material, which supplies the emphatic F bass and full harmonization thus far withheld (bar 12)" [Smith, p. 184].

The counterstatement brings in two minor chromatic dyads, – [G♭-G♮] (m. 14) and [A♭-A♮] (m. 19) – which relate to the main chromatic dyad [D♭-D♮] as the subdominant and dominant pitches are relating to the tonic. The chromaticism of this sonata form is attuned to integrate the complementary matrix centered on D♭ and its enharmonic twin C#. Unlike the traditional *sonata allegro* of Haydn, this *Allegro non troppo* does not have one modulation into the most common (and expected) tone of the f minor scale – III. A♭ Major (the first and only modulation of Haydn's and one of two modulations of Beethoven's exposition) is not found throughout the movement, and A♭ does not even appear in the PCA unfolding until well into the 2nd harmonic area of the recapitulation (G# is the PC3 of the exposition). Instead, the end of the bridge and the 2nd harmonic area are moved to the c# (or d♭) minor, then D♭ Major, directly relating to the main chromatic dyad and the complementary matrix of the movement.

After Haydn's monothematicism and Beethoven's motivic manipulations, Brahms uses the method of developing variation that promotes and enhances the idea or reconnecting the distant segments as the way of unifying the composition – in the Piano Quintet Op. 34 and other works as well. As Robert Pascall puts it, "in common with late Classical and early Romantic composers, he had ambitions for the greater unification of multi-movement structures. Pressures for such unification occur in most multi-movement works by Brahms, and manifest themselves in thematic quotation across movements (as in the third and fourth movements of the horn trio, or the first, third and fourth movements of the clarinet quintet), thematic metamorphosis (as in the first and third movements of the piano quintet and the E minor cello sonata), or motivic similarities (as in all movements of the C minor string quartet, or the G major violin sonata)" [Pascall, p. 698]. On the bigger scale, the unification within the movement materializes as the correlation between sections of the form, where the exposition acts as antecedent and the recapitulation – as a consequent segment. If both Haydn and Beethoven accentuated the importance of the development and the coda as the centers of chromatic modifications in the sonata form, Brahms is more interested in the re-introducing the thematic material in the harmonically-fluid surroundings of the exposition and the recapitulation.

The half-step motive D♭-C of the opening statement, utilized as a building block for the thematic material, saturating the entire movement, from its larger structures to the smallest intervallic cells. The frequently used applied dominant's ninth chords (outlining m9 as an interval)

of the exposition and the recapitulation could be viewed as a conversion of the first motive's interval of m2 taken across the octave. Two main constructive motives (**D**♭-C and C-D **D**♮-E♮) of the opening statement are linked to the main chromatic conflict of the sonata *allegro*. All three analyzed sonata forms employ the chromatic dyad [D♭-D♮], – the invention of Haydn, which acts as the initiator of the chromatic events within the movement and relates, within the 4♭ system frame, to the system dyad conflict, – but its involvement in the Quintet's opening movement is overpowering. It becomes the center of the 2nd harmonic area, an active participant of the harmonic unfolding within the development (after all, the connection between b♭ minor and b minor is the connection between D♭ and D♮), the applied dominant to the modulations to G♭ Major and f# minor. There are several other features common for Haydn's sonata forms and imitated by Brahms, "including rhythmic dissonances and asymmetric phrase structures, that are like-wise defining characteristics of Haydn's pieces" [Platt, p. 57].

Taking a closer look at *Diagram 3* makes it noticeable how each of four waves of harmonic unfolding (shaping the outlook of the exposition's 1st harmonic area and 2nd harmonic area, the development, and the recapitulation) incorporates a few "stepping stones", directing the modulations from the entry point to the desired goal. Just like the harmonic material between the connected first phrase of the opening statement and the counterstatement in the exposition, those «insertions» expand, but do not segregate the important points that lie before and after them. They also provide for bigger amplitude of the harmonic changes, obvious after comparing three compositions system matrix fluctuations, displayed in *Diagram 4*.

Beethoven's sonata form tries to achieve more than a structural symmetry of the Classical model by linking each chromatic event not only to the following one, but to the subsequent series of chromatic events, with the recapitulation altered to look like a retransition. Brahms's sonata form has many well-camouflaged elements of the structural symmetry – in the waves of harmonic unfolding, repeating the same patterns in the exposition and the recapitulation, or in the use of the pedal (G pedal moving into F# pedal in mm. 96, 106 and, symmetrically, G♭ pedal moving into G♮ pedal in mm. 137, 141 in the development). Overall, Brahms, together with any other mature Romantic style composer «had a strong bias against literal repetition and formal symmetry. They therefore were tempted to downplay or reinterpret the "double return" – the simultaneous return to the main theme and to the tonic at the beginning of the recapitulation, on which the structure of sonata form depend» [Webster, p. 18]. Because of the dominant pedal, the modified and intentionally-fragmented melodic line of the open statement, the coming of the recapitulation is unnoticeable until the counterstatement (m. 173), but, again, isn't it one of the "camouflaged symmetry" features, repeating the trick of the ambiguous harmonization played in the exposition? Even the 2nd harmonic area of the recapitulation does not appear in the traditionally-proper key, but instead, beginning within the bridge area, elevates the harmonic tension by moving to f# minor, and achieving PC3 or A♭ only after the subsequent descend into the tonic (m. 208). The final confirmation for f minor appears only in m. 273 of the coda.

The collaboration of the chromatic and the diatonic forces within the sonata *allegro* form analyzed in the opening movement of the Piano Quintet Op. 34 by Brahms, produces one of the most beautiful and sophisticated musical compositions written. With the knowledge of the advanced works of his predecessors, the composer of mature Romantic style attained the highest level of professional creativity. "The ambiguity, the paradox, the enigmas of his achievement

become more apparent with every fresh approach. Yet his music stands ever more unassailable, enriched and reinforced, a monumental creative demonstration of one of the fundamental truths of human experience: that nothing is quite what it seems" [MacDonald, p. 127]. The beauty and sophistication of the wonderful Piano Quintet Op. 34 are still waiting to be explored.

BIBLIOGRAPHY

1. Burnett, Henry and Roy Nitzberg. *Composition, Chromaticism and the Developmental Process: a New Theory of Tonality.* Ashgate Publishing, Ltd., 2007.
2. Burnett, Henry, and Shaugn O'Donnell. "Linear Ordering of the Chromatic Aggregate in Classical Symphonic Music" *Music Theory Spectrum,* 18/1 (1996): 22-50.
3. Dunhill, Thomas H. "Brahms's Quintet for Pianoforte and Strings" *The Musical Times,* 72/1058 (1931): 319-322.
4. Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation.* Berkley: University of California Press, 1984.
5. Hepokoski, James, and Warren Darcy. *Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata.* Oxford: Oxford University Press, 2006.
6. Longyear, Rey M., and Kate R. Covington. "Sources of the Three-Key Exposition" *The Journal of Musicology*, 6/4 (1988): 448-470.
7. Mason, Daniel Gregory. "The Pianoforte Quintet of Brahms in F Minor, Op. 34", *The Musical Times*, 74/1083 (1933): 413-418.
8. MacDonald, Calum. "The Rare Phenomenon" *The Musical Times*, 133/1789 (1992): 127-128.
9. Pascall, Robert. "Ruminations on Brahms's Chamber Music" *The Musical Times,* 116/1590 (1975): 697-699.
10. Platt, Heather. "Probing the Meaning of Brahms's Allusions To Haydn" *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 42/1 (2011): 33-58.
11. Rosen, Charles. *Sonata Forms.* New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1988.
12. Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Ed. Leonard Stein. New York: St. Martin's Press, 1975.
13. Smith, Peter H. "Brahms and Motivic 6/3 Chords" *Music Analysis*, 16/2 (1997): 175-217.
14. Tovey, Donald Francis. *The Main Stream Of Music And Other Essays.* Oxford University Press, 1949.
15. Webster, James. "Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity" *19th-Century Music*, 2/1 (1978): 18-35.
16. Webster, James. "Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity (II)" *19th-Century Music*, 3/1 (1979): 52-71.
17. Webster, James. "Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period" *Journal of the American Musicological Society*, 27/2 (1974): 212-247.

[Приложение, диаграммы 1–4]

Diagram 1. Haydn, String Quartet Op. 20 No. 5 In F Minor, I

Diagram 2. Beethoven, Piano Sonata, Op. 57 In F Minor «Appassionata», I

Diagram 3. Brahms, Piano Quintet Op. 34 In F Minor, I

Diagram 4. *Haydn, Beethoven Brahms:* comparing three compositions system matrix fluctuations.

Diagram 1

Haydn, String Quartet Op. 20 No. 5 in f minor (1772)

Movement I, *Allegro Moderato*

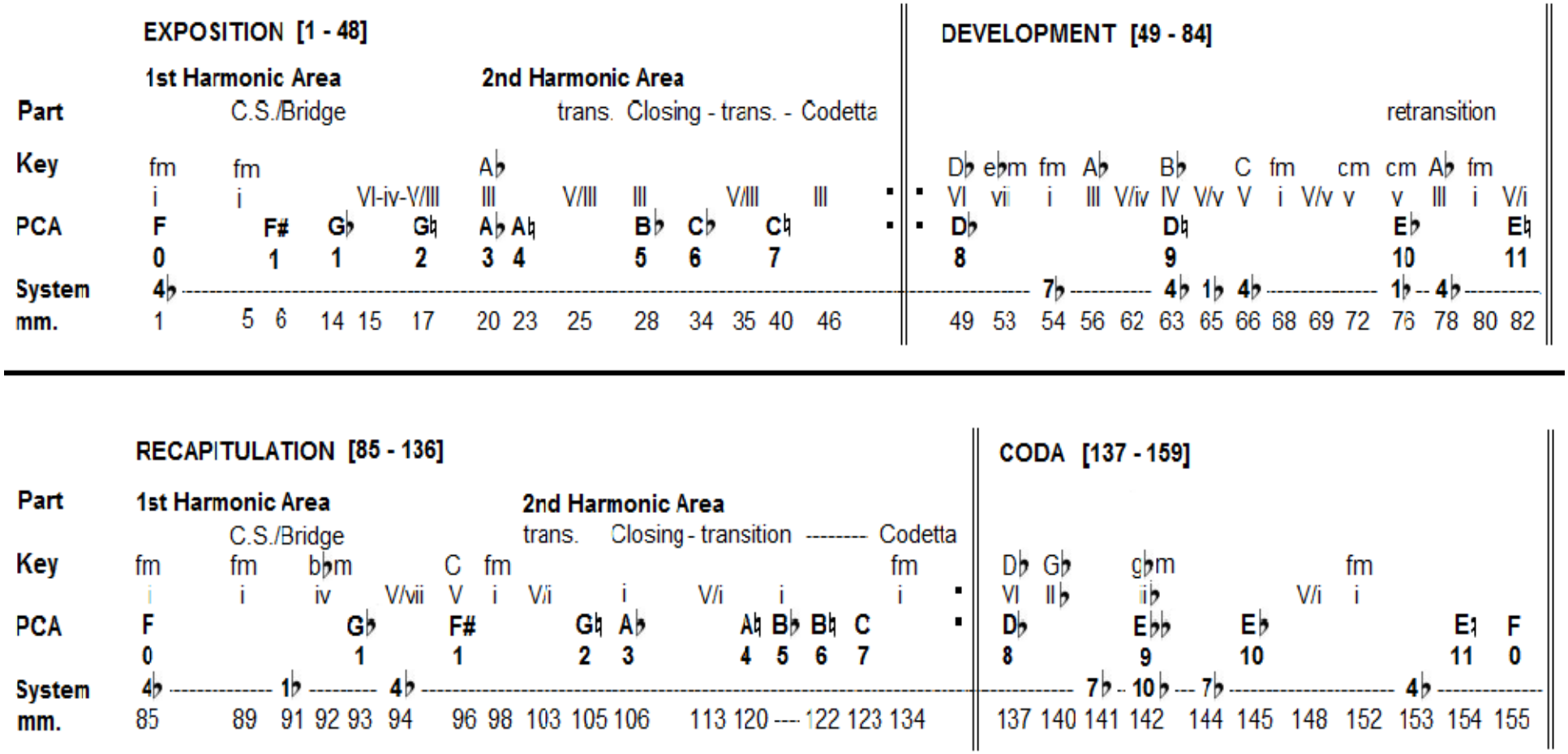


Diagram 2

Beethoven, Piano Sonata No. 23, Op. 57 in f minor "Appassionata" (1804-05)

Movement I, *Allegro assai*

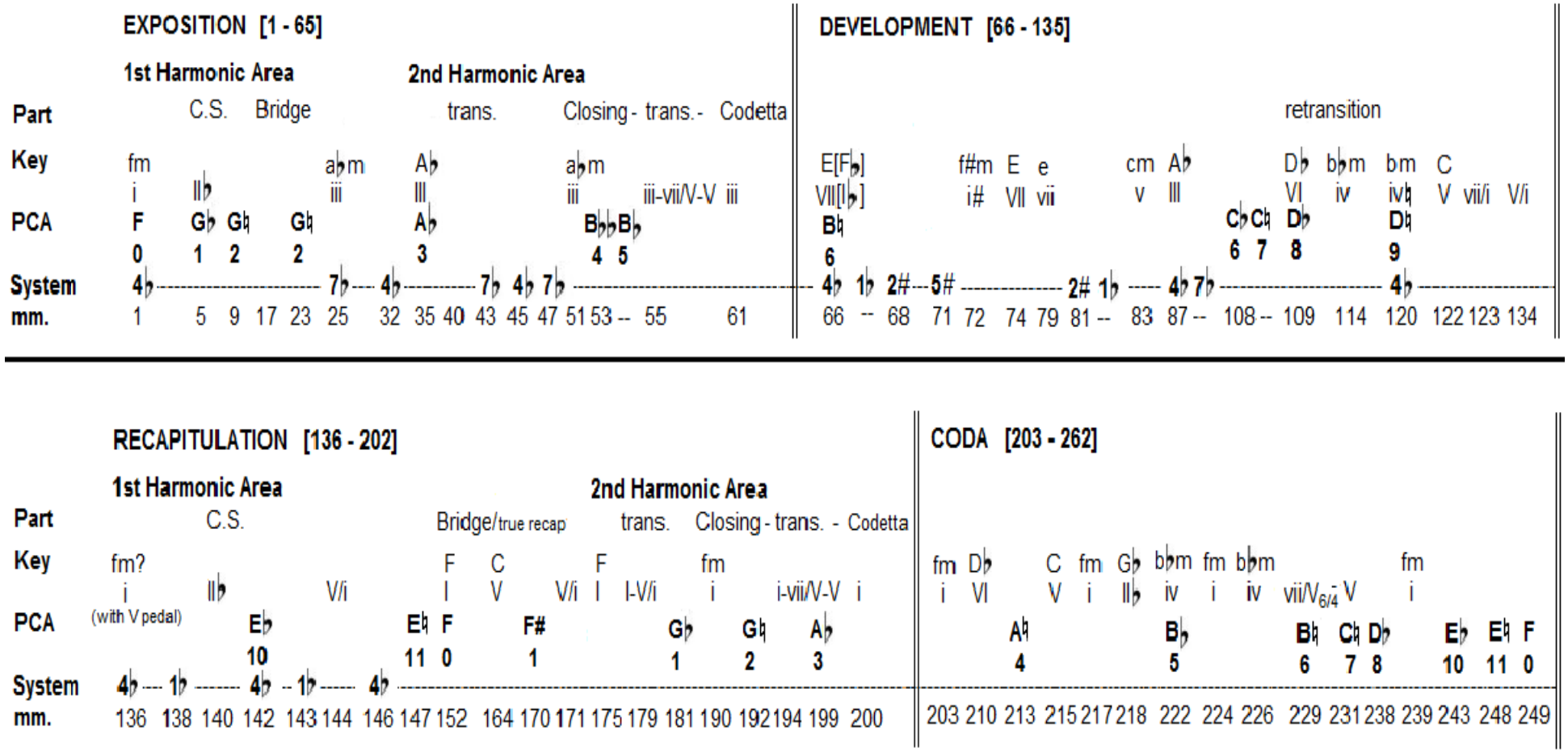


Diagram 3 **Brahms, Piano Quintet Op. 34 in f minor (1862-64)**

Movement I, *Allegro non troppo*

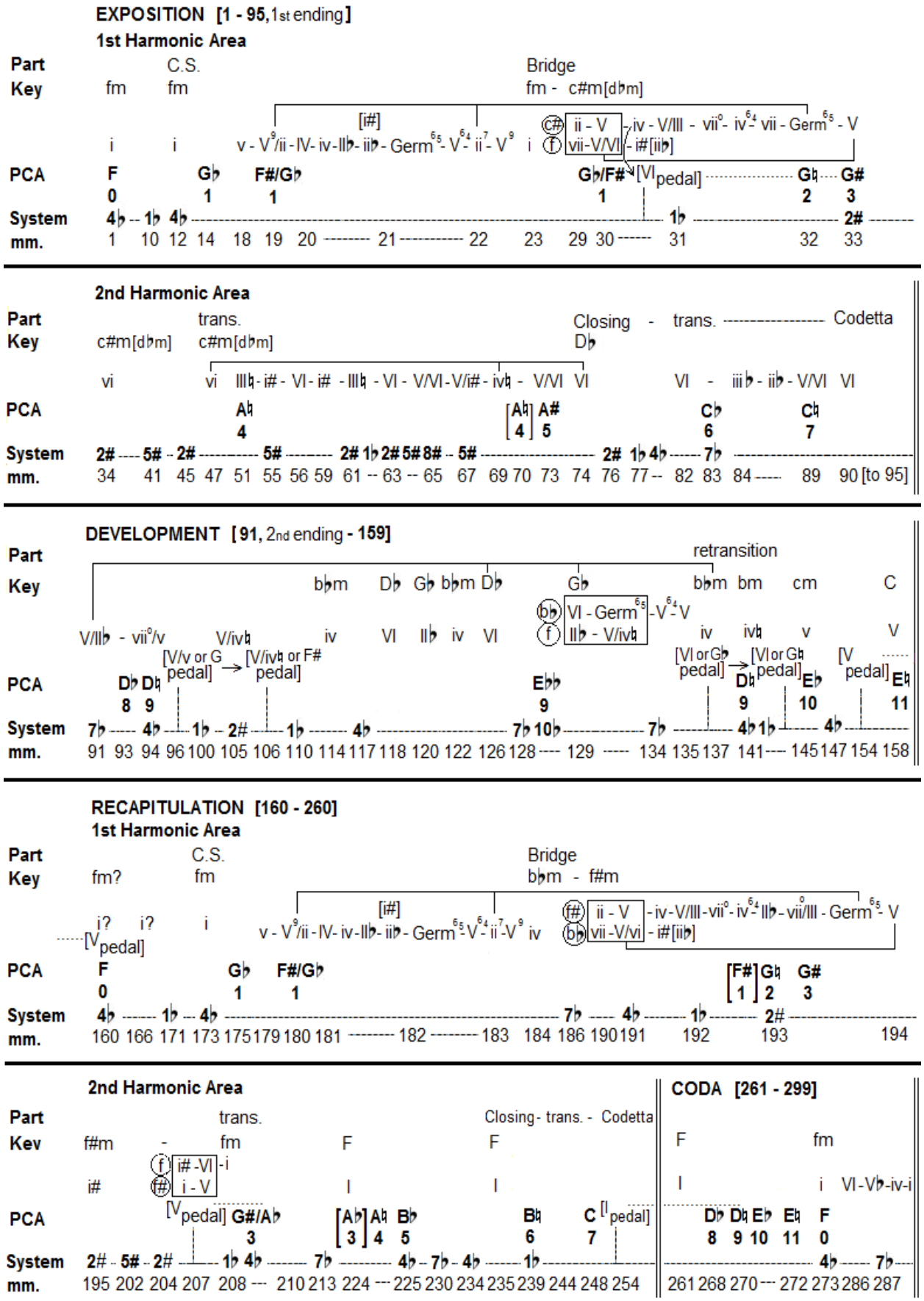
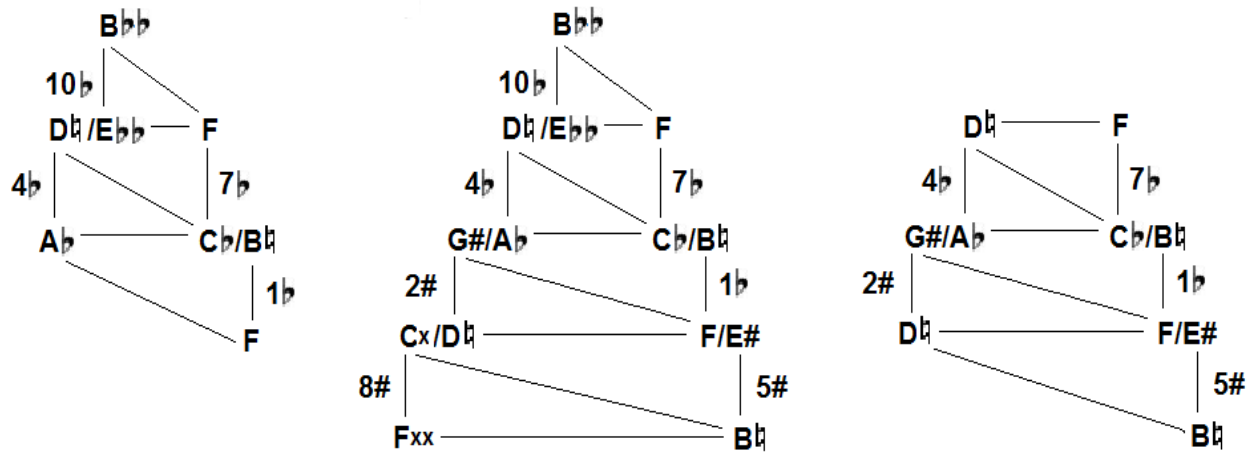


Diagram 4

Haydn, String Quartet Op. 20 No. 5, I
Beethoven, Piano Sonata Op. 57, I
Brahms, Piano Quintet Op. 34, I

4♭ tonic system matrix comparison



Haydn
Op. 20 No. 5

Brahms
Op. 34

Beethoven
Op. 57

ОБРАЗНО-СМЫСЛОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПРЕЛЮДИИ И. С. БАХА И СМЫСЛОПОРОЖДАЮЩИЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-АКУСТИЧЕСКИЕ ЭФФЕКТЫ В КИНОТЕКСТЕ ФИЛЬМА «СОЛЯРИС»

Е. С. Гусева
Гуманитарный институт ФГАОУ ВО «Новосибирский национальный исследовательский государственный университет», г. Новосибирск

В статье с герменевтических позиций рассматривается особенность функционирования музыки хоральной прелюдии И. Баха (BWV 639) и ее аранжировки в кинотексте А. Тарковского «Солярис», выполненной Э. Артемьевым. Внимание обращается на смысловую и ценностную значимость музыки, прослеживаются ее образные трансформации и смыслопорождающие пространственно-акустические эффекты. Уточняется, как достраивается экзистенциальное пространство кинотекста.

Ключевые слова: фильм «Солярис», А. Тарковский, хоральная прелюдия И. Баха, электронная аранжировка, Э. Артемьев, музыкально-риторические фигуры, символика и семантические коннотации музыкальных голосов, смыслопорождающие пространственно-акустические эффекты.

FIGURATIVE AND SEMANTIC TRANSFORMATION OF J. S. BACH'S PRELUDE AND SENSE-GENERATING SPATIAL-ACOUSTIC EFFECTS WITHIN THE CONTEXT OF THE FILM "SOLARIS"

E. S. Guseva
Novosibirsk National Research State University, Novosibirsk

The article considers the peculiarity of functioning J.S. Bach's choral prelude music (BWV 639) and its arrangement made by Eduard Artemiev for the Andrei Tarkovsky's film text "Solaris" from hermeneutic positions. Moreover, the author pays special attention to semantic and value significance of music; and traces its figurative transformations and sense-generating spatial and acoustic effects. In addition, the author shows how existential space of the film text is completed.

Keywords: film "Solaris", A. Tarkovsky, J. Bach's choral prelude, electronic arrangement, E. Artemiev, musical and rhetorical figures, symbolism and semantic connotations of musical voices, sense-generating spatial-acoustic effects.

В художественном языке кинотекстов А. Тарковского значимую смысловую роль играют включенные в них (по принципу цитирования, аллюзий, реинтерпретации) художественные, литературные и музыкальные произведения. Раскрытию особенностей функционирования цитат и характера их взаимодействия с визуальным рядом в кинофильмах А. Тарковского посвящены многие работы современных исследователей (Д. А. Салынский [10], М. А. Перепелкин [7], Е. А. Савельева [8], Ю. Анохина [1], Н. П. Пинежанинова [9], П. С. Волкова [2] и др.).

Цель настоящей статьи – попытка раскрыть с герменевтических позиций, а также с применением семантического анализа образно-смысловую значимость музыкального цитирования органной хоральной прелюдии И. С. Баха фа минор[1] и ее электронной аранжировки, выполненной композитором Э. Артемьевым в кинотексте «Солярис» А. Тарковского. Обращая внимание на ценностную и смысловую окрашенность музыки прелюдии И. С. Баха, звучащей в кинотексте как в оригинальном виде, так и в электронной обработке, сделанной композитором Э. Артемьевым, попробуем показать, как это способствует углублению смысла фильма. Также проследим за музыкальными трансформациями прелюдии, присутствующими в электронной аранжировке Э. Артемьева, чтобы раскрыть их образно-смысловое значение. В герменевтическом плане и в аспекте восприятия интересны ее смыслопорождающие пространственно-акустические эффекты.

Сразу укажем, что в фильме «Солярис» не менее важен и другой музыкальный пласт – сонористический: это мастерски смоделированная Э. Артемьевым фоносфера шумов, имитирующая звуковую ауру Земли, речь человека, звуки Океана, звучание орбитальной станции и др. Но этот музыкальный пласт мы не будем рассматривать. Укажем, что омузыкаленная шумовая атмосфера подробно рассматривается в диссертации Н. Г. Кононенко [4][2].

[1] Речь идет об органной хоральной прелюдии И. С. Баха фа минор BWV 639 из «Органной книжечки» И. Баха.

[2] В связи с сонористическим музыкальным пластом в кинотексте «Солярис» заметим, что в стилевом плане звукошумовая сфера, созданная Э. Артемьевым, связана с направлением конкретной и

Музыка хоральной прелюдии И. С. Баха в оригинальном виде и в аранжировке Э. Артемьева сквозным образом проводится через весь фильм, является своего рода лейттемой, звучит в ключевых и кульминационных эпозодах фильма. В аспекте смыслопостроения интересен характер взаимодействия музыки прелюдии с кинотекстом «Соляриса». Так, хоральная прелюдия звучит уже в самом начале фильма, начиная с титров. Еще до начала развития киносюжета ее возвышенный строй, молитвенно-созерцательный настрой задает духовную вертикаль, позволяя ощутить вневременное начало и образ вечности. В герменевтическом плане важно отметить, что прелюдия имеет определенное название – «Ichruf' zudir, Herr Jesu Christ», «К Тебе взываю, Господи Иисусе Христе», и написана она на мелодию протестатского хорала с таким текстом:

Прошу, услышь мои мольбы,
Даруй мне благодать Твою,
Не дай мне пасть духом.
Истинной веры, Господи, молю.
Даруй мне, Господи, истинной веры,
Чтобы я жил для Тебя,
Помогал ближнему.
И нес слово Твое.

Как рождается этот музыкальный образ, питающий собою художественное пространство фильма? Здесь важно понимать символику музыкального языка Баха. Так, в призме семантического анализа можно увидеть, что музыкальный текст прелюдии выстраивается на взаимодействии трех голосов, в которых можно услышать три музыкально-риторические фигуры, имеющие в традиции барочной музыки определенные семантические и символические значения. Это фигура *circulatio* (лат. «круг»), *anabasis* (греч. «восхождение»), *catabasis* (греч. «нисхождение, склоняться, приходить»). Рассмотрим подробнее символические значения названных риторических фигур и их семантические коннотации.

В замедленном движении верхного голоса прорисовывается фигура *circulatio* – фигура кружения, символизирующая собою образ вечности, совершенство просветленного божественного мироздания (см. Приложение, нотный пример 1). Далее, в среднем и заключительном разделе прелюдии развитие мелодии выстраивается на взаимодействии фигуры *катабасис*, основанной на поступенном движении вниз, и *анабасис* – мелодии, основанной на поступенном движении вверх и символизирующей подъем к небу, духовный подъем.

электронной музыки. По объяснению Л. Сусловой, в этом фильме композитор использует тембровый массив – синкретический метатембр, целостный звукошумовой комплекс со специфическими электронными качествами (см. об этом подробнее [12]). Интересен режиссерский замысел А. Тарковского в отношении звукового (сонористического) ряда к фильму «Солярис»: «Я бы хотел в "Солярисе" еще точнее решить музыку, и мне кажется, что это возможно сделать минимальными средствами: может быть, один-два ярких звука. Они могут быть внутренне сложными, но главное – чтобы выражали характер и смысл эпизода, которые сопровождают» [13, с. 93]. Выскажем два герменевтических наблюдения. С одной стороны, сонористические звучности усиливают восприятие зрительного ряда и играют внешнюю иллюстративную роль. С другой стороны, фоносфера, особенно такое ее качество, как диссонантность, обладая психоделизмом звучания, оказывает сильное суггестивное воздействие и в то же время проговаривает и психологические состояния персонажей.

В смыслообразующем плане интересны мотивное строение и гармоническая фигурация среднего голоса: это волнообразные подъемы и опускания, в которых также прорисовывается риторическая фигура *circulatio*, связанная с символом вечности. При этом в мотивное строение среднего голоса включаются просящие интонации, семантика которых связана с коммуникативным архетипом прошения (по типологии Д. Кирнарской)[3]. В создании образа важна семантика нижнего голоса. Его ритмомелодическая структура основана на мотиве размеренного шага, ощущаемого как шаг во времени и дающего ощущение опоры, уверенности, чувство силы, убежденности.

В тексте прелюдии обращает на себя внимание необычность гармонизации фигуры *катабасис*, например, в третьем, репризном разделе прелюдии. В плане смыслообразования здесь важной оказывается центростремительная сила доминантовых эллиптических оборотов, сочетающаяся со светлой семантикой мажорной гармонизации *катабасиса*: V в Es-dur – V в B-dur – V в c-moll – V в As-dur - As-dur (см. Приложение, нотный пример 2).

В таком гармоническом контексте фигура *катабасиса*, прорисовывающаяся в верхнем голосе, в символическом плане воспринимается не как притяжение к земле (как греховное начало), а как отклик неба на молитву, как нисхождение неба к человеку. Думается, именно отсюда эта музыка оказывает такое просветляющее и катарсическое воздействие.

Обратим внимание, что в таком взаимосогласованном взаимодействии трех музыкальных голосов (риторических фигур) – *circulatio*, *anabasis* и *catabasis*, обладающих, как было отмечено выше, определенной символикой, происходит как бы объединение земного и небесного, временного и вечного, создается молитвенный возвышенный строй, ощущение вневременного начала и одновременно чувство мирного покоя, надежды и просветления. Символика и семантические коннотации музыкальных голосов позволяют услышать основной смысловой тон этой прелюдии: связь человека с Богом, установления контакта.

И действительно, ключевую идею фильма «Солярис» можно выразить одним словом: контакт, или связь[4]. Причем в кинотексте проблема контакта, взаимодействия раскрывается на трех смысловых уровнях: контакт с иным разумом, как та самая «ниточка понимания», которую, по словам Криса, пытается протянуть ему человек; контакт как проблема взаимоотношений человека с другим человеком[5] и проблема взаимопонимания, связанная с темой любви, вины, прощения, покаяния (линия взаимоотношений Криса и Хари); контакт с самим собой, со своей совестью. В раскрытии этих смысловых уровней важную роль играет музыкальное цитирование хоральной прелюдии Баха как в оригинальном виде, так и в ее электронной аранжировке, выполненной композитором Э. Артемьевым.

В аспекте восприятия интересны смыслопорождающие пространственно-акустические эффекты, создаваемые аранжировкой Э. Артемьева хоральной прелюдии И. С. Баха, приобретающей различные смысловые трансформации (в сравнении с оригинальной версией прелюдии). Так, в киноэпизоде, в котором Крис и Хари смотрят видеоза-

---

[3] Коммуникативные архетипы в музыке и музыкальном восприятии («призыв», «прошение», «игра», «медитация») выделены и описаны Д. К. Кирнарской в работе «Музыкальное восприятие» [3, с. 77–113].

[4] Интересно заметить, что именно словом «контакт» назвал свою беседу о фильме «Солярис» протоиерей А. Мень [6].

[5] Эта проблема, по точной характеристике А. Меня, раскрывается в фильме как «драма человеческого “отчуждения” и одиночества» [6].

пись (фильм из детства), на оригинальное органное звучание наслаиваются синтезированные электронные тембры, имитирующие виброфон, и создаются акустические эффекты приближения и удаления. В результате таких трансформаций музыка приобретает некоторое безличностное начало, а само пространство раздвигается, делается объемным, а время становится как бы вневременным.

В сцене «30 секунд невесомости» удивляет парадоксальное сочетание «адинамизма» зрительного ряда с крещендирующим, динамическим развитием музыки. Важную выразительную роль в этом эпизоде играют семантические коннотации светлого, почти небесного, колокольчикового звучания тембра виброфона, мелодика которого как по лесенке восходит вверх. Все это создает ощущение и предвосхищение чуда. Наиболее существенные образно-смысловые трансформации хоральной прелюдии происходят в финале фильма. На органное звучание приемом микширования наслаиваются новые тембры, происходит уплотнение фактуры, она приобретает тяжесть и весомость. Прием же длительного крещендирования создает эффект дали и высоты. Более ярко в финале звучит мелодия виброфона. Звучание музыки в сочетании со зрительным рядом, насыщенным символическим значением (например, с зелеными ростками на окне как символом дома, родины, зарождающейся жизни), укореняет чувство надежды. Значимым музыкальным событием в сцене возвращения Криса домой, к родным, любимым (пускай это и очередная имитация, созданная океаном), оказывается то, что в ткань прелюдии проникают теплые тембры женского голоса, хора и скрипичное звучание. А вместе с ними и с помощью них в музыку проникает земная теплота, любовь и человечность[6]. Не случайно одними из последних слов, которые звучат в фильме – это слова Криса о надежде и любви, сказанные как вопрошание[7]. Нам видится, что не в последнюю очередь портал для надежды и любви открывает музыка прелюдии И. С. Баха и ее аранжировка, выполненная Э. Артемьевым.

Таким образом, в аспекте смыслопостроения и смысловосприятия образный строй музыки хоральной прелюдии И. С. Баха и пространственно-акустические эффекты ее электронной аранжировки, взаимодействуя с вербально-зрительным рядом, достраивают экзистенциальное пространство кинотекста, договаривая и проговаривая этические смыслы, заложенные режиссером в киноэпизоды.

Список литературы

1. Анохина Ю. Тарковский: музыкальные цитаты [Электронный ресурс]. – URL: http://tarkovskiy.su/texty/analitika/muz.html.
2. Волкова П. С. Л. ван Бетховен в пространстве кинематографа: опыт ре-интерпретации [Электронный ресурс] // Медиамузыка: электрон. науч. журн. – 2015. – № 4. – URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/4_3.html.
3. Кирнарская Д. К. Музыкальное восприятие. – М.: Кимос-Ард, 1997. – 157 с.

[6] Можно полностью согласиться с Ю. Анохиной в том, что музыкальные цитаты у А. Тарковского – «это не просто звуковой фон, лирический или драматический, создающий определенное настроение, выражающий состояние героев. Это определенным образом выстроенный содержательный пласт, который в сочетании с видеорядом и поэтическими цитатами пробуждает в сознании (и подсознании) зрителя цепь глубоких культурных ассоциаций, тем самым серьезно обогащая главное послание картины, делая ее объемной» [1].

[7] Процитируем эти слова Криса: «Может мы вообще здесь для того, чтобы ощутить людей как повод для любви?». «Но у меня нет надежды. Единственное, что мне остается – ждать».

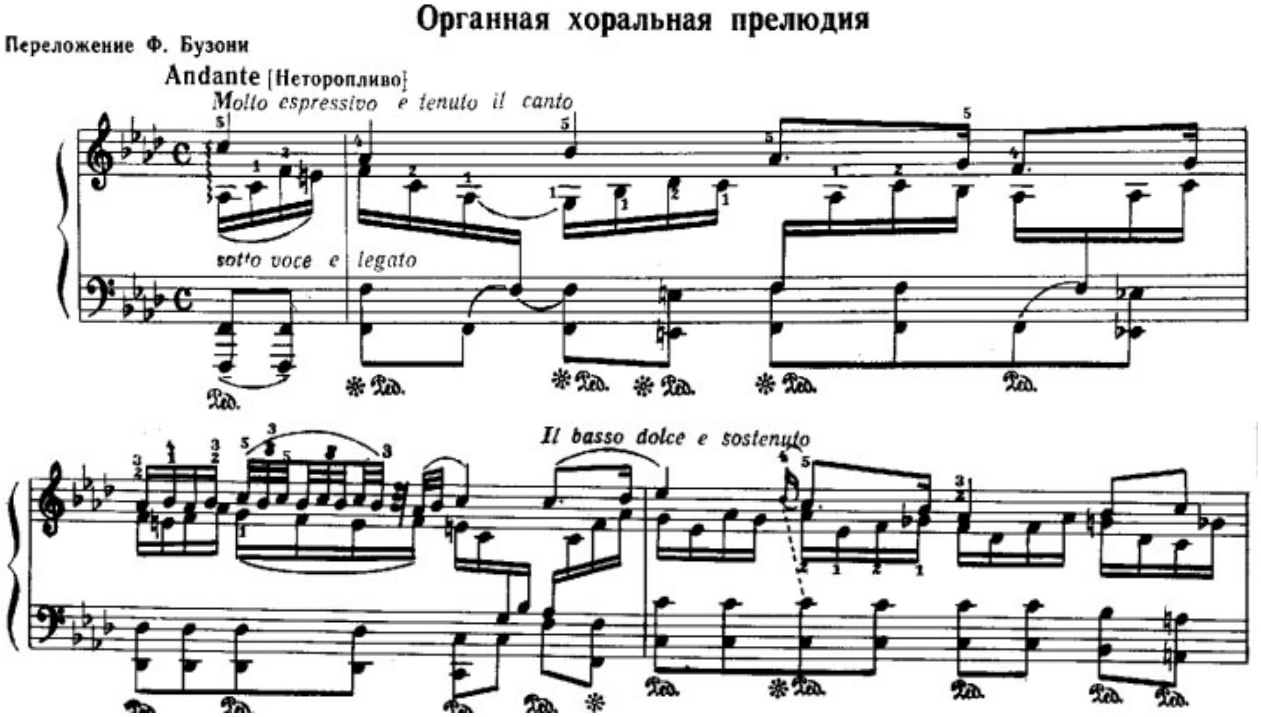
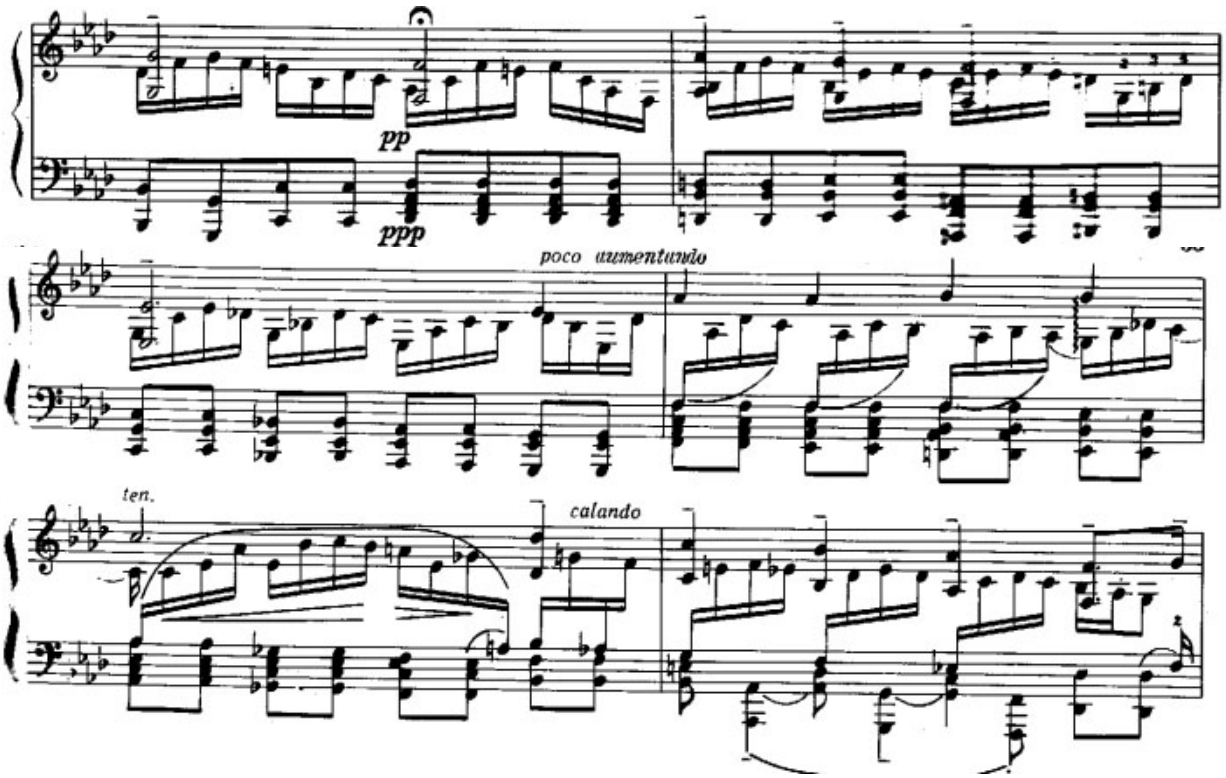
4. Кононенко Н. Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма [Электронный ресурс]: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2008. – Введение диссертации (часть автореферата). – URL: http://www.dissercat.com/content/andrei-tarkovskii-zvuchashchii-mir-filma.
5. Кононенко Н. «Erbarme dich» И. С. Баха в фильмах А. Тарковского [Электронный ресурс]. – URL: http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Kononenko.html.
6. Мень А. Трудный путь к диалогу [Электронный ресурс]. – М.: Радуга, 1992. – 464 с. – URL: http://lib.ru/HRISTIAN/MEN/trudput.txt_with-big-pictures.html.
7. Перепелкин М. А. Слово в мире Андрея Тарковского. Поэтика иносказания. – Самара: Самар. ун-т, 2010. – 480 с.
8. Савельева Е. А. Живопись в кинотворчестве Андрея Тарковского: образно-художественный анализ [Электронный ресурс]: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. – СПб., 2016. – 265 с. – URL: https://docplayer.ru/36965880-Savelieva-ekaterinaandreevna-zhivopis-v-kinotvorchestve-andreya-tarkovskogo-obrazno-hudozhestvennyy-analiz.html.
9. Пинежанинова Н. П. И все приобретает новый внезапный смысл (интеграция поэтических текстов Арсения Тарковского в фильмы Андрея Тарковского) [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/i-vse-priobretaet-novyy-vnezapnyy-smysl-integratsiya-poeticheskih-tekstov-arseniya-tarkovskogo-v-filmy-andreya-tarkovskogo.
10. Салынский Д. Хронотоп диалога культуры: Образы мирового искусства в художественной структуре фильмов А. Тарковского // Искусствознание. – М., 2005. – № 2. – С. 344–389.
11. Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского. – М.: Квадрига, 2009. – 576 с.
12. Суслова Л. Эдуард Артемьев. Прорыв в новые звуковые миры [Электронный ресурс] // Музыкальная Академия. – 1995. – № 2. – С. 33–42. – URL: http://www.electroshock.ru/edward/interview/suslova/index.html.
13. Туровская М. 7 с 1/2 и фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991. – 256 с.

List of references

1. Anokhina Yu. Tarkovskiy: muzykal’nyye tsitaty [Elektronnyy resurs]. – URL: http://tarkovskiy.su/texty/analitika/muz.html.
2. Volkova P.S. L. van Betkhoven v prostranstve kinematografa: opyt re-interpretatsii [Elektronnyy resurs] // Mediamuzyka: elektron. nauch. zhurn. – 2015. – № 4. – URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/4_3.html.
3. Kirnarskaya D.K. Muzykal’noye vospriyatiye. – M.: Kimos-Ard, 1997. – 157 s.
4. Kononenko N.G. Andrey Tarkovskiy. Zvuchashchiy mir fil’ma [Elektronnyy resurs]: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – M., 2008. – Vvedeniye dissertatsii (chast’ avtoreferata). – URL: http://www.dissercat.com/content/andrei-tarkovskii-zvuchashchii-mir-filma.
5. Kononenko N. «Erbarme dich» I. S. Bakha v fil’makh A. Tarkovskogo [Elektronnyy resurs]. – URL: http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Kononenko.html.
6. Men’ A. Trudnyy put’ k dialogu [Elektronnyy resurs]. – M.: Raduga, 1992. – 464 s. – URL: http://lib.ru/HRISTIAN/MEN/trudput.txt_with-big-pictures.html.

7. Perepelkin M.A. Slovo v mire Andreya Tarkovskogo. Poetika inoskazaniya. – Samara: Samar. un-t, 2010. – 480 s.
8. Savel'yeva E.A. ZHivopis' v kinotvorchestve Andreya Tarkovskogo: obrazno-khudozhestvennyy analiz [Elektronnyy resurs]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.09. – SPb., 2016. – 265 s. – URL: https://docplayer.ru/36965880-Saveleva-ekaterina-andreevna-zhivopis-v-kinotvorchestve-andreya-tarkovskogo-obrazno-hudozhestvennyy-analiz.html.
9. Pinezhaninova N.P. I vse priobretayet novyy vnezapnyy smysl (integratsiya poeticheskikh tekstov Arseniya Tarkovskogo v fil'my Andreya Tarkovskogo) [Elektronnyy resurs]. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/i-vse-priobretaet-novyy-vnezapnyy-smysl-integratsiya-poeticheskih-tekstov-arseniya-tarkovskogo-v-filmy-andreya-tarkovskogo.
10. Salynskiy D. Khronotop dialoga kul'tury: Obrazy mirovogo iskusstva v khudozhestvennoy strukture fil'mov A. Tarkovskogo // Iskusstvoznaniye. – M., 2005. – № 2. – C. 344–389.
11. Salynskiy D.A. Kinogermenevtika Tarkovskogo. – M.: Kvadriga, 2009. – 576 s.
12. Suslova L. Eduard Artem'yev. Proryv v novyye zvukovyye miry [Elektronnyy resurs] // Muzykal'naya Akademiya. – 1995. – № 2. – S. 33–42. – URL: http://www.electroshock.ru/edward/interview/suslova/index.html.
13. Turovskaya M. 7 s 1/2 i fil'my Andreya Tarkovskogo. – M.: Iskusstvo, 1991. – 256 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Нотный пример 1. И. С. Бах. Органная хоральная прелюдия f-moll, т. 1–3

Нотный пример 2. И. С. Бах. Органная хоральная прелюдия f-moll, т. 12–17

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ ПОЗДНЕГО НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА: ОСОБЕННОСТИ СТРОЕНИЯ И ИСПОЛНЕНИЯ

М. Ю. Резникова
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки», г. Новосибирск

В статье рассматриваются особенности работы певца над песнями Вольфа на стихи Мёрике в аспекте формирования из них циклической композиции с контрастной драматургией. В качестве материала избраны три песни опуса, внимание в которых уделяется агогике, внутренней пульсации и гармоническому анализу.

Ключевые слова: вокальный цикл, Вольф, немецкий романтизм, песня.

CHAMBER-VOCAL CYCLE OF LATE GERMAN ROMANTICISM: FEATURES OF STRUCTURE AND PERFORMANCE

M. Yu. Reznikova
M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk

The article considers the peculiarities of the singer’s work of Wolf’s songs on poems of Merike within forming a cyclic composition with contrasting drama. The author choses three

songs of the opus as the material, in which attention is paid to agogics, internal pulsation and harmonic analysis.

Keywords: vocal cycle, Wolf, German romanticism, song.

Одна из главных сложностей любого вокального цикла заключается в том, что его исполнение происходит без перерыва, и то обстоятельство, что большинство из опусов жанра обладают контрастной драматургией, добавляет к числу трудностей певца еще одну: необходимость мгновенных образно-эмоциональных переключений в зависимости от того, что тот или иной музыкальный текст представляет из себя как художественное целое.

Сколь бы сложным ни был данный путь, он относительно прям, так как ориентиры для исполнителей заданы композитором. Не существует разночтений, в каком порядке исполняются вокальные номера циклов «Любовь поэта» или «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана, «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского, «Песни об умерших детях» Г. Малера. Однако, обращаясь к сочинениям 1888–1890-х гг. Г. Вольфа, вопрос выбора песен, то есть *вопрос конструирования цикла* усилиями самого вокалиста, встает на первое место.

В статье «О положении людей искусства и об условиях их существования в обществе» Ф. Лист писал: «Позволю себе заметить, что если абстрактно и можно в известной мере согласиться с тем, что *уже все сказано*, то из этого отнюдь не следует, что все сказанное так же *услышано и понято* [*курсив автора. – М. Р.*]. <…> Да, конечно… хотя все уже сказано, но надо сказать все заново» [3, с. 21].

Соглашаясь с замечанием Листа, позволим сказать, что вопрос формирования программы из номеров камерно-вокального цикла с недетерминированной драматургией по-прежнему актуален и заслуживает того, чтобы прозвучать еще не один раз. В целом, сегодня существуют рекомендованные к исполнению мини-циклы в любом из подобных опусов («Круг песен» Шумана, «Стихотворения Эйхендорфа» Вольфа и т. п.). Однако даже в рамках учебного процесса подобные рекомендации нельзя воспринимать как единственно верные. Особенность песенных циклов Вольфа описывает В. Коннов: «В циклах Вольфа отсутствует последовательно претворенное процессуальное начало (“сюжетная” драматургия). Их единство обусловлено разнообразием и основных образных сфер, и бесчисленных индивидуальных оттенков характерных психологических состояний и драматических коллизий» [1, с. 11]. Отсутствие «сквозного сюжета» не лишает цикл целостности, оправданной принципами музыкально-драматургической логики. В. Коннов приписывает такой целостности не процессуальные, а, скорее, симультанные качества, имея в виду «единовременное раскрытие многослойного и объемного поэтического мира автора текста» *(поэтического. – М. Р.)* [1, с. 12].

Отсутствие строгого централизованного замысла определенно оставляет исполнителю пространство для выбора. Главное, чем следует руководствоваться в нем, – это осознание, что для целостного восприятия вокального цикла нужна известная полнота контрастирующих образов и сохранение общей тенденции в их чередовании. Об образных сферах, в которые могут быть сгруппированы песни Вольфа, в частности его «Стихотворения Мёрике для голоса соло и фортепиано», прежде говорилось в работах В. Коннова, П. Вульфиуса, В. Васиной-Гроссман и др. Отталкиваясь от этого, материалом для исследования в настоящей статье были избраны три песни Вольфа, каждая из которых способна репре-

зентировать ту ли иную образно-смысловую и жанровую сферу. Первая близка традициям народно-бытовой лирической песенности, другая представляет харáктерную зарисовку, третья написана в лирико-пейзажном ключе с чертами гимничности.

Исполнение романсов Вольфа начинается с немецкой поэзии. Особенно чуткое отношение Вольфа к первоисточнику лучше всего иллюстрируют его художественные идеалы как композитора, стремившегося к осуществлению подлинно реалистических задач в искусстве. Вольф писал: «Высший принцип в искусстве для меня – строгая, суровая, неумолимая правда, правда, доходящая до жестокости» [5, с. 13]. Не лишним будет сказать, что Вольф выделяется в ряду других немецких композиторов точностью следования за первоисточником. Мелодика и гармония его песен подчинена закономерностям немецкой речи, тонкостям стиха, его структуре и смыслу.

Как широко известно в музыкознании, на композиторский стиль Вольфа всерьез повлиял Р. Вагнер, стремившийся обновить оперный спектакль посредством его сближения с драматическим театром и обогативший певческую традицию эпохи *разговором* (отчего появилась присущая бесконечным мелодиям рассказовость). Вольф не остался в стороне от такого веяния. Кроме того, вагнеровское влияние затронуло гармоническую сторону музыкального процесса Вольфа. В песнях на стихи Мёрике чрезвычайно широко претворен «интенсивно-альтерационный», «тристановский» стиль (выражения Э. Курта), «насыщенный хроматикой и гармонической неустойчивостью, когда неразрешенность функциональных тяготений вуалируется и растягивается во времени» [4, с. 42]. Таким образом, одна из самых главных проблем в исполнении заключается в острой необходимости гармонического анализа. Неспособность вокалиста осознать исполняемый им звук как часть вертикали, в которую этот звук вплетается естественным образом, порой приводит к исполнению, в корне коверкающему художественное содержание сочинения.

Так, в песне «Покинутая девушка» нисходящая квинтовая интонация от V к I ступени в 6-м такте будто склоняет сделать небольшой акцент на тонике. Но особенность данного выразительного хода в том, что на звук *a* в партии аккомпанемента звучит не тоника, а VI. Это ведет к необходимости смягчить атаку звука, нивелируя первую долю такта; изменить по-бетховенски рубящий жест в пользу отвечающего содержанию песни томления.

В 9-м такте вновь возникает необходимость разрешения предшествующего D_2 в тонику, однако вместо трезвучия a-moll звучит VI_{65}. В связи с тем, что в данный аккорд входят звуки тонического трезвучия, он может расцениваться как акт разрешения неустоя в устой посредством либо T^6, либо VI_{65}. В каждом из этих случаев бифункциональность аккорда не ставится под сомнение, а эффект прерванной каденции не ослабевает (см.: Приложение 1).

В целом, для Вольфа характерно окончание музыкальных фраз на любой функции, кроме тоники. Помимо VI_{65}, в 9-м такте в качестве окончания фраз композитор избирает:

- ув. 35 – как $D^{\#5}$ в 22-м такте и как $D^{\#5}$ в 34-м. При этом в центральном разделе данной трехчастной формы ув. 35 можно рассматривать как один из базовых элементов гармонического фундамента[1]

[1] Именно в таких фрагментах песенного, или, вернее, гармонического, письма Вольфа ощущается влияние Вагнера. Комментарием к нему могут служить некоторые замечания Э. Курта из работы

- D_2 к тональности VI ступени одноименного мажора от основной (fis-moll) в 18-м такте. Звучащий следом As-dur (вместо разрешения) внезапен и требует обязательной оттяжки, поскольку даже при энгармонической замене предыдущего аккорда будет восприниматься как дезальтерация. Если отказаться от подобных искусственных замен, то в подобном случае эллипсиса тем более невозможно обойтись без небольшого люфта перед первой долей 19-го такта;

- $К_{64}$ в 46-м такте. Примечательно, что он открывает постлюдию, в которой ни разу тоническое трезвучие не звучит полностью – только *a–e*. Как известно, ни один интервал не звучит акустически так пусто, как квинта, и это композиторское решение полностью отвечает психологическому облику героини песни.

Окончание первого построения в центральном разделе композиции (26-й такт) можно рассмотреть, как D^6 в тональности d-moll, а последующее в 27-м такте трезвучие B-dur в таком случае – как прерванную каденцию на VI. После длительного пребывания в звучностях увеличенных трезвучий (как их ни назови с функциональной точки зрения) ясная и яркая мажорная звучность с чистым терцовым тоном в партии голоса звучит буквально так, как сказано в поэтическом первоисточнике – «plötzlich», *внезапно*.

Образная емкость порой создается и более мелкими деталями нотного текста, к которым обучающимся певцам нередко не хватает внимания. Так, в 38–39-м тактах (начало репризы) Вольф всего лишь меняет один звук в мелодии, задерживаясь, тем самым, на V ступени. Первичная интонация вздоха обостряется, трансформируется в натянутый нерв, вынужденное ослабление которого приходится на окончание мелкого пунктира. Это почти звукопись падения слез – тех самых, о которых идет речь в тексте.

Попытка отразить смысл каждого слова может поглотить исполнителя настолько, что будет утрачено чувство цельности – и композиции, и образа. Средством, которое помогает преодолеть непроизвольное стремление исполнителя к «дроблению» текста (вызванное необходимостью подвижных внутренних эмоциональных переключений), является пульсация.

Пульсация есть внутреннее чувство беспрерывного потока мельчайших счетных единиц метра (в «Покинутой девушке» – шестнадцатые). Чем насыщеннее наполнение каждой единицы (не нотное в тексте, а внутреннее – у певца), тем плотнее музыкальная вязь, в которой становится невозможно сделать акцент на начале фразы или поставить твердую точку в её конце, потому что вне зависимости от фраз конечная мысль в песне – одна. С образно-семантической стороны, в неделимости музыкального потока кроется та самая инструментальность – возможность сделать смысловое легато через обилие пауз и фрагментов солирования фортепиано. Со стороны технической, наличие внутренней пульсации позволяет не только с точностью воспроизводить мелкие ритмические детали, но и осмысленно, «выпукло» отклоняться от них. Благодаря этому средства агогики применяются естественнее, без ненужных злоупотреблений, якобы соответствующих духу романтической эпохи.

«Романтическая гармония и её кризис в “Тристане” Вагнера»: «Воля к сосредоточению в аккорде – основа классического ощущения – уступает место воле к выходу за пределы аккорда. Это – романтическая воля к выражению, сущность которой – в обратном преобразовании звучания в напряжение» [2, с. 83]; «*Звучание тоники заменяется ощущением тоники, то есть направленным в сторону тоники тяготением – явлением, основанным на усилении энергии*» [2, с. 134].

Если в «Покинутой девушке» агогические средства деликатны (прежде всего, в силу народно-песенной, бытовой природы тематизма), то в «Бабочке-лимоннице в апреле» работа с агогикой заключает в себе половину успешного исполнения. Это – *весенняя зарисовка*, не только пейзажная, но и представляющая психологическое предчувствование пробуждения.

Одной из основных технических задач песни является вопрос взятия и распределения дыхания. Изложение мелодии основано на масштабно-тематическом принципе суммирования (2+2+4), притом что внутреннее изложение мотива зачастую оформлено весьма дробно. В поэтическом тексте последние 4 такта делятся на две равнообъемные строки. Соответственно, в данном месте (16-й такт) возникает потребность в ауфтакте перед последней строфой четверостишия. С учетом формальной неделимости музыкальной мысли (благодаря тому, что окончание одной фразы и начало следующей происходит на удержанной высоте e^2), исполнителю предлагается использовать комбинированное дыхание, в котором снятие предыдущего тона уже является ауфтактом к следующему. Этот тип дыхания становится в песне основным для озвучивания фраз, не отделенных друг от друга паузами или другими способами цезурирования в музыке, но помещенных в разные строки в первоисточнике (см. Приложение 2).

Подобные моменты сочленения поэтических строк (в основном во второй, мажорной, части песни в тактах 32–33, 40–41, 45) сопряжены с тонкими агогическими отклонениями, оправданными в том числе гармонической колористикой. Так, в 45-м такте момент начала повторения фразы «In meinem gelben Kleid» сопряжен с дезальтерацией DD к $II_7^г$. Этот эмоциональный полутон, обостряющий последующее тяготение $II_7^г$ в $К_{64}$, сам по себе требует внимания вполне артистического исполнителя и делает незначительное замедление неизбежным.

В связи с тем, что гармоническая плотность текста приводит к регулярным замедлениям, справедливое отношение к агогике требует в качестве ответной меры не менее регулярных случаев ускорения музыкального движения. Песня предоставляет для этого массу возможностей, при работе с которыми исполнитель может как обнаружить, так и преодолеть определенный дилетантизм. Романтический дух, флористановская порывистость всегда соблазняет ускорять чуть сильнее необходимого, а замедлять чуть выпуклее, нарушая, тем самым, хрупкий баланс музыкальной целостности. Этим соблазнам легко поддаться в мажорной части «Бабочки-лимонницы», искусственно удлиняя шестнадцатые длительности в начале мотивов и фраз или, напротив, «сжимая» их до тридцать вторых.

В вопросе непроизвольных отклонений вокалиста от метроритмического ансамбля с партией фортепиано имеет место еще один, сугубо речевой аспект. Особенную сложность всей немецкой вокальной лирики составляет речевая фонетика, предполагающая твердую атаку звука в тех словах, которые начинаются с гласной вне зависимости от их положения в строке. Это совершенно особое, уникальное свойство немецкой речи, не позволяющее сказать (и тем более – спеть) фразы «So muss ich» или «O ging er wieder» как неделимую фоническую структуру. Например, слово «ich» в первом случае, конечно, не обособляется какими-либо нарочитыми средствами, но проговаривается в известном смысле отдельно, будто не вплетенное в общий поток разговора, а специально начатое заново (как и большинство немецких слов, открывающихся гласным звуком). Внедрение подобного элемента в вокальный процесс непроизвольно приводит к неуместным длиннотам: на «ich» в 37-м такте или к удобному для певца, но художественно безосновательному увеличению шест-

надцатой длительности c^1 на «und» в 39-м. И ничем иным, кроме как методичной технической работой, это «опоздание» преодолеть нельзя.

В разговоре о метроритмических сложностях исполнения песен на стихи Мёрике невозможно обойти вниманием песню «Er ist's»[2]. Стандартная ситуация полиритмии может оказаться провальной без взведенной буквально, как пружина метронома, пульсации. Отсутствие квадратности и перманентное триольное сопровождение уводят почву из-под ног певца, который поет мелодию, построенную на сигнальных жанровых признаках (дефиниция А. Сохора). Наложение шестнадцатой длительности из пунктирной группы в партии солиста на триольную пульсацию аккомпанемента нередко сопровождается отклонением от её формальной длительности, что проявляется особо остро в случаях, когда Вольф разбивает шестнадцатую на две тридцать вторых (27-й и 29-й такты). Молодые певцы часто укладывают этот пунктир в «прокрустово ложе» собственного исполнительского комфорта, где ловко «подгоняют» тридцать вторые длительности к звучащим у рояля триолям.

Все музыкальные фразы данного раздела начинаются с синкопы (26, 28 и 30-й такты соответственно), а первая из них – и вовсе после продолжительной паузы, метрический объем которой равен четырем долям. Широко распространенная привычка вокалистов тактировать без осознания чередования сильных и слабых долей зачастую сводит «врывающийся» эффект синкопирования на «нет». Принимая во внимание упомянутые два аспекта – стремление к деформации пунктирного ритма и отсутствие ощущения первой доли, – следует в процессе работы уделить особое внимание формированию не только устойчивой внутренней пульсации шестнадцатыми, но и элементарной привычки считать по *четырехдольной* схеме, без которой песня превращается в соревнование по скорости исполнения между пианистом и вокалистом. В действительности же метроритмическая плотность песни настолько высока, что для агогических средств остается крайне ограниченное временно́е пространство.

Адекватное воспроизведение избранных композитором музыкально-выразительных средств является гарантом того, что музыкальное произведение как акт творчества и сотворчества состоится. Грань, отделяющая сотворчество от исполнительского произвола, очень тонка, равно как и грань, отделяющая сотворчество от школярства. Найти этот рубеж в наследии немецкого романтизма нелегко: искусство барокко и Просвещения было более детерминированным, искусство итальянского пения обладало многовековыми устойчивыми исполнительскими традициями, которые всегда выполняли свою направляющую функцию. Романтизм первым привнес столь свежую волну исполнительской свободы.

«Объем» волны неуклонно рос, и к концу XIX столетия экспериментальные принципы, прежде находившие реализацию на уровне тональных планов и первичных музыкальных программ, были экстраполированы на более широкие слои музыкального пространства: заимствование жанров из смежных искусств (например, баллады у Шопена) трансформировалось во внутреннее качество музыкальной повествовательности, драматическая составляющая преобразилась в сценичность. Прежнее исполнение частей симфонии без перерыва переросло в неотделимую спаянность симфонической поэмы, а строгая регламентированность вокального цикла (у Шуберта и Шумана), напротив, растворилась

[2] Автор прибегает к употреблению названия песни на оригинальном языке в связи с тем, что устоявшийся русскоязычный перевод («Это он») представляется ему не вполне корректным.

в предоставляемой исполнителям свободе выбора вокальных номеров. Начиная с «Круга песен» на стихи Эйхендорфа Шумана, солисты получили возможность «собственноручно» компоновать цикл песен из того обильного музыкального пространства, который предоставил композитор. В песнях на стихи Мёрике Вольфа объем такого пространства огромен – 53 сочинения. Поэтому, приступая к работе над камерно-вокальным творчеством Вольфа, важно ясно представлять не только технические пределы вновь обретенной исполнительской свободы, но и, безусловно, художественную ответственность за неё.

Список литературы

1. Коннов В. Песни Гуго Вольфа. – М.: Музыка, 1988. – 96 с., нот.
2. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. – М.: Музыка, 1975. – 550 с.
3. Лист Ф. Избранные статьи / предисл., общ. ред. Я. Мильштейна; пер. А. Бобовича, Н. Мамуна; ред. текста, вступ. ст. и примеч. С. Барского. – М.: Музгиз, 1959. – 462 с.
4. Лобанов М. Гуго Вольф: краткий очерк жизни и творчества. – Л.: Музыка, 1989. – 96 с.
5. Wolf H. Briefe an Emil Kauffmann. – Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1903. – 191 s.

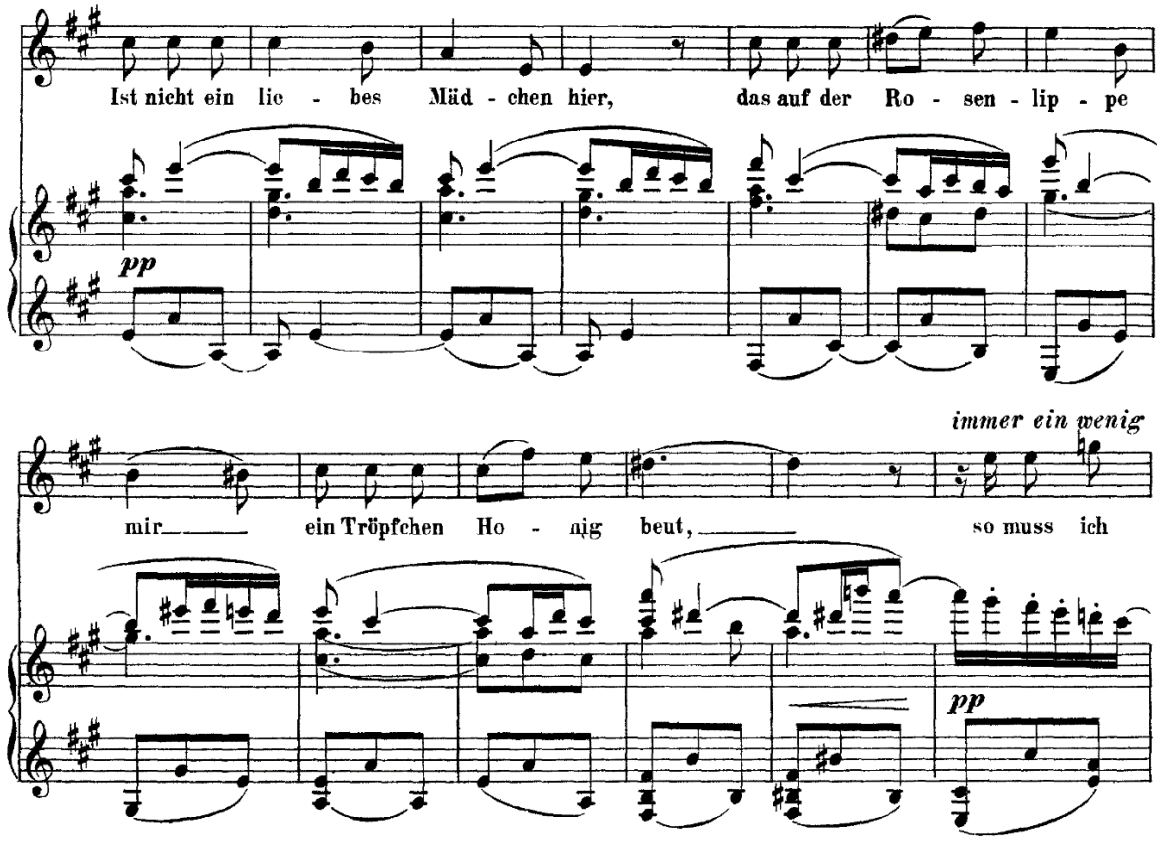
List of references

1. Konnov V. Pesni Gugo Vol’fa. – M.: Muzyka, 1988. – 96 s., not.
2. Kurt E. Romanticheskaya garmoniya i eyë krizis v «Tristane» Vagnera. – M.: Muzyka, 1975. – 550 s.
3. List F. Izbrannyye stat’i / predisl., obshch. red. Ya. Mil’shteyna; per. A. Bobovicha, N. Mamuna; red. teksta, vstup. st. i primech. S. Barskogo. – M.: Muzgiz, 1959. – 462 s.
4. Lobanov M. Gugo Vol’f: kratkiy ocherk zhizni i tvorchestva. – L.: Muzyka, 1989. – 96 s.
5. Wolf H. Briefe an Emil Kauffmann. – Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1903. – 191 s.

Приложение 1

Г. Вольф. Покинутая девушка. Такты 1–12

Г. Вольф. Бабочка-лимонница в апреле. Такты 25–30



ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СОБЫТИЙ РУССКОЙ ИСТОРИИ XVI ВЕКА В БАЛЕТЕ «ИВАН ГРОЗНЫЙ» Ю. ГРИГОРОВИЧА НА МУЗЫКУ С. ПРОКОФЬЕВА

О. Ю. Колпецкая
ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств им. Дм. Хворостовского», г. Красноярск

Статья посвящена балету С. Прокофьева «Иван Грозный», созданному на музыку к одноименному кинофильму С. Эйзенштейна. Особое внимание уделяется истории создания хореографического спектакля, новаторской деятельности Ю. Григоровича, сценической интерпретации событий жизни и деятельности русского монарха XVI века Ивана Грозного. Автором рассматриваются сюжетно-композиционные особенности балета, а также принципы компоновки музыкального материала в партитуре произведения.

Ключевые слова: балет «Иван Грозный», С. Эйзенштейн, С. Прокофьев, Ю. Григорович, хореография, либретто, композиция, драматургия.

INTERPRETATION OF THE 16th CENTURY RUSSIAN HISTORY IN THE BALLET "IVAN GROZNYI" BY Yu. GRIGOROVITCH ON S. PROKOFIEV's MUSIC

O. Yu. Kolpetskaya
D. Khvorostovski Siberian State Institute of Arts, Krasnoyarsk

The article analyses the Sergei Prokofiev's ballet "Ivan Groznyi", to the music composed to the film of the same title made by Sergei Eisenstein. The author pays attention to the background of the choreographic performance, as well as to Yuri Grigorovich's innovative stage work interpreting the life and reign of Ivan Groznyi, the Russian monarch of the 16th century. In addition, the author considers the plot and composition of the ballet as well as the principles of arranging the musical material in the ballet score.

Keywords: ballet "Ivan Groznyi", S. Eisenstein, S. Prokofiev, Yu. Grigorovitch, choreography, libretto, composition, dramaturgy.

Царь Иван Грозный является одной из самых загадочных фигур в русской истории. События жизни и государственной деятельности монарха получили неоднозначную оценку не только в воспоминаниях современников самодержца, но и в научных исследованиях потомков, а также в произведениях искусства. Его изображают либо талантливым правителем, мудрым реформатором, либо деспотом, тираном, который вверг свой народ в хаос чудовищных репрессий, пролил кровь ни в чем не повинных людей.

В XX столетии эпоха правления Ивана Грозного заинтересовала двух выдающихся деятелей отечественного искусства: режиссер С. Эйзенштейн в 1940-е годы совместно с композитором С. Прокофьевым создал киноэпопею «Иван Грозный», а в 1970-е – балетмейстер Ю. Григорович обратился к событиям XVI века в одноименном балете.

Кинофильм «Иван Грозный» – это вторая совместная работа С. Эйзенштейна и С. Прокофьева (первой совместной работой был фильм «Александр Невский», 1938). Первоначально в двухсерийной картине планировалось представить такие события, как Казанское сражение, разгром Новгорода опричниками, победа в Ливонской войне и финальный выход русских войск к Балтийскому морю. Однако в процессе работы у режиссера возникла идея сделать фильм трехсерийным. Эйзенштейн писал, что образ Грозного, созданный им в первой серии, односторонен, и во второй части картины он «попытается приблизить образ русского царя к исторической правде» [10, с. 351]. Вторая серия в 1940-е годы так и не вышла на широкий экран, она была запрещена. На обсуждении кинокартины Сталин, Молотов и Жданов единодушно выступили против создания образа Ивана IV «через психологическое ви́дение эпохи, допускающее, что Грозный был "неврастеником", "Гамлетом" и т. д.» [11, с. 120]. Эйзенштейн умер от сердечного приступа в 1948 году, так и не успев завершить фильм о русском монархе.

Надо отметить, что Прокофьев планировал на основе музыки к кинофильму создать оперу «Иван Грозный», постановку которой должен был осуществить Эйзенштейн. Однако этот замысел так и не воплотился.

Через десять лет после смерти Прокофьева музыка кинофильма все же обрела второе рождение. В 1964 году дирижёр А. Стасевич создал ораторию для чтеца, солистов, хора и оркестра. В это произведение вошли практически все музыкальные эпизоды кинокартины, включая те, которые изначально планировались, но так и не были озвучены в фильме («Марш молодого Ивана», песня «Океан-море»). Важно отметить, что А. Стасевич не изменил ни одной ноты кинопартитуры (исключение – отдельные тематические повторы в некоторых номерах хорового произведения) и сохранил ее оркестровое решение. В 1970 году он же предложил Ю. Григоровичу – главному балетмейстеру ГАБТ СССР – поставить балет на музыку кинофильма «Иван Грозный». Однако в 1971 году жизнь А. Стасевича оборвалась, и над партитурой балета стал работать М. Чулаки. Помимо киномузыки в партитуру были включены и другие сочинения С. Прокофьева: Третья симфония, «Русская увертюра» и № 6 «Мертвое поле» из кантаты «Александр Невский».

В одном из интервью Ю. Григорович, рассказывая о создании балета, отмечал: «…Меня вдохновила киноэпопея Эйзенштейна своим удивительным пластическим решением и гениальной музыкой Прокофьева. <…> Меня поразили потрясающей силы мелодии, написанные к художественному фильму. В прокофьевской музыке заложены драматизм, пластичность, танцевальность. Музыка С. Прокофьева сама диктовала условия для хореографического воплощения, заставляя считаться не только с выраженными в ней настроениями, но и с той пластически-жестовой, двигательной активностью, которую она излучала» [8, с. 18].

Талантливый балетмейстер поставил перед собой сложную задачу: перевести на язык хореографии одну из самых спорных и драматически конфликтных глав русской истории. Однако в процессе создания хореографического текста стало ясно, что в балете не могут быть представлены все сюжетные перипетии кинокартины. От авторов спектакля требовалось особое переосмысление киносценария Эйзенштейна, извлечение из сюжетного источника убедительной линии сценического действия. «Как вместить в один спектакль все многообразие грандиозной киноэпопеи и какими героями пожертвовать, чтобы зритель и слушатель не испытывали разочарования в тщетной попытке узнать столь хорошо знакомые образы?» [9, с. 214].

В отличие от кинофильма, в балете нет ни Ефросиньи – коварной тетки царя, желающей посадить на трон своего слабоумного сына Владимира Старицкого, ни Шуйского, ни Бельского, издевающихся над малолетним царем в эпизоде «Детство Ивана» (2-я серия фильма).

Ю. Григорович отмечал: «Мы не стремились с этнографической точностью воссоздать историческое время, исторических героев. Главное в нашем спектакле – философия эпохи, героизм народа и верность женщины, проблема тирании и произвола власти» [8, с. 22]. Обратим внимание на то, что идея спектакля многопланова, ее нельзя сформулировать однозначно. Однако после премьеры некоторые критики рассматривали этот балет исключительно как балет о любви. Так, например, И. Нестьев писал: «В центре – традиционный любовный треугольник. Действие балета, представленное “крупным планом”, сводится к семейной драме овдовевшего царя, завершаемой жуткой вакханалией опричнины. Так формируется эффектная романтическая фабула» [5, с. 34–35]. Аналогичное мнение высказано А. Авдеенко (см. [1, с. 9]). Действительно, зачастую любовь становится

источником конфликтов, нередко провоцируя на непримиримую борьбу как соперников, так и целые людские сообщества.

Необходимость соперничества за благосклонность героини (либо главного героя) направляет создателей музыкально-хореографического спектакля на достраивание бинарной оппозиции двум ведущим действующим лицам посредством ввода третьего персонажа. Поэтому столь важная роль в балете «Иван Грозный» отводится князю Курбскому, как и в фильме, безответно влюбленному в Анастасию.

Либретто балета «Иван Грозный» не повторяет какие-либо известные образцы, а является оригинальным по своей концепции. Двухактный спектакль состоит из 16 номеров, каждый из которых имеет определенное название и отражает ход событий спектакля.

Экспозиция образа Анастасии и одновременно завязка любовной интриги представлены в № 3 первого акта («Смотрины»). Глядя на девушек, танцующих в хороводе, Иван обращает внимание на Анастасию – будущую царицу. Заключительным разделом № 3 становится дуэт-согласие Анастасии и Ивана. В нем отражены и радость первой встречи, и поэзия первого свидания, и зарождение, а затем развитие страстного чувства.

Однако Иван – не единственный, кому приглянулась Анастасия. Особая роль в сцене «Смотрины» отводится Курбскому. Не случайно следующий номер балета называется «Отчаяние Курбского» (№ 4).

Это страстный, полный боли и отчаяния монолог князя, его реакция на выбор, сделанный царем, его страдания по поводу невозможности счастья с любимой женщиной. Как известно, неразделенная любовь может проявляться открыто, в форме докучных домогательств, но может сохраняться в тайне, обрекая отвергнутого влюбленного на долгие и невыносимые страдания.

Особое значение в лирической линии драматического действия приобретает тема разлуки, связанная с расставанием любящих (вследствие внешних обстоятельств, требований долга). С точки зрения балетного сюжетосложения, разлука зачастую планируется создателями спектакля как временная, и тогда в действие вступает сюжетный мотив ожидания, а вслед за ним и встречи (см. [7]). Данные мотивы последовательно воплощены в № 6 «Дума Анастасии об Иване» и № 7 «Празднество».

№ 6 «Дума Анастасии об Иване» введен в балет путем контрастного сопоставления с развернутой батальной картиной «Набат и битва» (№ 5). Иван и Курбский, выполняя свой долг, участвуют в сражении за взятие Казани. Анастасия в это время ожидает мужа с войны. Здесь главным становится ощущение тревоги за судьбу возлюбленного, состояние тоски. В рамках массовой сцены (№ 7 «Празднество») выделяется любовный дуэт-встреча главных героев.

В сложной, остроконфликтной ситуации, в борьбе с боярами за власть (№ 8 «Болезнь Ивана. Грозен царь!»), Анастасия для Ивана Грозного – утешение и опора.

Кульминацией лирической линии в спектакле является дуэт-согласие «Счастье Ивана» (№ 9) – апофеоз любви, полное самозабвенное счастье без страха и оглядки.

В балете, в отличие от киноисточника, где Иван сам преподносит кубок царице, не зная, что в нем яд, подготовленный Ефросиньей, эта роль перепоручается князю Курбскому (№ 10 «Заговор бояр», заключительный раздел). Бояре мстят царю, отнимая у Ивана самое дорогое – Анастасию. Молодая царица становится безвинной жертвой политических интриг. Погибая, она словно уносит с собой всё самое светлое и возвышенное, что было в

жизни Ивана. «Нравственный камертон свершившейся трагедии» [3, с. 50] – такова роль Анастасии в спектакле. Поэтому № 11 «Смерть Анастасии» – подлинная кульминация балета, и каждый последующий номер – это реакция персонажей на убийство царицы.

№ 12 «Смута». Возмущенный народ собирается на площади. Здесь авторами был выбран музыкальный материал эпизода «Народный бунт», который следовал после смерти Елены Глинской (2-я серия кинофильма). Иван оплакивает безвременно погибшую Анастасию – № 13. Острая, раздирающая душу боль рождает ярость, влекущую за собой насилие, продиктованное чувством мести. Смиренный плач Ивана по утраченной любви, его скорбь сменяются взрывом «адского хохота». В этом монологе у гроба любимой женщины Грозному мерещится пытающаяся его остановить Анастасия, ибо путь деспотического переустройства мира, непреклонность в истреблении несогласных, хладнокровность при свершении бессудных казней неизбежно приведут к распаду цельности души и нравственному падению. Напомним, согласно версии Карамзина, великие дела и преобразования, которые были осуществлены до 1560 года Иваном Грозным, во многом объясняются благотворным влиянием на царя его жены. После смерти Анастасии Романовны, по мнению историка, наступил «конец счастливых дней Иоанна и России: ибо он лишился не только супруги, но и добродетели» [4, с. 448].

Князь Курбский, раскаиваясь в содеянном, испытывая угрызения совести, чувство стыда за собственные преступные деяния, боясь расправы, в страхе покидает страну – № 14 «Бегство Курбского».

Час торжества Грозного – сцена издевательства и глумления над боярами – № 15 «Опричнина».

Итак, поведение Ивана Грозного может быть трактовано как акт мщения: бояре убивают единственно преданного царю человека – его жену Анастасию. К этому злодеянию оказывается причастен Курбский, безнадежно влюбленный в царицу. Грозный, ослепленный ненавистью, теряет рассудок, расправляясь со своими врагами самым жестоким образом. Следовательно, Ивана Грозного к активным действиям побуждает конфликтное противостояние между ним и боярами.

Вступление персонажей в конфронтацию обнаруживается почти сразу – в № 2 «Бояре и Иван». Однако их открытое столкновение происходит в финале первого акта – № 8 «Болезнь Ивана. Грозен царь!». Этот номер становится завязкой драматической линии Иван Грозный – бояре. Именно здесь Грозный переходит к открытым насильственным действиям – о примирении конфликтующих сторон не может быть и речи. Движимые жаждой мести, бояре вступают в заговор против царя (№ 10 «Боярский заговор»). А после смерти Анастасии жестокая расправа над боярами осуществляется Грозным и опричниками. И если в начале спектакля преобладает экспозиционный тип изложения, события разворачиваются по нарастающей к триумфу Грозного-победителя в Казанской битве (№ 7), то во втором акте смерть Анастасии превращает Грозного в безумца, в ослепленного местью злодея, тирана (№ 15). Для него потеря Анастасии – потеря человечности, вступление на кровавый путь убийцы.

Таким образом, внимание авторов акцентируется на конфликтном противостоянии царя и бояр, образующем узел социально-политических противоречий, в орбиту которых вовлекаются судьбы конкретных людей. В результате рождаются локальные конфликтные ситуации, постепенно наслаивающиеся друг на друга.

Ю. Григорович, развертывая сцены спектакля в соответствии со своим пониманием русской истории и культуры XVI века, включает в балет самостоятельный и яркий образ звонарей. Эпизоды с участием этих персонажей приобретают значение наиболее напряженных и драматургически значимых моментов действия. Звонари, извне вторгаясь в сценическое пространство, переключают его, переводя конкретное действие за рамки сюжетного времени, либо включаются в условия реального сценического действия наряду с другими персонажами балета.

Они появляются на сцене в начале спектакля (№ 1 «Вступление. Звонари созывают народ»). Танец звонарей – «словно метафора медленно разгорающегося пламени» [3, с. 48], призыв всех героев на площадь-арену, где предстоит разыграться трагедии. В № 5 «Набат и битва» звонари оповещают о начале сражения, выражая всеобщее горе и скорбь. В эпизоде возвращения воинов – № 7 «Празднество» – они выходят в костюмах скоморохов, органично включаясь в действие. В № 12 «Смута» звонари вновь появляются на сцене, бьют во все колокола, созывая разгневанный народ на площадь. Звучание погребального колокола, раскачиваемого звонарями, предвещает неистовую молитву-монолог Грозного (№ 13 «Иван оплакивает Анастасию»), а также сопровождает шествие черных монахов, под смиренными рясами которых окажутся опричные кольчуги (№ 15 «Опричники»).

В заключительном номере спектакля (№ 16 «Финал») звонари появляются на сцене, окружая Ивана Грозного. Желание Ивана соединить, связать единым узлом веревки колоколов выражает его иступленно-одержимую мысль о единении Руси. В то же время финальную сцену можно интерпретировать иначе: как воплощение трагедии властелина, запутавшегося в своих преступных деяниях.

Финал балета – это апокалипсический кошмар, где нет ни малейшего просвета, ни проблеска надежды. Ведь эпоха Ивана Грозного – эпоха, когда русское государство было потрясено внутренними катаклизмами, пресеклась древняя династия и Россия оказалась на пороге Смутного времени.

Список литературы

1. Авдеенко А. Царь-колокол балета // Парламентская газета. – 2001. – № 837. – С. 8–9.
2. Гумелёв В. Ю., Постников А. А. О смерти жен Ивана Грозного: историческое расследование // История и археология. – 2015. – № 2 (22). – С. 3–14.
3. Демидов А. Верность // Театр. – 1975. – № 5. – С. 47–55.
4. Карамзин Н. М. История Государства Российского. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – Т. VIII. – 879 с.
5. Нестьев И. Балет «Иван Грозный» // Советская музыка. – 1975. – № 9. – С. 29–36.
6. Скрынников Р. Г. Царство террора. – СПб.: Наука, 1992. – 574 с.
7. Тараканов М. Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре: попытка классификации. – М.: ГИТИС, 2002. – 54 с.
8. Федоренко Е. Юрий Григорович: Я хожу в гости только тогда, когда меня приглашают // Культура. – 2001. – 18 окт. – С. 18–23.
9. Чулаки М. Кто является автором хореографического произведения? // Чулаки М. Живые в памяти моей: встречи, воспоминания, юморески. – М., 1990. – С. 128–225.
10. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 1. – 696 с.
11. Юрганов А. Л. Сталин и Эйзенштейн (дискуссия о фильме «Иван Грозный») // Россия XXI. – 2009. – № 3. – С. 92–129.

List of references

1. Avdeyenko A. Tsar'-kolokol baleta // Parlamentskaya gazeta. – 2001. – № 837. – S. 8–9.
2. Gumelyov V.Yu., Postnikov A.A. O smerti zhen Ivana Groznogo: istoricheskoye rassledovaniye // Istoriya i arkheologiya. – 2015. – № 2 (22). – S. 3–14.
3. Demidov A. Vernost' // Teatr. – 1975. – № 5. – S. 47–55.
4. Karamzin N.M. Istoriya Gosudarstva Rossiyskogo. – M.: OLMA-PRESS, 2003. – T. VIII. – 879 s.
5. Nest'yev I. Balet «Ivan Groznyy» // Sovetskaya muzyka. – 1975. – № 9. – S. 29–36.
6. Skrynnikov R.G. Tsarstvo terrora. – SPb.: Nauka, 1992. – 574 s.
7. Tarakanov M. Syuzhetnyye leytmotivy v opernom zhanre: popytka klassifikatsii. – M.: GITIS, 2002. – 54 s.
8. Fedorenko E. Yuriy Grigorovich: Ya khozhu v gosti tol'ko togda, kogda menya priglashayut // Kul'tura. – 2001. – 18 okt. – S. 18–23.
9. Chulaki M. Kto yavlyayetsya avtorom khoreograficheskogo proizvedeniya? // Chulaki M. Zhivyye v pamyati moyey: vstrechi, vospominaniya, yumoreski. – M., 1990. – S. 128–225.
10. Eyzenshteyn S. Izbrannyye proizvedeniya: v 6 t. – M.: Iskusstvo, 1964. – T. 1. – 696 s.
11. Yurganov A.L. Stalin i Eyzenshteyn (diskussiya o fil'me «Ivan Groznyy») // Rossiya XXI. – 2009. – № 3. – S. 92–129.

ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭМА «АННА КАРЕНИНА» АНТОНА ЛУБЧЕНКО

Д. В. Калинина
ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств им. Дм. Хворостовского», г. Красноярск

Данная статья посвящена драматической поэме Антона Лубченко «Анна Каренина», созданной по прочтении одноименного романа Л. Н. Толстого. В работе рассматриваются композиционно-драматургические принципы поэмы, выявляются интонационные и жанровые особенности тематического материала.

Ключевые слова: роман «Анна Каренина» Л. Н. Толстого, драматическая поэма А. В. Лубченко, композиция, драматургия, образно-интонационные сферы.

A DRAMATIC POEM "ANNA KARENINA" BY ANTON LUBCHENKO

D. V. Kalinina
D. Khvorostovski Siberian State Institute of Art, Krasnoyarsk

The article analyses a dramatic poem "Anna Karenina" by Anton Lubchenko composed on L.N. Tolstoy's novel of the same title. The author considers the principles of the poem's composition and dramaturgy, as well as intonation and genre aspects of the thematic material.

Keywords: a novel "Anna Karenina" by L.N. Tolstoy, dramatic poem by A.V. Lubchenko, composition, dramaturgy, figurative and intonation spheres.

В истории мировой культуры есть имена и явления, которые с каждым десятилетием не только не теряют своей актуальности, но, напротив, приобретают большую значимость, становясь своеобразным духовным ориентиром для новых поколений. К ним относится творчество великого русского писателя Л. Н. Толстого, чье имя, наряду с А. С. Пушкиным, Ф. М. Достоевским, П. И. Чайковским, С. В. Рахманиновым, давно стало одним из символов России. Проблемы, очерченные Л. Н. Толстым в романах и публицистике, до сих пор представляются злободневными.

Особое место в творческом наследии писателя занимает роман «Анна Каренина». Художественное своеобразие романа и актуальность содержания сделали его неиссякаемым источником для новых открытий в различных областях искусства, в том числе, – кинематографического и музыкально-театрального. К роману «Анна Каренина» обращались зарубежные и отечественные кинорежиссеры: М. Метр (1911), В. Гардин (1914), У. Фален (1917), М. Гараш (1918), Э. Гулдинг (1927), К. Браун (1935), Ж. Дювивье (1948), А. Зархи, (1967), Б. Роуз (1997), С. Соловьев (2009), Дж. Райт (2012), К. Шахназаров (2017). Однако первой экранизированной в Советском Союзе «Карениной» стала телеверсия постановки художественного руководителя МХАТа Немировича-Данченко с Аллой Тарасовой в главной роли. Спектакль шел на сцене театра с 1937 года и пользовался успехом публики. В музыкальном искусстве XX века сюжет «Анны Карениной» нашел воплощение в произведениях разных жанров: лирические сцены Э. И. Гранелли (1906), оперы Е. Хубайи (1915), И. Роббиани (1924), Э. Глобила (1963/1972), Ю. С. Мейтуса (1970), балет (лирические сцены) Р. К. Щедрина (1972). Среди сочинений XXI столетия назовем музыкальную драму В. Успенского (2000, об этом см.: [1]), оперу Д. Карлсона (2007), русский мюзикл М. Самойлова (2010), балет в хореографии А. Мацко (2014) на музыку отечественных и зарубежных композиторов (М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Д. Д. Шостаковича, И. Ф. Стравинского, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, К. Сен-Санса, Д. Марианелли, А. Коженёвского), мюзикл Р. Игнатьева (2016). Следует также отметить необычное прочтение «Анны Карениной» А. Журбиным. Действие его оперы происходит через 17–18 лет после гибели Анны. Главная героиня – дочь Карениной. Жанр музыкально-сценического произведения композитор определяет как оперу-трагедию [3]. В скором будущем ожидается премьера оперы «Анна Каренина» на музыку Валерия Гаврилина (продюсер и художник проекта Павел Каплевич).

Еще одним современным прочтением романа Л. Н. Толстого является драматическая поэма «Анна Каренина» для большого симфонического оркестра Антона Лубченко.

Антон Лубченко родился 4 апреля 1985 года в городе Обнинске Калужской области. Его серьезное профессиональное становление началось на теоретическом отделении Харьковской средней специальной музыкальной школы-десятилетки, куда он поступил в 1999 году. По классу композиции Антон обучался у Людмилы Фёдоровны Шукайло (которая была педагогом Леонида Десятникова). В период обучения в ССМШ он создал Первый фортепианный концерт, Первый квартет памяти жертв-евреев, расстрелянных фашистами в Дробицком Яру в годы Великой Отечественной войны.

Знаковым событием в жизни юного музыканта становится его участие в юношеском конкурсе композиторов имени Валерия Гаврилина в 2001 году (об этом см. [4]). Став лауреатом престижного конкурса, Антон получает приглашение Союза композиторов Санкт-Петербурга и переводится из Харькова в выпускной класс знаменитой школы-десятилетки

при консерватории, где его педагогами становятся профессор Наталия Иосифовна Броверман по фортепиано, а по композиции – Александр Мнацаканян. У него же Лубченко продолжил обучение в стенах старейшего учебного заведения России. В Петербурге молодым композитором были созданы Первая и Вторая симфонии, Второй и Третий фортепианные концерты, а также «Литургия св. Иоанна Златоуста», исполнение которой состоялось в 2003 году на открытии XII Пасхального фестиваля в Северной столице. Несмотря на молодой возраст, на сегодняшний день А. Лубченко является автором большого количества опусов разных жанров, им созданы тринадцать симфонических произведений, две кантаты, семь культовых сочинений, четыре оперы, пять балетов, девять концертов, а также музыка к кинофильмам.

Драматическая поэма «Анна Каренина» была написана в 2010 году. С лета 2018 года с Антоном Лубченко ведется переписка, что позволяет уточнить мнение композитора по ряду вопросов, касающихся его музыкальных произведений. Антон Лубченко пояснил, что в 2015 году появилась вторая редакция поэмы для исполнения в Пекине. Мастерство азиатских музыкантов поразило композитора, поэтому его «Анна Каренина» посвящена Пекинскому симфоническому оркестру. Композитор любезно предоставил партитуру произведения, в данной статье будет рассмотрена вторая редакция этого сочинения.

Как известно, впервые жанровое определение «симфоническая поэма» появилось в XIX веке в творчестве Ференца Листа. Симфонические поэмы венгерского композитора представляют собой крупные программные сочинения в свободной одночастной форме (кроме поэмы «От колыбели до могилы», 1882), где нередко сочетаются различные принципы формообразования (сонатный, вариационный, рондо).

Самые ранние оркестровые опусы создавались Листом как увертюры к драматическим произведениям, но позднее были переработаны автором и стали называться симфоническими поэмами. Канон симфонической поэмы предполагает наличие определенных источников программы (произведения литературы, живописи), а также обобщенный подход к интерпретации сюжета (об этом см.: [2]).

В партитуре «Анны Карениной» Антона Лубченко можно выделить круг основных тем. Для композитора было важно показать трагедию героини, запечатлеть именно тот момент, когда Анна осталась наедине со своим горем и осознала безвыходность сложившейся ситуации.

В рамках одночастного симфонического цикла обнаруживаются четыре отграниченных друг от друга раздела: 1-й раздел – *Moderato sostenuto*, 2-й раздел – *Non troppom a conforza*, 3-й раздел – *Piu animato*, 4-й раздел – *Allegro conspirito*.

В драматической поэме выделяются две образно-интонационные сферы: первая (личностная, субъективная) связана с главной героиней, ее мыслями, чувствами, переживаниями, а вторая (внеличностная, объективная) представлена темами, воплощающими силы зла, которые разрушают внутренний мир Анны и предвещают ее неотвратимую гибель.

Основными темами в драматической поэме А. Лубченко являются тема поезда и тема Анны. Именно они становятся интонационной базой, из которой произрастают все последующие темы произведения по принципу развертывания с постоянным интонационным обновлением, когда каждая вновь появляющаяся тема или отдельные ее составляющие производны от предыдущих.

В начале произведения экспонируется тема поезда. В партии контрабасов в сдержанном темпе возникает секундовый мотив *f-g*, оформленный группами шестнадцатых. Постепенно диапазон нарочито-поступательной темы расширяется, она фактурно разрастается и проводится всеми группами оркестра поочередно в восходящем направлении – от низких струнных к деревянным духовым. Музыкальный материал излагается в тональности *f-moll* (ее семантика связана с глубокой печалью, страданиями). Тема поезда структурно сжата и развертывается в амбитусе тритона *e-b*, постоянно возвращаясь к ключевому тону «*f*». Начиная с ц. 2, в партии валторн появляются выразительные сигнальные интонации, изобразительная функция которых может быть определена как звучание гудка поезда.

А. Лубченко обращается к приёму работы с музыкальным материалом, основанным на комбинаторике коротких мотивов. Техника композиции ориентирована на принцип многократного повторения структурных микроячеек, представляющих собой простейшие темообразования. Эти краткие, идентичные по продолжительности ритмоинтонационные формулы, легко воспринимаемые на слух, разделяют звуковой поток на равные временные отрезки. Повторяющиеся мотивы (*abcdefg*) передают непрерывное механическое движение. Таким образом, зарождаясь из двух звуков, диапазон темы поезда постепенно расширяется. Основные конструктивные элементы этой темы будут вмонтированы в музыкальный материал симфонической поэмы, связанный со сферой рока, фатума и разрушительной силы.

Отметим, что от второго элемента темы поезда (*b*) производна и тема Анны. Их интонационное родство подчеркивает трихорд в кварте, содержащий в себе различные по эмоциональной напряженности ходы – вспомогательный малосекундовый и восходящий квартовый. Также обе темы имеют общий опорный тон – *f*.

Тема Анны экспонируется в партиях флейты и кларнета на фоне темы поезда, звучащей у альтов и вторых скрипок. Сам композитор выделяет в теме Анны четыре развернутые фразы. Особая выразительность мелодической линии раскрывается благодаря опоре на народные песенные истоки, что подтверждается включением в музыкальную ткань трихордов в кварте, плавных поступенных мотивов, чередующихся с широкими ходами – «возгласами» (квинта, октава), долгим пребыванием в сфере диатоники. Однако последняя фраза резко контрастна по отношению к остальным за счет яркого хроматизированного нисходящего пассажа, приводящего к острому диссонантному, искаженному звучанию. Обратим внимание, в партии *t-no* выделяется небольшое построение, ритмическое оформление которого принято именовать как «мотив судьбы». Такое яркое переключение не случайно и связано с тем, что, согласно сюжету романа Л. Толстого, Анна стала свидетелем смерти дорожного рабочего, который попал под колеса поезда. После страшного случая героиня все чаще видит несчастного в своих снах. Отметим, тема Анны звучит на фоне темы поезда, что предвосхищает трагическую развязку жизни Карениной.

В дальнейших проведениях тема Анны вариантно преобразуется, обогащается новыми мелодическими оборотами, оттенками и нюансами, при этом не претерпевает существенных изменений. «Вместо единой темы, – пишет В. Цуккерман, – появляются несколько в принципе равноправных видов темы как разветвленное воплощение образа» [6, с. 90].

Подчеркнем, что все музыкальные построения, появляющиеся в драматической поэме, производны от двух основных тем, отождествляющих разные образно-интонационные сферы: *личностное и внеличностное* (см. табл.)

Личностное	Внеличностное
Тема Анны (является сквозной)	Тема поезда (является сквозной)
Тема крушения надежд Анны	Тема-фатум
Тема навязчивой идеи	Набат
Тема любви Анны	Тема разрушительной силы

В целом, драматическая поэма «Анна Каренина» имеет рондообразную структуру и построена по принципу чередования главной темы – рефрена (тема Анны), транспонируемой при повторных проведениях, и промежуточных построений – эпизодов. При этом в рамках одночастной симфонической поэмы четко прослеживаются черты многочастности, где каждый раздел имеет свои композиционные особенности.

Выстраивая драматургию поэмы «Анна Каренина», композитор нашел своеобразный принцип соединения музыкальных тем. Наряду с многовариантностью и комбинаторикой, для данного сочинения характерен метод монтажа музыкального материала. Как известно, термин «монтаж» связан, прежде всего, с кинематографом. Но в XX веке он активно проникает во многие виды искусства и становится показателем нового типа мышления современного человека. Как утверждает О. В. Синельникова, «в творчестве отечественных композиторов монтажное мышление рождается не на почве отвлеченных философских концепций. Оно – неотъемлемая органичная составляющая драматургии и композиции произведения» [5, с. 68].

Именно потребность в подобной обработке материала становится особенно ощутимой в современной академической музыке, когда противоречия внутреннего мира героя достигают высшей степени напряженности и благополучное разрешение конфликта становится невозможным. Подобно монтажу в кинематографе, в музыкальной драме А. Лубченко можно отметить сопоставление фрагментов-кадров в последовательности (горизонтальный монтаж) и в одновременности (вертикальный). В «Анне Карениной» А. Лубченко представлены две образные сферы, грани человеческого бытия – жизнь и смерть. Композитор акцентировал внимание слушателя не на сюжетных перипетиях романа, а на некой общей идее произведения, отсюда проистекают и обобщенность образов, возвышенный поэтический строй повествования, уход от всего конкретно-бытового.

Таким образом, А. Лубченко нашел своеобразные композиционно-драматургические приемы для воплощения образов литературного произведения в жанре драматической поэмы.

Список литературы

1. Агафонова Д. В., Колпецкая О. Ю. Интерпретация романа «Анна Каренина» Л. Н. Толстого в одноименной музыкальной драме В. А. Успенского (некоторые наблюдения) // Искусство глазами молодых: мат-лы VIII Междунар. (XII Всерос.) науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых. – Красноярск: Краснояр. гос. ин-т искусств, 2016. – С. 89–92.
2. Аппалонова И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Уфим. гос. акад. искусств им. Загира Исмагилова. – Уфа, 2009. – 29 с.

3. Журбин А. Б. Опера должна вернуться на первые страницы мировых новостей [Электронный ресурс]. – URL: http://www.operanews.ru/15061606. html. – Загл. с экрана.
4. Лубченко Антон Владимирович: биография [Электронный ресурс]. – URL:: https://peoplelife.ru/170398_5. – Загл. с экрана.
5. Синельникова О. В. Монтажный принцип и музыкальная форма // Вестник Томского государственного университета. – 2009. − № 319. – С. 68–72.
6. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1974. – 240 с.

List of references

1. Agafonova D.V., Kolpetskaya O.Yu. Interpretatsiya romana «Anna Karenina» L. N. Tolstogo v odnoimennoy muzykal’noy drame V.A. Uspenskogo (nekotoryye nablyudeniya) // Iskusstvo glazami molodykh: mat-ly VIII Mezhdunar. (XII Vseros.) nauch. konf. studentov, aspirantov i molodykh uchenykh. – Krasnoyarsk: Krasnoyar. gos. in-t iskusstv, 2016. – S. 89–92.
2. Appalonova I.V. Zhanrovyy kanon simfonicheskoy poemy i ego prelomleniye v instrumental’noy muzyke XIX – nachala XX veka: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Ufim. gos. akad. iskusstv im. Zagira Ismagilova. – Ufa, 2009. – 29 s.
3. Zhurbin A.B. Opera dolzhna vernut’sya na pervyye stranitsy mirovykh novostey [Elektronnyy resurs]. – URL: http://www.operanews.ru/15061606. html. – Zagl. s ekrana.
4. Lubchenko Anton Vladimirovich: biografiya [Elektronnyy resurs]. – URL:: https://peoplelife.ru/170398_5. – Zagl. s ekrana.
5. Sinel’nikova O.V. Montazhnyy printsip i muzykal’naya forma // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2009. − № 319. – S. 68–72.
6. Tsukkerman V.A. Analiz muzykal’nykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma. – M.: Muzyka, 1974. – 240 s.

РЕПЕТИТИВНАЯ ТЕХНИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СЕРГЕЯ КРАВЦОВА

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

В статье рассматривается творчество представителя сибирской композиторской школы Сергея Ивановича Кравцова. Анализируется прием репетитивной техники на примерах двух произведений композитора: пьесы «Китайский болванчик» из фортепианного альбома «Алёшина тетрадь» и «Композиции для двух фортепиано».

Ключевые слова: репетитивная техника, минимализм, паттерн, «Китайский болванчик», «Композиции для двух фортепиано».

REHERSAL TECHNIQUE IN THE WORKS OF SERGEI KRAVTSOV

A. S. Pilyugina
Kemerovo State University of Culture,
Kemerovo

The author studies the creative work of Sergei Ivanovich Kravtsov, the representative of Siberian composer school. In addition, the author analyzes the rehearsal technique on the example of two works of the composer: the play “Chinese bobblehead” from the piano album “Alyoshina notebook” and “Compositions for two pianos”.

Keywords: rehearsal technique, minimalism, pattern, “Chinese bobblehead”, “Compositions for two pianos”.

Технологичность жизненных процессов в последней трети XX – начале XXI века не только изменила мир, но и отразилась на всех сферах культуры. Как неотъемлемая часть человеческой жизни музыка также претерпела изменения, которые рельефнее проявились в системе выразительных средств и идеях сочинений. Композиторы словно опрокинули музыкальные правила прошлого, найдя новые техники, неожиданные сюжеты, смелые замыслы и оригинальные способы их выражения. Современным авторам уже стало невозможным создавать свои сочинения, лишь просто воспроизводя элементы традиции прошлого: понадобилось переосмысление старинного канона с позиций нового мироощущения. В то же время большое число композиторов словно «вышло из минувшего века», и сегодня это целое поколение талантливых художников с собственным стилем и отличительными чертами. Поэтому музыкальное творчество в академическом искусстве формируется не только в русле авангардных поисков, но и под влиянием метров прошлого, а также их учеников. В статье речь пойдет о представителе сибирской композиторской школы Сергее Ивановиче Кравцове, ученике класса профессора Аскольда Фёдоровича Мурова. Попытаемся хотя бы несколькими штрихами нарисовать его портрет, обозначив круг учителей и коллег, дав характеристику некоторым произведениям, написанным с использованием современных композиторских приемов. Речь, в частности, об особенностях примененной Кравцовым репетитивной техники в разных по характеру и жанру сочинениях, появившихся, однако, почти в одно время.

Сергей Иванович Кравцов – представитель сибирской композиторской школы, основателем которой является выпускник Ленинградской (ныне Санкт-Петербургской) консерватории Аскольд Муров (1928–1996). Но, как часто бывает, путь к высокому искусству начинался издалека, хотя музыкой Сергей Кравцов увлекался уже в школьные годы, играя на гитаре в клубных ансамблях. Решение серьезно постигать тайны творчества и стать профессиональным композитором пришло не сразу. В 1973 году он поступает на дирижёрско-хоровое отделение Омского культурно-просветительского училища, а по окончании продолжает образование в музыкальном училище им. В. Я. Шебалина на теоретическом отделении. Именно здесь судьба его сводит с выпускником Новосибирской консерватории, учеником Мурова – Ильёй Марковичем Хейфецем, который вел факультатив по композиции [1].

Сегодня Илья Хейфец – известный в России и Израиле композитор, доктор композиции и музыковед, автор симфоний, концертов для различных инструментов, большого числа камерных и других сочинений, ряда статей («Еврейские мотивы в русской музыке», «Русские корни израильской музыки», «Еврейская музыкальная идиома и композиционная техника», «Еврейские песни Рубинштейна и Мусоргского», статьи о музыкальной жизни Израиля), переводчик на русский язык капитального труда А. Ц. Идельсона «Еврейская музыка в её историческом развитии» [3]. Еще тогда, в последние десятилетия прошлого века, молодой педагог помог начинающему свой профессиональный путь музыканту определиться с выбором. И в 1982 году после третьего курса училища Сергей Кравцов поступает в Новосибирскую консерваторию в класс Аскольда Фёдоровича Мурова.

Попасть на обучение к большому Мастеру – не только настоящая удача, но и ответственность. Ведь Аскольд Муров – один из тех российских композиторов, чья жизнь и творческий путь стали образцами настоящей человеческой честности, напряжённого духовного поиска художника, искавшего ответы на самые важные вопросы, неизбежно возникающие в «эпоху перемен». Искренность и честность в отказе от прежних заблуждений и убеждённость в правильности вновь избранного пути – вот те качества, которые характеризовали Мурова-композитора и Мурова-человека всю его жизнь. Эти качества были обусловлены самой его судьбой и помогали духовно выстоять в перипетиях событий Новейшей истории России [4]. Создавая свои работы по внутреннему побуждению и в соответствии со своим тонким чутьём, которое никогда не отказывало ему в непростые времена «смены векторов», Муров тому же учил и своих студентов. «Аскольд Фёдорович, мой учитель композиции, советовал не повторяться в творчестве, всегда искать для себя что-то новое: ”Написал для флейты, пиши для скрипки, потом для хора…” Этому мудрому совету стараюсь следовать. Хотя, конечно, есть и любимчики – струнный квартет», – говорил Сергей Иванович[1].

Годы учёбы в консерватории были самыми чудесными: надолго в памяти остались и занятия композицией, и общение с прославленными музыкантами, и концертные поездки по городам России. На последнем курсе консерватории Сергей Кравцов становится консультантом Сибирской организации Союза композиторов России. Проработав в этой должности более десяти лет, молодой музыкант, наряду с написанием своих первых опусов, занимается и каталогизацией музыкальных сочинений сибирских авторов. Благодаря этой многолетней кропотливой работе библиотечный фонд творческого Союза обогатился партитурами, которые в настоящее время доступны композиторам, музыковедам, исполнителям. В настоящее время Сергей Иванович – ведущий редактор Новосибирской государственной филармонии, освоивший новую и непростую для себя профессию работы со словом. В круг его обязанностей входит написание буклетов, программ, листовок к концертам… Но еще более важны обязанности по составлению своеобразной летописи, благодаря чему в прошлом году увидела свет книга об истории Новосибирской филармонии. В ней Сергей Иванович масштабно представил интересные материалы и редкие документы, повествующие о творчестве многих прекрасных музыкантов. Думается, что в этом стремлении отдать должное уважение всем тем, кто обогащал музыкальную культуру Сибири, прослеживается урок, усвоенный в классе Мурова, для которого эстетическое и этическое были нераздельны.

[1] Интервью с С. Кравцовым. Архив автора.

И все же столь важная работа в филармонии не главная, так как жизненная необходимость для композитора Кравцова – сочинение новой музыки, овладение новыми жанрами и техниками. Его произведения звучат на концертных сценах в исполнении ведущих коллективов, таких как Новосибирский академический симфонический оркестр, Русский академический оркестр, ансамбль солистов «Новосибирская камерата», «Filarmonica» – квартет, фортепианный дуэт «Геннадий Пыстин – Дмитрий Карпов». Музыканты исполняют его сочинения и в Новосибирске, и в гастрольных поездках. По мнению музыковеда С. С. Гончаренко, сочинения Сергея Кравцова отличаются утонченной лирикой, интеллектуальностью и применением широкого спектра приёмов современной музыки – серийности, алеаторики, хорового театра, конкретной, электронной, минимальной музыки, полистилистики. Музыка Кравцова – это своеобразный дневник интеллектуальной творческой личности (см. [1]).

Представляется, что интеллектуальность почерка сибирского композитора можно обнаружить в его сочинениях с использованием репетитивной техники. В ней у Кравцова написаны только два сочинения: пьеса «Китайский болванчик» в фортепианном альбоме «Алёшина тетрадь» и «Композиция для двух фортепиано». Как объяснил автор, к минимализму он относится весьма настороженно, однако все же решил попробовать сочинить что-то подобное. Как известно, основой для минималистского опуса должен стать паттерн (от англ. pattern – образец), его длительность не ограничена, при повторении паттернов в разных голосах и регистрах возникает множество новых контрапунктических комбинаций, что создает композицию. Звуковой материал минимализма всецело отражает эстетику звука конца XX века. Он может быть разным: это и тоны определенной высоты, и звуки неопределенной высоты, или электронные звуки, и т. д. Однако не всякая музыка, минимальная по концепции, организована средствами репетитивности. Но и не всякая репетитивная музыка опирается на концепцию минимализма. Хотя репетитивная техника, действительно, родилась из минимального мышления, она может существовать также независимо от него, имея другое эстетическое основание [5]. Именно эту дилемму и предстояло решить композитору, поэтому первый шаг – овладеть техникой с помощью небольшой пьесы.

Ей стала миниатюра из цикла «Алёшина тетрадь», который был написан Сергеем Кравцовым в 1993 году к 16-летию сына. Цикл включает шесть разнохарактерных пьес, расположенных по возрастанию степени сложности и отличающихся особенной техникой письма: минимализм – в «Китайском болванчике», модальность – в «Песенке мушкетеров», двенадцатитоновость – в «Прозрачном ручье», различные формы симметрии (зеркальная, концентрическая) – в «Разрушенном храме». При этом две последние пьесы – «Синий камень» и «Веснянка» – были написаны в фольклорном духе, но без прямого цитирования народных тем [1].

«Китайский болванчик» – эксперимент, поиск и результат, ведь удалось минимальными средствами создать образ загадочно улыбающейся статуэтки с постоянно качающейся головой. Это игрушка, но одновременно оберег и амулет, помогающий справиться с нападками злобных духов. Основой для музыкального материала послужила мажорная пентатоника, усилившая национальный колорит и подчеркнувшая задорный характер персонажа. Обилие диезов, а также исполнение, по указанию автора, всего произведения на правой педали добавили сверкающих, фантастических красок, словно фигурка сделана из золота и ярко раскрашена. Возможно, успешный опыт позволил Кравцову обратиться к репетитивной технике еще раз, но уже для создания яркого концертного сочинения.

«Композиция для двух фортепиано» была написана в 1995 году по просьбе Геннадия Пыстина. Кравцов посвятил произведение творческому тандему – новосибирскому филармоническому дуэту Геннадий Пыстин – Игорь Цыганков. Ансамблевое мастерство этих музыкантов получило широкое признание не только в России. Организовав в 1993 году Международный фестиваль фортепианных дуэтов в Новосибирске, они много гастролировали в городах России и за рубежом (США, Франция, Канада). Музыканты трижды завоевывали Гран-при [2]. А в 1995 году на IV Международном фестивале в Екатеринбурге за вклад в развитие дуэтного движения в Сибири им была вручена Международная премия «Duo Kodama» (Токио). В 1998 году Пыстин и Цыганков успешно дебютировали на престижном фестивале «Московская осень». Поэтому к сочинению произведения для двух блестящих виртуозов Кравцов подошел с интересом и ответственностью. Как говорит сам автор: «С Геннадием Пыстиным у нас давние дружеские отношения. Он просил написать что-нибудь для дуэта. Так возникла сначала "Композиция для двух фортепиано", а чуть позже "Благословение Мессиана"»[2]. Затем состав дуэта изменился (Геннадий Пыстин пригласил в ансамбль молодого Дмитрия Карпова), но «Композиция» Кравцова не ушла из репертуара. Для них же Кравцов сделал переложение в четыре руки своего симфонического сочинения «Вариации на две темы Моцарта». Все указанные произведения дуэт исполнял много раз и по разным поводам.

Итак, «Композиция для двух фортепиано» – концертная инструментальная пьеса-посвящение. Отсюда преобладание лирико-психологического начала, камерных образов, импровизационной манеры высказывания, доверительного тона общения и со слушателями, и между самими исполнителями. Это сочинение отличается не только удивительной одухотворенностью, но и особой изобразительностью. В то же время для него характерна простота и ясность. Возможно, этому способствует использование Кравцовым репетитивной техники с ограниченным количеством паттернов. Основная секундовая интонация трактуется многозначно: это и просьба, и мольба, и плач. Еще один повторяющийся интонационный оборот напоминает колыбельную, в нем ощутимо проступает фольклорное начало. В каноне тема, повторяясь в другом голосе, создаёт и форму. Однако в этом сочинении канона на тематическом уровне нет. Форма канона использована в сочинении только как прием. Произведение можно разделить на три раздела, причем с динамической репризой, так как материал в последнем разделе повторяется с некоторыми изменениями. В сочинении есть эпизоды, в которых композитор дает возможность исполнителям импровизировать, но в то же время задает условия импровизации, которые прописаны в нотном тексте.

В начале «Композиции для двух фортепиано» автор выставляет три бемоля, предполагая, возможно, колорит параллельных тональностей Es-dur и c-moll (что также усиливает национальный колорит). Вместе с тем в произведении ощутимо присутствие и ладов народной музыки, минорной пентатоники. Как известно, начиная с XIX века композиторы применяли подобного типа ладовую окраску для придания сочинению «аромата архаики», воссоздания ориентального колорита, подчеркивая в образном содержании присутствие естественной красоты, чистоты и гармонии. В первом разделе музыкальный материал как бы «наслаивается» друг на друга. Каждый паттерн (B, C, D, E, F), кроме первого (A), повторяется и возвращается к первому (основному), где тональным центром является звук «g». Всего в первом разделе 6 паттернов, но у другого инструмента в течение экспозиции этих паттернов – пауза. Затем в партии второго фортепиано появляется новый материал,

[2] Интервью с С. Кравцовым. Архив автора.

и к основному звуку «g» добавляется «es». Развитие происходит по такому же типу, что и в первом разделе, темы соединяются в контрапункте, что придает новому фрагменту в «Композиции для двух фортепиано» необычное звучание.

Так же, как и в ранее написанном «Китайском болванчике», композитор решает, что все произведение должно исполняться на постоянной правой педали с наибольшей динамикой *pp*. Это придает звучанию произведения мистический, даже «космический» характер. Но музыка этого произведения одновременно полна глубоких раздумий и размышлений. Безусловно, в этом проявляется мастерство композитора Сергея Кравцова, способного почти теми же приемами, что и в «Китайском болванчике», создать драматичное повествование, воплотить масштабные, общечеловеческие образы.

Безусловно, творчество Сергея Кравцова, органично соединяя традиции и новации, еще активно развивается. Кроме того, в данной статье оно предстало своей самой небольшой частью. Его сочинения открыты для исполнителей и слушателей, они ждут и исследователей, способных оценить мастерство композитора, оригинальность его художественного мира. Согласимся с авторитетным мнением В. Н. Холоповой: «Благодаря обилию и интенсивности российского музыкального творчества, не создается чувства “коды” музыкального искусства или “конца времени композиторов” (идея Владимира Мартынова, от которой он уже стал отходить). Наоборот, есть ощущение подъема и плодотворных поисков, несмотря на перманентные экономические трудности у создателей произведений. Если взять всю сумму созданного в современной российской академической музыке, то она дает весьма обильную духовную пищу нынешнему обществу, – духовные стремления в ней даже проакцентированы. Недаром устойчивое мировое признание имеет большая группа отечественных композиторов, не меньшая, возможно, и большая, чем в любой другой стране. Многоликое российское композиторское творчество полно жизненности и способно отвечать самым разнообразным эстетическим запросам людей как в культурных столицах страны, так и в любых точках России. Оно так же широко, как сама Россия» [6]. Подчеркнем и то, что Сергей Кравцов, приняв творческую эстафету от своих наставников – Аскольда Мурова и Ильи Хейфеца, – стремится своей деятельностью упрочить позиции сибирской композиторской школы, отдавая свой талант служению музыке.

Список литературы

1. Капицына Н. С. О первом авторском концерте Сергея Кравцова [Электронный ресурс] // Академическая музыка Сибири. – 2011. – URL: http://sibmus.info/texts/kapitsyna/avt_konc_kravtsova.htm (дата обращения: 10.06.2018).
2. Красавцева Л. Геннадий Пыстин – Игорь Цыганков: виртуозность, умноженная в дуэте [Электронный ресурс]. – URL: http://www.dizzaster.ru/dizzaster.php?id=2932 (дата обращения: 10.06.2018).
3. Омское музыкальное училище им. В. Я. Шебалина [Электронный ресурс]. – URL: http://www.shebalina.ru/pages/hejfets-ilja-markovich (дата обращения: 10.06.2018).
4. Пономарёв В. В. Аскольд Муров. Духовный путь композитора [Электронный ресурс] // Академическая музыка Сибири. – 2011. – URL: http://sibmus.info/texts/ponomar/mur_duh.htm (дата обращения: 10.06.2018).
5. Поспелов П. Г. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки [Электронный ресурс] // Советская музыка: журн. – 1992. – URL: http://www.gomba.ru/articles/spec1992/19920001.htm (дата обращения: 10.06.2018).

6. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI века [Электронный ресурс]. – М., 2015. – URL: http://www.kholopova.ru/Russian%20Academic%20%20Music%20(Genres%20and%20Styles).%20V.Kholopova.pdf (дата обращения: 10.06.2018).
7. Чередниченко Т. «Музыкальный запас»: Владимир Мартынов [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас: журн. – 2000. – 4(12). – http://magazines.russ.ru/nz/2000/4/jrec_main12.html.

List of references

1. Kapitsyna N.S. O pervom avtorskom kontserte Sergeya Kravtsova [Elektronnyy resurs] // Akademicheskaya muzyka Sibiri. – 2011. – URL: http://sibmus.info/texts/kapitsyna/avt_konc_kravtsova.htm (data obrashcheniya: 10.06.2018).
2. Krasavtseva L. Gennadiy Pystin – Igor' Tsygankov: virtuoznost', umnozhennaya v duete [Elektronnyy resurs]. – URL: http://www.dizzaster.ru/dizzaster.php?id=2932 (data obrashcheniya: 10.06.2018).
3. Omskoye muzykal'noye uchilishche im. V.Ya. Shebalina [Elektronnyy resurs]. – URL: http://www.shebalina.ru/pages/hejfets-ilja-markovich (data obrashcheniya: 10.06.2018).
4. Ponomaryov V.V. Askol'd Murov. Dukhovnyy put' kompozitora [Elektronnyy resurs] // Akademicheskaya muzyka Sibiri. – 2011. – URL: http://sibmus.info/texts/ponomar/mur_duh.htm (data obrashcheniya: 10.06.2018).
5. Pospelov P.G. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika: sravneniye opyta amerikanskoy i sovetskoy muzyki [Elektronnyy resurs] // Sovetskaya muzyka: zhurn. – 1992. – URL: http://www.gomba.ru/articles/spec1992/19920001.htm (data obrashcheniya: 10.06.2018).
6. Kholopova V.N. Rossiyskaya akademicheskaya muzyka posledney treti XX – nachala XXI veka [Elektronnyy resurs]. – M., 2015. – URL: http://www.kholopova.ru/Russian Academic Music (Genres and Styles). V.Kholopova.pdf (data obrashcheniya: 10.06.2018).
7. Cherednichenko T. «Muzykal'nyy zapas»: Vladimir Martynov [Elektronnyy resurs] // Neprikosnovennyy zapas: zhurn. – 2000. – 4(12). – http://magazines.russ.ru/nz/2000/4/jrec_main12.html.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА КУЗБАССА ИМ. А. БОБРОВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Статья выполнена в рамках реализации гранта РФФИ «Музыкальная культура Кемеровской области (1943–2018)» № 18-412-420002

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

Статья посвящена рассмотрению основных направлений деятельности и тенденций развития Музыкального театра Кузбасса им. А. Боброва на современном этапе.

Ключевые слова: музыкально-театральное искусство, Музыкальный театр Кузбасса им. А. Боброва, музыкально-театральная постановка, театральная культура.

A. BOBROV KUZBASS MUSICAL THEATRE NOWEDAYS

The article is implemented within the framework of the project "Musical culture of Kemerovo oblast (1943–2018)" № 18-412-420002

T. I. Moroz
Kemerovo State University of Culture,
Kemerovo

The author considers the issues of the main activity and trends for further development of A. Bobrov Kuzbass Musical theatre.

Keywords: musical and theatre art, A. Bobrov Kuzbass musical theatre, musical theatrical performance, theatrical culture.

В контексте духовной жизни и духовной культуры современного общества театр играет важную роль, направленную на формирование ценностных ориентиров, совершенствование образа мыслей, чувств, устремлений и потребностей человека. Особое место театр занимает в культурной жизни провинциальных городов, оказывая заметное влияние на социокультурное и художественно-эстетическое пространство. Экспериментальный характер, присущий искусству XX – начала XXI века, находит свое преломление в художественных преобразованиях в театральном творчестве провинциальных регионов, порождая процессы поиска способов обновления художественного содержания и художественных форм.

Сегодня становятся актуальными вопросы использования всех возможностей синтетического музыкально-театрального искусства, органичного соединения музыкального пласта с визуальной составляющей спектакля с учетом психологии и специфики восприятия современного зрителя. Осуществляется поиск новых звуковых и зрительных эффектов в самых разнообразных комбинациях. И в этом поиске нередко происходит соединение, казалось бы, несоединимого – живой актерской игры в условном сценическом пространстве и демонстрации видеофрагментов, в том числе и видеопроекции происходящего на сцене на отдельно вынесенном экране; живого звучания голоса актера и фонограммы, за счет чего голос актера приобретает особое свойство акустической локализации и расширения звукового диапазона; фактур визуального и звукового ряда спектакля в их разнообразной, порой противоречивой стилистической игре. Но бóльшую значимость приобретает поиск и привнесение сугубо театральных приемов, в первую очередь связанных с режиссерским подходом к организации художественной формы спектакля.

Музыкальный театр Кузбасса им. А. К. Боброва имеет опыт знакомства с авторской режиссурой и свободной интерпретацией классики в музыкальном театре. Прежде всего, это была экспериментальная работа в рамках одного из первых международных проектов в Кузбассе в области культуры – постановка оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» (режиссер-постановщик Питер Вирш) совместно с театром «Pocket Opera Company» г. Нюрнберг, осуществленная в начале 2000-х годов. Как отмечает Т. А. Григорьянц, «с режиссерским театром Европы, с его культурой зрители Кузбасса практически не сталкивались. С другой стороны, "режиссерский театр" в России понятие далеко не новое <…> Вопрос в том, что "наш режиссерский театр", уже имея свои традиции, – иной по своей эстетике» [2, с. 195].

В спектаклях Музыкального театра Кузбасса проникновение современной режиссуры проявляется в усилении внимания к драматической стороне в постановочном решении, в предъявлении жестких требований к действию, способам существования актера на сцене, созданию цельного, драматургически выверенного действа, которое при этом не утрачивало бы драматургического пласта музыки. В связи с этим, в постановках прослеживается отход от уже устоявшихся традиционных и привычных клише, привнесение непредсказуемости, многослойности в визуальное решение, поиск новых способов и типов развития действия для порождения сильного эмоционального отклика и включения глубинного потенциала зрителя в процесс восприятия и постижения художественного целого.

Из современных постановок спектакль «Продажная любовь» по знаменитой новелле Мопассана «Пышка» (режиссер-постановщик Е. Волис, 2014) являет собой удачное сочетание театральности и музыкальности. Критик А. Иняхин отмечал, что «музыка в спектакле подчинена принципам драматургии – номера и ансамбли возникают из потребностей действия, оправданные развитием авторской логики, а не беспринципным движением от одного хита к другому. Зрелищность обеспечена не только разумной, удобной и образной сценографией Игоря Капитанова. Свою лепту вносит балетмейстер Евгения Смелова, выстроившая сложную пластическую партитуру эффектных ансамблевых сцен» [3, с. 50]. Именно с этим спектаклем коллектив театра принимал участие в 2016 году во Всероссийском фестивале музыкальных театров «Видеть музыку» в Москве, организованном Ассоциацией музыкальных театров России, выступив на сцене театра «Геликон-опера». Спектакль получил высокую оценку профессиональных критиков, театральных деятелей, которые приняли участие в его обсуждении.

Одним из ярких событий театрального сезона 2017 года стала постановка мюзикла К. Брейтбурга по одноименной повести А. С. Пушкина «Дубровский» (драматург – К. Кавалерян). Постановка «Дубровского» стала первым опытом работы коллектива театра в жанре мюзикла в его западном варианте [6]. Слаженная работа постановочной группы – единой команды профессионалов высокого уровня (режиссёр-постановщик и хореограф – заслуженный деятель искусств РФ Н. Андросов, музыкальный руководитель проекта – К. Брейтбург, художник-постановщик – В. Фёдоров), а также серьезная работа дирижёра-постановщика А. Кириченко, хормейстера Н. Степановой, увлеченность актерского состава и всего коллектива труппы театра позволили создать очень яркий, динамичный, энергийный спектакль, ставший популярным у зрителей. Спектакль отличается особой композиционной целостностью: все его компоненты – развитие сюжетной линии, характеры героев, музыка, вокальные партии – существуют в неразрывной связи, подчеркивая и развивая разными средствами сценическое действие. В театральной постановке представлены яркие персонажи, выпукло очерченные за счет эффектности и точности передачи всех заранее выстроенных смысловых акцентов. Высокая техничность, вокальная и пластическая выразительность актеров находятся в подчинении главной задачи – создание цельного образа персонажа, вписывающегося в линию развития драматургии. При этом острота сюжета находится в сопряжении с жестким соблюдением партитуры спектакля.

Представляет интерес спектакль по пьесе знаменитого итальянского драматурга, режиссёра и актёра Эдуардо де Филиппо «Человек и Джентльмен», поставленный известным московским режиссёром театра и кино В. Дубровицким (2018). Жанр, заявленный как спектакль-скандал, был оправдан в силу того, что явился вызовом благодаря обращению к

драматургическому материалу, созданному для драматического театра, постановочному решению спектакля, музыкальному оформлению, а также актерской игре.

В театре, независимо – драматическом или музыкальном, традиционно главным лицом сценического действия выступает актер. Режиссура вносит значительные изменения и в актерское искусство, закладывая новые принципы жизни на сцене. Сегодняшние реалии выдвигают требования привнесения драматической убедительности в создаваемые образы. Спектакль «Своей душе не прекословь» (режиссёр – заслуженная артистка Карелии Л. Дементьева-Самойлова, 2011) по мотивам киноповести В. Шукшина «Калина красная» на музыку М. Самойлова открыл новые грани артистического мастерства солистов театра: народного артиста РФ П. Карпова, заслуженной артистки РФ О. Беловой, заслуженной артистки РФ Н. Яровой, Л. Ефимовой. Актерский состав, дополненный артистами драматического театра, позволил обогатить событийную составляющую спектакля глубиной проживания и силой трансляции до зрителя насыщенного действия. В разных составах в роли Егора Прокудина выступали А. Измайлов (Кемеровский областной театр драмы им. А. В. Луначарского) и Е. Белый (Театр для детей и молодежи г. Кемерово). В постановке «Продажная любовь» актерские работы солистов театра А. Петровой, Е. Лященко, В. Жукова, К. Голубятникова, Е. Лихманова отличаются как углубленным психологизмом, так и яркой эмоциональностью в создании и преподнесении образов. Интересен в аспекте актерской игры упоминавшийся выше спектакль «Человек и Джентльмен». Пьеса, написанная Эдуардо де Филиппо для драматического театра, дала богатый материал для создания характерных образов персонажей и простор для сценической импровизации. Спектакль был насыщен сложными драматическими ролями, с которыми справились как молодые артисты, так и уже зрелые мастера сцены: О. Брылев, В. Жуков, Е. Ляшенко, А. Теплова, заслуженные артисты РФ О. Павлова, О. Белова, В. Титенко, К. Голубятников.

В решении вопроса формирования репертуара для руководства Музыкального театра важным видится сохранение баланса между экспериментальными и классическими постановками. Сегодня новый сценический облик на сцене театра обретает классическая оперетта. В 2015 году был восстановлен спектакль «Летучая мышь» И. Штрауса (режиссер В. Дубровицкий). В 1996 году эта постановка стала мощным толчком для развития театра в новом статусе. Вновь обрела жизнь на сцене в постановке В. Подгородинского знаменитая оперетта И. Кальмана «Сильва» (2015). Спектакли на основе классического материала – одноактных оперетт Ж. Оффенбаха «Муж за дверью» и «Званый вечер с итальянцами» (2016), изысканно решенные в стиле рококо, по словам режиссера В. Подгородинского, позволили поработать над совершенствованием вокального и актерского мастерства творческого коллектива театра [5, с. 70]. В результате совместной работы режиссера Е. Волиса (Москва), хореографа Э. Смирнова (Москва), заслуженного деятеля искусств России, театрального художника А. Уланова (Санкт-Петербург) в репертуаре театра появился яркий, динамичный современный спектакль «Граф Люксембург» Ф. Легара (2017), по музыкально-драматургическому решению и психологической глубине не уступающий оперному спектаклю.

Значительному расширению музыкально-театральных форм способствуют мюзиклы, ставшие на сегодняшний день достаточно популярными в России. Мюзикл обладает возможностью синтезирующего взаимодействия не только различных видов искусства, но и музыкальных стилей. В качестве литературной основы современные авторы используют

произведения, отличающиеся содержательностью, глубиной осмысления общезначимых проблем, яркими характерами и событийной насыщенностью. Объединяя в сценическом действии музыку, пластику, хореографию, актерское мастерство, мюзикл предрасполагает к нахождению интересных постановочных решений, эффектности театрального воплощения. Данный жанр задает особые требования к актерскому существованию на сцене, требуя иной постановки вокала, особой пластической выразительности, глубоко отличающихся от вокала и пластики классических жанров музыкально-театрального искусства, таких как опера или оперетта.

Российские мюзиклы, аккумулируя опыт, достигнутый в развитии данного жанра в американской и английской традициях, отличаясь от них трагедийной составляющей, нередко обретают свое сценическое существование в качестве музыкально-драматических спектаклей. Все спектакли имеют очень хорошую литературную основу, поэтому артисту есть *что* играть, *что* прожить на сцене. Музыкальный театр Кузбасса на сегодняшний день представляет несколько постановок российских мюзиклов, во всей широте жанрового диапазона, для зрителей разных возрастов: «Безымянная звезда» М. Самойлова, «Дон Сезар де Базан» Е. Ульяновского, «Алые паруса» В. Лесовской, «Дубровский» К. Брейтбурга, «Дюймовочка» В. Дона, «Бременские музыканты» Г. Гладкова, «Конек-горбунок» С. Пучкова и др. Работа в этом жанре не только позволяет осваивать новый интересный репертуар, но и значительно расширяет границы для проявления творческих возможностей актерского состава.

Большое внимание уделяется созданию спектаклей для зрителей различных возрастных групп, с учетом их потребностей и приоритетов. Так, заметно расширяется возрастной диапазон потенциальной аудитории, для которой предназначены музыкальные спектакли. «Белая акация» И. Дунаевского (режиссер Л. Дементьева-Самойлова), «Севастопольский вальс» К. Листова (режиссер В. Подгородинский), «В шесть часов вечера после войны» Т. Хренникова (режиссер В. Рябов) – спектакли, которые доставили пожилому поколению радость встречи с опереттой советских композиторов. Разнообразны постановки театра для детей – музыкальные сказки, балеты, мюзиклы. Сегодня репертуар театра для детей включает произведения современных отечественных композиторов: «Летучий корабль» М. Дунаевского, «Бременские музыканты» Г. Гладкова, «Аленький цветочек» М. Самойлова, «Дюймовочка» В. Дона, «Конек-Горбунок» С. Пучкова, мюзикл «История Герды» по мотивам знаменитой сказки Г. Х. Андерсена «Снежная королева» на музыку кузбасского музыканта А. Туркичева (2017), либретто к которому было написано О. Кузнецовой и солисткой музыкального театра А. Петровой.

Увеличение театрального репертуара для детей и подростков на сегодняшний день рассматривается как особое направление в развитии современного театрального процесса. В Концепции долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года отмечается необходимость радикального изменения положения дел и ориентации театров, в том числе и музыкальных, на постановки спектаклей для зрителей данного возраста, стимулирования процессов создания драматических и музыкально-драматических произведений детского и подросткового репертуара [4].

Вопросы воспитания юных зрителей и привития им театральной культуры значимы для руководства театра и творческого коллектива, что находит свое выражение не только в отборе репертуара, а также в осуществлении художественно-просветительской деятельно-

сти. Уже многие годы театр совместно с администрацией города Кемерово и Кемеровским отделением СТД РФ проводит городской фестиваль «PRO-театр XXI». В данном творческом проекте принимают участие учащиеся общеобразовательных школ, гимназий, лицеев, школ искусств без возрастных ограничений. Так как его цель – развитие театральной культуры у подрастающего поколения, в рамках фестиваля осуществляется не только привлечение детей к посещению театра, участию в творческих встречах, обсуждениях, экскурсиях, но и стимулирование присущей данному возрасту потребности в творчестве, связанном с театральной тематикой.

Как известно, основой успешного функционирования любого репертуарного театра выступает артистический состав. Проблема кадров, которая остро стояла в начале 1990-х годов, свое решение находила поэтапно в развивающейся системе профессионального театрального и музыкального образования в Кузбассе. С 1998 года Кемеровским государственным институтом культуры осуществляется подготовка студентов по специальности «Актерское искусство», специализация «Актер музыкального театра». За эти годы два курса обучающихся осваивали профессию не только в учебном заведении, но и в процессе практической творческой деятельности в театральном коллективе, принимая участие в постановочной деятельности, в работе с режиссерами, дирижерами, балетмейстерами, артистами старшего поколения. Подобное взаимодействие будущих актеров с театральными педагогами и практиками является устоявшейся традицией российской актерской школы. Приток молодых кадров заметно меняет театральную жизнь коллектива. Новый набор, осуществленный в 2018 году, позволяет говорить о том, что у театра есть будущее, формируются новые внутренние резервы для дальнейшего развития. Сегодня, кроме выпускников ведущих профильных учебных заведений страны, среди артистов различных творческих цехов театра работают выпускники Кемеровского государственного института культуры.

Театр активно развивает деятельность в новых форматах. Коллектив готовит различные тематические концертные программы, в которых представлены арии, дуэты, сцены из опер, оперетт, мюзиклов, романсы и песни русских и зарубежных композиторов. Проведение подобных концертных мероприятий дает возможность коллективу театра представить свою деятельность в другом ракурсе, опробовать новые музыкальные жанры. В 2017 году оркестр под руководством А. Кириченко совместно с музыкантами из Новосибирска – вокальным ансамблем под руководством Павла Шаромова и рок-группой «Второй этаж» – представили концертную программу «Легенда – Майкл Джексон». Творческий проект, реализованный на сцене Музыкального театра Кузбасса, стал необычной интерпретацией легендарных хитов «короля поп-музыки» академическими исполнителями и рок-музыкантами. Хоровой состав театра под руководством Н. Степановой имеет практику выступления в качестве самостоятельного творческого коллектива, силами которого готовятся не только отдельные концертные номера, но и крупные хоровые произведения. Так, в 2018 году совместно с хором Кемеровского государственного университета в рамках проекта «Музыка в храме» был исполнен «Реквием» Г. Форе в католическом храме Непорочного сердца Пресвятой Девы Марии г. Кемерово.

Новым видом деятельности становятся концерты камерной музыки, тематические музыкальные вечера в фойе театра, позволяющие организовать встречу со зрителями в более камерной обстановке, располагающей к непосредственному общению в доверительной и вместе с тем творческой атмосфере. Театр в фойе стал особой экспериментальной сцени-

ческой площадкой, на которой может разворачиваться театральное действо, могут проходить встречи в театральной гостиной или концертные мероприятия. Таким экспериментом в 2018 году стал показ театрализованного представления «Ужель та самая Татьяна» по роману А. С. Пушкина и опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Заявленный формат semi-stage, предполагая мизансценически выстроенное концертное исполнение в костюмах, позволил объединить оперные фрагменты, прозвучавшие в исполнении ведущих солистов театра, и текст романа в стихах А. С. Пушкина. Подобный формат постановки оперы все чаще встречается в художественной практике музыкальных театров как столицы, так и регионов.

В современных условиях меняется театр и меняются формы его взаимодействия с субъектами региональных культурных процессов. В условиях нарастающей коммерциализации искусства театральный спектакль – это особый арт-проект, требующий детальной проработки, в том числе и коммерческой составляющей. В связи с этим привлечение спонсорской помощи, информационной поддержки в осуществлении творческих проектов становится актуальным. Театр активно осваивает новые технологии, позволяющие выстраивать связи и взаимоотношения со зрителем как целевой аудиторией, например стратегии маркетингового управления.

Коллектив театра стремится войти в общероссийское музыкально-театральное пространство, участвуя в театральных фестивалях регионального, всероссийского, международного уровня, таких как «Другие берега» (Новосибирск), «Панорама музыкальных театров России» (Омск), «Кузбасс театральный» (Кемерово), «Видеть музыку» (Москва), фестивале оперетты и мюзикла «DocStar» (Караганда). Театр продолжает практику гастрольной деятельности по городам Кемеровской области и за ее пределами, в том числе обменных гастролей с театрами других российских регионов. Солисты театра успешно участвуют во всероссийских и международных конкурсах вокалистов [1].

Становление профессиональной музыкальной культуры региона во многом проходило под влиянием столичных художественных инноваций. Данный вектор развития музыкальной культуры сохраняет свою актуальность и на сегодняшний день. К постановкам спектаклей привлекаются известные российские режиссеры, театральные художники, хореографы. С одной стороны, подобный подход позволяет коллективу театра развиваться, органично вписываясь в общероссийское музыкально-театральное пространство. С другой стороны, художественно-творческая работа в подобном направлении может существенно пошатнуть складывающийся в течение десятилетий в нашей стране институт художественного руководства театром.

Музыкальный театр Кузбасса сегодня в своих постановках демонстрирует современные художественные формы, обновляющие музыкальную культуру региона. В репертуарной афише театра, помимо классической оперетты, представлены мюзикл, опера, балет. Жанровое разнообразие постановок – музыкальная трагикомедия, музыкальная драма, опера в концертном исполнении в костюмах, мюзикл-шоу, спектакль-скандал, музыкальный ситком – отражает процессы интеграции, смешения жанров, стремление к синтезу, отличающие современный этап развития музыкально-театрального искусства в нашей стране. Но в содержательном аспекте театральный процесс – это не только отображение тенденций развития искусства в целом и театрального в частности, эволюции жанров, форм, поиска

новой художественности. Театр выступает и как особый социальный феномен, существующий в конкретных социально-культурных условиях, тонко реагирующий на проблемы и отражающий жизнь общества со всеми ее перипетиями и социальными переменами. Откликаясь на самые острые явления современности, театр всегда давал возможность зрителю духовно-нравственного самопознания и самосовершенствования. Сегодня постановки Музыкального театра Кузбасса, исследуя социальную, психологическую, общечеловеческую проблематику, во многом способствуют формированию театральной культуры зрителей нашего региона.

Список литературы

1. Государственный музыкальный театр Кузбасса им. А. Боброва [Электронный ресурс]. – URL: htpp:// www.muz42.ru/management. html. – Загл. с экрана.
2. Григорьянц Т. А. Опыт европейской режиссуры в Музыкальном театре Кузбасса // Театральное искусство Кузбасса – 2000: кол. монография / Н. Л. Прокопова, Т. А. Григорьянц, В. В. Чепурина, И. Г. Умнова; отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2012. – С. 172–197.
3. Иняхин А. Оккупация – милое дело // Музыкальный журнал. – 2014. – № 3. – С. 50.
4. Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года. Одобрена распоряжением Правительства Российской Федерации от 10 июня 2011 года № 1019-р [Электронный ресурс]. – URL: http://docs.cntd.ru/document/902284436. – Загл. с экрана.
5. Оффенбах на кузбасской сцене // Музыкальный журнал. – 2016. – № 1. – С. 70.
6. Умнова И. Г. Бродвейские страсти в Кузбассе // Музыкальный журнал. – 2017. – № 6. – С. 62–67.

List of references

1. Gosudarstvennyy muzykal’nyy teatr Kuzbassa im. A. Bobrova [Elektronnyy resurs]. – URL: htpp:// www.muz42.ru/management. html. – Zagl. s ekrana.
2. Grigor’yants T.A. Opyt evropeyskoy rezhissury v Muzykal’nom teatre Kuzbassa // Teatral’noye iskusstvo Kuzbassa – 2000: kol. monografiya / N.L. Prokopova, T.A. Grigor’yants, V.V. CHepurina, I.G. Umnova; otv. red. N.L. Prokopova. – Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, 2012. – S. 172–197.
3. Inyakhin A. Okkupatsiya – miloye delo // Muzykal’nyy zhurnal. – 2014. – № 3. – S. 50.
4. Kontseptsiya dolgosrochnogo razvitiya teatral’nogo dela v Rossiyskoy Federatsii na period do 2020 goda. Odobrena rasporyazheniyem Pravitel’stva Rossiyskoy Federatsii ot 10 iyunya 2011 goda № 1019-r [Elektronnyy resurs]. – URL: http://docs.cntd.ru/document/902284436. – Zagl. s ekrana.
5. Offenbakh na kuzbasskoy stsene // Muzykal’nyy zhurnal. – 2016. – № 1. – S. 70.
6. Umnova I.G. Brodveyskiye strasti v Kuzbasse // Muzykal’nyy zhurnal. – 2017. – № 6. – S. 62–67.

НОВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ Г. КЕМЕРОВО НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Д. ПОЛЯКОВА

О. А. Гапонова
МАОУДО «Детская школа искусств № 46»,
Кемерово

В статье представлен анализ произведений Д. Полякова. Выявлены проблемы, которые отражены в постановках Театра-студии Д. Полякова за период с 2009 по 2018 годы.

Ключевые слова: музыкальный театр, театр-студия, эстрадный детский мюзикл, интерактивные постановки, воспитание искусством, Год театра.

NEW DIRECTIONS IN KEMEROVO THEATRICAL MUSIC ON THE EXAMPLE OF D. POLYAKOV'S WORKS

O. A. Gaponova
"Children's Art School № 46",
Kemerovo

The article analyses the works of D. Polyakov. The author reveales the problems, which are reflected in the stage performances of D. Polyakov Studio Theatre during 2009-2018.

Keywords: musical theatre, studio theatre, children's variety musical, interactive performances, art education, year of theatre.

Музыкально-театральная жизнь г. Кемерово представлена как крупными профессиональными театрами, так и небольшими любительскими труппами, театрами-студиями. В Кемеровской области насчитывается семь профессиональных театров. Театральную и музыкальную жизнь Кемерово, как и всего региона, нельзя представить без Государственной областной филармонии им. Б. Т. Штоколова (театр «Слово»). Среди небольших театров стоит упомянуть – театр КузГТУ «Ложа», театр-студию КемГУ «Встреча».

Несмотря на достаточно активную культурную жизнь города и региона, в современном обществе выросло целое поколение молодых людей, не умеющих построить свою жизнь гармонично, лишенных эстетического вкуса, с искаженным понятием «прекрасного – безобразного», обделённых возможностью наслаждаться искусством. Культурная среда играет определенную роль в формировании личности, отдельных социальных групп и общностей, включая молодое поколение. Следует отметить, что в современных условиях мировоззрение подрастающего поколения нередко формируется под воздействием продуктов культуры сомнительного качества, сугубо развлекательных, выполняющих не столько эстетическую, сколько коммуникативную и фоновую функции, но пользующихся в моло-

дежной среде широкой популярностью. Идет процесс, обусловливающий появление взглядов, вкусов, нравов и идеалов, деструктивно влияющих на молодое поколение [2].

В современном российском обществе существует проблема «культурного вакуума». Социологические исследования культуры показывают, что сегодня культурная жизнь России переживает кризис. Конечно, для этого есть серьезные основания. Прежде всего, в последние годы заметен спад традиционных форм культурной активности людей [1]. Кризис культуры не ограничивается сферой науки, образования, искусства. Он проявляется и в культуре обыденной жизни, в низком уровне цивилизованности, в упадке трудовой этики, растущей агрессивности, впоследствии – даже росте преступности. Но самым глубинным проявлением этого кризиса выступает деформация личности – становление «человека массового». Такая личность полностью включена в конкретную социальную среду, подчинена достижению внешних, статусных, престижных целей. Она ощущает себя не как «Я», а как частица различных общностей (в крайнем выражении – как винтик системы). Ей присуща готовность идти на все ради достижения общих целей [6]. Культурная среда – это конкретное, данное каждому ребенку (подростку) социальное пространство, посредством которого он включается в культурные связи общества, где он приобретает первый опыт самостоятельной культурной деятельности. Это совокупность различных условий воспитания: в семье, в школе, в культурной среде региона и города, страны в целом. Ребенок (подросток) живет, действует и развивается в социокультурной среде [2].

Театр не знает времени, проходит через все эпохи, приносит в жизнь каждого человека драгоценные воспоминания и моменты, оказывая влияние на его судьбу. Театр развивает в людях умение чувствовать, видеть прекрасное в окружающем, но современная молодежь, отказываясь от него, подвергает себя духовной деградации. Именно поэтому так важно воспитание грамотного зрителя. Театр – это искусство, которое учит человека быть личностью, чувствовать и сопереживать, оказывает сильное эмоциональное влияние и учит живому восприятию действительности. Большинство предпочитает театру бездумные просмотры фильмов, сериалов. И забывает о посещениях театров, а театральные афиши уже мало кого интересуют. Театр организует аудиторию, которая уже приобщена к культуре. Сегодня происходит формирование новой структуры ценностей, что ведет к утрате просветительских смыслов, согласно которым культура должна доставлять эстетическое удовольствие, а не только развлечение. Возникает необходимость в формировании тесного взаимодействия и информационных связей между публикой, коллективами и руководством театров. Нужно все время расширять, дополнять репертуар и ставить спектакли, которые будут актуальны и интересны зрителю. Особенно важно обратить внимание на молодого зрителя и сделать все, чтобы привлечь его к театру [5].

Основная задача сегодня – создание благоприятной социокультурной среды, благотворно влияющей на развитие культурной личности. Первичным условием воспитания грамотного слушателя-зрителя является зарождение интереса к музыке и театру, эмоциональной отзывчивости, воспитание искусством с самого раннего детства. Основной причиной низкой посещаемости театров является рост популярности кинематографа и развитие Интернета. Современные тинэйджеры увлечены спецэффектами на экранах, не обращая внимания на идею, задумку. Подростки считают, что намного интереснее самим участвовать в ходе действия, поэтому, например, играют в видеоигры и, таким образом, имеют

возможность управлять сюжетом так, как захочется именно им, испытывать азарт от соревнования, побыть своеобразным актером, но только на своей собственной сцене.

Именно на это рассчитаны оригинальные авторские музыкальные спектакли Театра-студии Дмитрия Полякова. Студия приглашает для занятия актерским мастерством, хореографией, вокалом детей от 6 до 12 лет. За время существования студии, а это девять театральных сезонов, создано 11 спектаклей – мюзиклов и музыкальных спектаклей, по определению творческого тандема Марины и Дмитрия Поляковых; два – находятся в процессе постановки. Большая часть актерского состава Театра-студии – это актёры-любители, которые реализуют на сцене свой творческий потенциал. Профессиональные актёры, которые также входят в состав театра, делятся на тренингах своими навыками и знаниями. Театр-студия пытается решать проблему интереса к театру. Сейчас режиссеры ставят все больше постановок интерактивного плана, в которых акцент делается на зрителя, где именно он является главным героем, участвует в развитии действия наравне с актером, помогает ему пройти через испытания. Именно такими и старается сделать спектакли коллектив театра. Одним из востребованных жанров становится мюзикл.

Мюзикл – музыкально-театральный сценический жанр, произведение и представление, сочетающее в себе музыкальное, драматическое, хореографическое и оперное искусства. Мюзикл является следствием развития американской и европейской оперетты, расширения и смешения границ театральных жанров, выразительных средств и эффектности. Помимо оперетты, на мюзикл также оказали большое влияние такие жанры, как комическая опера, водевиль и бурлеск, а также эстрадные музыкальные стили и направления XX века и начала XXI века [3]. Музыкальные спектакли и мюзиклы Д. Полякова можно скорее отнести к жанру эстрадного детского мюзикла, где музыка Д. Полякова, постановка – М. Поляковой, тексты пишет Ю. Гопп, которые впоследствии корректируются, «переживаются» композитором и режиссером-постановщиком.

Несколько слов о композиторе – авторе мюзиклов. Дмитрий Михайлович Поляков родился в 1981 году в городе Кемерово, отец – военный, мать – работник торговли. Учился в ДШИ № 69 (ДМШ № 43) у Н. А. Шерговой (теория), С. Б. Беркович (фортепиано), В. В. Шергов (композиция). В 1996 году поступил в Кемеровский музыкальный колледж на теоретическое отделение, при этом постоянно занимался композицией под руководством В. В. Шергова. Являлся лауреатом областных конкурсов по композиции. По окончании училища поступил на теоретико-композиторский факультет по классу композиции (преподаватель – профессор консерватории, председатель Сибирского отделения Союза композиторов Ю. Юкечев) [7; 8].

Среди произведений Д. Полякова можно выделить следующие: сонатина для фортепиано, романсы и хоры на стихи И. Бунина, А. Ахматовой, О. Мандельштама, И. Бродского, Е. Баратынского, вокальный цикл «6 грустных поэз» на стихи И. Северянина, «2 портрета А. А. Ахматовой» для сопрано, хора и симфонического оркестра, камерная кантата на стихи Г. Лорки «Поэма о Солеа» для сопрано, чтеца, хора и инструментального ансамбля. Тяготение композитора к вокальным жанрам камерного и монументального характера нашло отражение в спектаклях-мюзиклах. Вокальные произведения занимают значительный объем в его творчестве. «Я так подсчитал – это приблизительно 85 %. Почему-то так получилось, что я тяготею именно к вокальной музыке», – заметил однажды в интервью автору статьи композитор [4].

Все сюжеты мюзиклов и музыкальных спектаклей основаны на проблемах современности, что делает их еще более доступными и актуальными для зрителя. Начиная с 2009 года (2009–2013) была создана серия из пяти спектаклей о безопасности дорожного движения – одной из достаточно важных городских проблем.

В 2012 году создан спектакль «Игра», который поднимает проблему гиперактивности ребенка в современном обществе. «Потеря тактильных ощущений от общения ребенка с игрушкой, проблема взаимодействия детей друг с другом – отсюда агрессия», – именно так определила основную проблематику этого спектакля режиссер М. Полякова. 2013 год отмечен спектаклем «Сказ про Лису». В настоящее время в нашу жизнь все более прочно входят новые информационные технологии. Все крупные литературные произведения из числа изучаемых в школе можно найти в сокращенном или экранизированном варианте в сети Интернет. Это приводит к тому, что популярность сказки резко снижается. Все персонажи «Сказа про Лису» взяты из сказок в первоначальном варианте. В спектакле «встречаются» пять сказок (Афанасьев А. Сказки. М.: Альфа-книга, 2008. 568 с.; Толстой Л. Сказки. М.: Росмэн, 2012. 144 с.): «Лиса и Медведь», «Лиса и Козёл», «Лиса и Журавль», «Лиса и кувшин», «Лопаток» (второй). Основная идея воплощения – «сказки как они есть». Все эти сказки объединены сюжетом и идеей русской ярмарки, представленной в форме огромного балаганчика.

Проблема экологической безопасности также нашла отражение в творчестве студии. Спектакль «Остров» (2014) «о мире вокруг человека и месте человека в нем» (М. Полякова). Наличие глобальных экологических проблем окружающей среды – это серьезнейшая угроза для всего человечества. Также этот спектакль затрагивает и другие проблемы, актуальные для современного общества: проблема индустриального общества и его безграничных возможностей. Музыкальный спектакль «Остров» был показан на театральном фестивале «КемФест» летом 2018 года.

Основной темой мюзикла «Карлсон» является проблема развития фантазии современного ребенка, связанная с разнообразием детских игрушек и пособий. Написанный в 2016 году мюзикл «Калиф-аист» по одноименной сказке Вильгельма Гауфа утверждает идею пропаганды культуры. В этот период композитор Д. Поляков был увлечен созданием детского балета (балетмейстер Ю. Брагин), что стало причиной постановки этого спектакля. Изначально он задумывался как танцевальный, основанный на номерной балетной структуре с техническими приемами академического танца. Воплощение оказалось невозможным в связи с отсутствием технических условий, поэтому жанр был изменен. 2017 год отмечен спектаклем «Веселые истории доктора Витаминкина» (рабочее название «Будь здоров!»). В этом музыкальном спектакле соединены пять историй о проблеме профилактики. Авторское определение жанра – «спектакль-калейдоскоп».

В настоящее время в Театре-студии Дмитрия Полякова проходят репетиции нового спектакля «Сказочная азбука» – о первых шагах ребенка к чтению, о нескучной азбуке. Премьера спектакля состоится уже в новом, 2019 году.

В планах творческого коллектива авторов и актеров Театра-студии ещё два спектакля:

- «Петсон и Финдус» – история шведского художника и писателя Свена Нурквиста о Петсоне, который «пишет и рисует» историю, задуман в новом интерактивном жанре спектакля-квеста;
- спектакль для самых маленьких «Курочка Ряба», в котором затрагивается отнюдь не детская проблема – ценность семьи в современном обществе.

Роль театра заключается в том, чтобы перенести человека в особое пространство, удаленное от бытовой плоскости жизни, в котором есть место чуду и превращениям, где возможны исполнения желаний и удивительные встречи. Воспитание средствами музыкального театра – это важнейшая часть общего процесса воспитания искусством. Его неповторимость заключается в нравственном и эмоциональном воздействии на развитие личности человека. Воспитанию грамотного и подготовленного зрителя и, следовательно, развитию социокультурной среды города способствуют:

- опора на сказочные сюжеты;
- актуальность проблематики;
- мобильность театра, его гастрольная деятельность;
- особый колорит, камерность театра.

Музыкальный театр формирует мировоззрение и концепцию жизни подрастающей личности, ее социально-психологические параметры, определенный склад мышления и эстетические восприятие [5]. На актуальность театра, и культуры в целом, вряд ли сможет повлиять что-то до тех пор, пока есть интеллектуальные, глубокие, мыслящие люди, именно поэтому так важно воспитывать личность нравственно, эстетически с самого раннего детства, чему и способствует деятельность Театра-студии Дмитрия Полякова.

Список литературы

1. Актуальные проблемы социокультурных исследований: межрегиональный сб. науч. ст. молодых ученых / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств; [под ред. Е. Л. Кудриной]. – Кемерово: КемГУКИ, 2008. – Вып. 4. – 370 с.
2. Андреева Г. М. Психология социального познания: учеб. пособие для вузов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 287 с.
3. Владимирская А. Р. Оперетта. Звездные часы. – 3-е изд., испр. и доп. – СПб.: Лань: Планета Музыки, 2009. – 312 с.
4. Гапонова О. А. Вокальное творчество композиторов г. Кемерово // Культура и искусство: поиски и открытия: сб. ст. по материалам межрегиональной студенческой науч.-практ. конф. (г. Кемерово, 23 апреля 2010 г.) / [под ред. Е. Л. Кудриной]. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – С. 42–49.
5. Иванова О. Ю. Роль музыкального театра в становлении подрастающей личности: из опыта работы оперного театра г. Челябинска: дис. … канд. искусствоведения. – Екатеринбург, 1998. – 160 с.
6. Крылова Н. Б. Культурология образования. – М.: Народное образование, 2000. – 272 с.
7. Умнова И. Г. Основные тенденции развития музыкальной культуры Кузбасского региона // Культурологические исследования в Сибири. – 2000. – № 2. – С. 64–70.
8. Умнова И. Г. Творчество композиторов Кузбасса в музыкальной жизни региона: состояние и проблемы // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – Вып. 5. – С. 311–335.

List of references

1. Aktual'nyye problemy sotsiokul'turnykh issledovaniy: mezhregional'nyy sb. nauch. st. molodykh uchenykh / Federal'noye agentstvo po kul'ture i kinematografii, Kemerovskiy gos. un-t kul'tury i iskusstv; [pod red. E.L. Kudrinoy]. – Kemerovo: KemGUKI, 2008. – Vyp. 4. – 370 s.
2. Andreyeva G.M. Psikhologiya sotsial'nogo poznaniya: ucheb. posobiye dlya vuzov. – 2-e izd., pererab. i dop. – M.: Aspekt Press, 2000. – 287 s.
3. Vladimirskaya A.R. Operetta. Zvezdnyye chasy. – 3-e izd., ispr. i dop. – SPb.: Lan': Planeta Muzyki, 2009. – 312 s.
4. Gaponova O.A. Vokal'noye tvorchestvo kompozitorov g. Kemerovo // Kul'tura i iskusstvo: poiski i otkrytiya: sb. st. po materialam mezhregional'noy studencheskoy nauch.-prakt. konf. (g. Kemerovo, 23 aprelya 2010 g.) / [pod red. E.L. Kudrinoy]. – Kemerovo: KemGUKI, 2010. – S. 42–49.
5. Ivanova O.Yu. Rol' muzykal'nogo teatra v stanovlenii podras-tayushchey lichnosti: iz opyta raboty opernogo teatra g. Chelyabinska: dis. … kand. iskusstvovedeniya. – Ekaterinburg, 1998. – 160 s.
6. Krylova N.B. Kul'turologiya obrazovaniya. – M.: Narodnoye obrazovaniye, 2000. – 272 s.
7. Umnova I.G. Osnovnyye tendentsii razvitiya muzykal'noy kul'tury Kuzbasskogo regiona // Kul'turologicheskiye issledovaniya v Sibiri. – 2000. – № 2. – S. 64–70.
8. Umnova I.G. Tvorchestvo kompozitorov Kuzbassa v muzykal'noy zhizni regiona: sostoyaniye i problemy // Iskusstvo i iskusstvovedeniye: teoriya i opyt: Yazyk i rech' sovremennogo iskusstva: sb. nauch. tr. / pod red. G.A. Zhernovoy. – Kemerovo: KemGUKI, 2007. – Vyp. 5. – S. 311–335.

ЖАНР ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ КЕМЕРОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В. КРАЙНЕВА И А. ЛОПАТИНА

Статья выполнена в рамках реализации гранта РФФИ «Музыкальная культура Кемеровской области (1943–2018)» № 18-412-420002

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

В статье сравнивается песенное творчество кемеровских композиторов-исполнителей, членов Союза композиторов Кузбасса. Авторы песен не являются профессиональными композиторами, однако их песенное творчество получило признание за яркий мелодический стиль.

Ключевые слова: кемеровские композиторы-исполнители, Владимир Крайнев, Алексей Лопатин, песенное творчество.

THE GENRE OF SONGS IN THE WORKS OF V. KRAYNEV AND A. LOPATIN, KEMEROVO COMPOSERS

Article is implemented within the framework of the project realization "Musical culture of Kemerovo oblast (1943–2018)" № 18-412-420002

I. G. Umnova
Kemerovo State University of Culture,
Kemerovo

The article compares the song creativity of Kemerovo composers-performers, members of the "Kuzbass Union of composers". The authors of the songs are not professional composers, but their songwriting is recognized for their bright melodic style.

Keywords: Kemerovo composers-performers, Vladimir Kraynev, Aleksey Lopatin, song creativity.

Профессия композитора, связанная с созданием новых музыкальных сочинений, уже не одно столетие является одной из самых специфических творческих профессий. И не только потому, что она требует больших эмоциональных и интеллектуальных усилий, поскольку деятельность композитора публична, адресуется как слушателям, так и исполнителям, но и потому, что сочиняющий музыкант имеет дополнительную возможность самовыразиться и самореализоваться, получая при этом определенное эмоциональное удовлетворение и самоутверждение в социуме, столь необходимое творческим людям. Эти и другие мотивы (внешние и внутренние), вероятно, объясняют существование на протяжении многих десятилетий в музыкальной жизни России и других стран фигуры композитора-любителя, композитора-исполнителя. Как правило, это профессионал (чаще в гуманитарной области, в музыкальной педагогике или сфере просвещения), владеющий музыкальным инструментом (баяном, гитарой, фортепиано или др.), умеющий оформить художественный материал (стихотворный текст, собственную или народную мелодию) в соответствии со своими творческими задачами, а затем и лично исполнить. В этой связи вспоминается известное высказывание Ф. Шопена: «Счастливый, кто может быть композитором и исполнителем».

Увеличению числа композиторов-любителей и композиторов-исполнителей способствует современная музыкальная ситуация последних десятилетий, которая во многом необычна. Единое глобальное информационное пространство с мгновенным доступом к любой информации внутри него позволяет создавать новые музыкально-культурные условия как для слушателя (возможность виртуально присутствовать на том или ином концерте, виртуально посетить оперную премьеру), так и для исполнителя и композитора. Стремительно изменяются привычные способы сочинения, записи, озвучания музыкальных произведений, общедоступные сайты и компьютерные программы помогают научиться соединять между собой звуки для создания музыкальных треков, способствуют появлению автономных электронных проектов, возникновению так называемой локальной сцены трекерной музыки. Кроме того, малоизвестный автор (композитор-любитель, недипломированный композитор) может получить миллионную аудиторию, виртуально общаясь со слушателями посредством социальных сетей, размещая там свои аудио- и видеофайлы, ве-

дя переписку, организуя сообщества, а порой и коммерчески успешно выполняя заказы на создание той или иной творческой продукции.

Представляется, что быстрее найти дорогу к своему слушателю может тот музыкальный жанр, который адресован самой широкой, демократичной аудитории, а также наиболее гибкий для адаптации к изменяющимся социокультурным условиям. И в этой связи жанр песни, имеющий в отечественной музыкальной культуре многовековую историю, накопивший большое количество разновидностей (патриотические, лирические, шутливые, плясовые и др.), оказывается наиболее востребован в любительском и профессиональном творчестве. Обратим внимание на то обстоятельство, что и в начале XXI века не ослабевает интерес исполнителей и слушателей к образцам творчества, сохранившим во многом тематику и музыкальную стилистику советских массовых песен, что не случайно. Ведь в мелодиях популярных сочинений И. Дунаевского, В. Соловьева-Седого, М. Блантера, В. Баснера, М. Фрадкина, А. Бабаджаняна, О. Фельцмана и многих других так называемых композиторов-песенников всегда явно присутствовала пусть и опосредованная связь с народной лирической песней, которая позволяла усилить содержащиеся в стихотворных строках искренние чувства, сокровенные переживания, даже представить новеллы, запечатлеть картинки современного быта.

Порой автор песни часто сам становился ее интерпретатором, исполняя под собственное музыкальное сопровождение, представляя на концертной эстраде (пусть и небольшой, либо импровизированной сцене). Достаточно вспомнить поющих свои песни Яна Френкеля, Владимира Шаинского, Владимира Мартынова, Владимира Мигулю, Александра и Геннадия Заволокиных и других. Для композиторов-исполнителей, блестяще владеющих инструментом, своеобразными маяками были и такие корифеи в области хоровой или сольной популярной песни в народном духе, как Александр Аверкин, Виктор Гридин, Григорий Пономаренко, Виктор Темнов и другие. Сочинения этих музыкантов традиционно звучали «под баян» либо в сопровождении ансамбля или оркестра национальных инструментов. Поэтому в России широкое распространение, в том числе и в Кемеровской области, получило следующее явление: профессиональные музыканты, не являясь дипломированными композиторами, проявляют искреннее желание сочинять и исполнять песни для своих земляков, не связанные с той или иной идеологией, используя стихи местных поэтов или свои собственные. В числе авторов, чьи имена известны далеко за пределами Кемерова и области, – Владимир Александрович Крайнев (1949) и Алексей Геннадьевич Лопатин (1980), музыканты, относящиеся к разным поколениям, но одинаково еще с детского возраста влюбленные в тембр баяна и жанр песни в народном характере.

В. А. Крайнев – заслуженный работник культуры РФ, член Союза композиторов Кузбасса, лауреат премии имени Н. А. Капишникова за достижения в области концертно-исполнительской деятельности (2014). Родина композитора-исполнителя – сибирская глубинка, село Краснинское Промышленновского района, где сначала сам по слуху, а потом с помощью местного музыканта Н. И. Воеводина обучился игре на трехрядном баяне. Позже приехал в Кемерово поступать учиться, и судьба привела его в культурно-просветительное училище, которое окончил после службы в армии. Полученную профессию клубного работника и руководителя оркестра совершенствовал на практике и во время учебы в Кемеровском государственном институте культуры, окончив его в 1977 году по специальности «Руководитель оркестра русских народных инструментов». Вернулся в родное училище преподавателем класса баяна и концертмейстером, чтобы прививать любовь к народной музыке студентам, оказывать методическую помощь музыкальным самодеятельным кол-

лективам. Многие десятилетия руководства инструментальным педагогическим ансамблем, регулярные выступления с мужским ансамблем народной песни «Волюшка», ансамблем сценического фольклора «Златозорье» вдохновили на сочинение песен сначала на свои стихи, а затем и на тексты земляков, чья поэзия была близка по духу – Николая Чиркова, Виктора Ашуркова, Ирины Фроловой, Татьяны Полухиной. Многие среди авторов стихов, положенных на музыку Крайневым, – сибиряки, любящие, как и он, суровый край, порой скупыми, не очень красочными словами, но идущими от самого сердца, воспевающими его природу, людей и их непростую жизнь. И в этом созвучны они мелодиям песен – казалось бы, незамысловатым, но проникающим глубоко в душу.

Более ста песен написано В. Крайневым, в разные годы они были опубликованы в сборниках: «Половодье» (1993); «Над Россией моей» (1996); «Хорошо гармонь играет» (2002); посвященный 60-летию Великой Победы сборник «Родной напев» (2004); посвященный 65-летию Кемеровской области сборник «Кузбасс и Россия» (2007); «Разверни меха певучие» (2007); «А гармонист играл» (2008); «Все это – Россия» (2012); «Таинственная Русь» (2013). В каждом из них есть песни на стихи Н. Чиркова, не случайно, что результатами композиторской деятельности стали и записанные в музыкальные альбомы сочинения: 19 песен на стихи поэта Н. В. Чиркова к 60-летию образования Кемеровской области (CD-диск «Кузбасс и Россия», 2002); 2 песни в музыкальном альбоме к 85-летию г. Кемерово (CD-диск «Мой город, тебе эту песню поем»). Увлеченный пропагандист народной музыки, баянного искусства, В. Крайнев часто выступает в городах и областных поселках, исполняя собственные песни. Являясь членом Союза композиторов Кузбасса, регулярно принимает участие в конкурсах песни, а также не раз выполнял обязанности председателя жюри композиторских конкурсов[1].

Проникнуты патриотизмом, высоким благородством гражданского чувства песни, посвященные Родине, России, Кузбассу: «Не могу жить без России» (ст. Н. Мухина); «Говори мне о России» (ст. И. Баукова); «Таинственная Русь!» (ст. Н. Варлей); «У России нашей много синевы» (ст. А. Соловьева); «Ты мать мне, Россия», «Кузбасса сердце» (обе на ст. А. Голованової); «Кузбасс и Россия», «Страна может верить в Кузбасс», «Земля Кузнецкая моя» (все на ст. Н. Чиркова). Одну из таких – «Я никому не отдам» (ст. Н. Чиркова) народный артист России Лев Лещенко включил в свой репертуар.

Много песен повествует о деревне, немудреном, но и нелегком крестьянском быте, с радостями и печалями: «Хлеб и поля» (ст. М. Карбышева); «Деревенские вдовы», «Я на Родину еду…», «Спасибо, деревня», «Здесь березы нежны…» (все на ст. Н. Чиркова); «Ах, деревня, ты деревня» (ст. В. Шумилова); «Ой, конь вороной», «Во Сибири мужики», «За деревней утки крякали» (все на ст. В. Ашуркова); «Ах, деревня моя» (ст. Т. Найдиной) и другие. Ряд песен воспевает красоту сибирской природы: «Половодье», «Ой, не мети, метелица», «Метель шальная закружила», «Ой, зима, зима», «Белый цвет черемухи душистой» (все на ст. В. Ашуркова); «Белые березы» (ст. И. Лысцова) и другие.

Среди песен разных лет выделяются ярко-драматичные, посвященные событиям Великой Отечественной войны, а также мужественному шахтерскому труду: «Солдатской песни тихие слова» (ст. Э. Суэтина); «Обелиски» (ст. М. Румянцевой); «В полях под Москвою» (ст. Н. Моисеенко); «Святая память» (ст. В. Ашуркова); «Пали за святое», «А былинка в окопе цвела», «Неизвестные солдаты», «Ветераны Кузбасса», «А на склонах малина

[1] http://www.xn----7sbbad9ascg4craemce0m.xn--p1ai/news/koncert-k-yubileyu-chlena-soyuza-kompozitorov-vladimira-krayneva.

горчит…» (все на ст. Н. Чиркова); «Песня о ветеранах» (ст. И. Фроловой); «Горняцкая баллада» (ст. А. Голованової). Есть в этой группе и особенная песня, посвященная трагедии в Беслане, – «Прощайте, ангелы, прощайте» на стихи Н. Чиркова. После ее первого исполнения в 2004 году в адрес авторов пришла телеграмма от главы Республики Северная Осетия (Алания) Т. Д. Мансурова со словами благодарности.

Преданность русской песне, верность почитаемым в России народным инструментам: гармошке, баяну, балалайке – проявились в разные годы во многих сочинениях композитора-исполнителя: «Поет тальяночка», «Расскажи гармонь, гармошка» (обе на ст. В. Крайнева); «Замолкла звонкая гармошка» (ст. И. Лысцова); «Баловная балалайка» (ст. И. Кобзева); «В руки просится гармонь» (ст. С. Люлякиной); «Льется песня под баян» (ст. В. Ашуркова); «Хорошо гармонь играет» (ст. Н. Соколовой); «Гармонь на улицу зовет» (ст. Т. Полухиной); «Не дразни меня гармошкой» (ст. В. Ашуркова); «А гармонист играл» (ст. Н. Чиркова); «Разверни меха певучие» (ст. Р. Шагалеева) и другие. В распевных мелодиях этих песен есть и удаль, и светлая грусть, которую сопровождают узнаваемые баянные переборы.

Любовь счастливая или неразделенная – частая героиня в песнях В. Крайнева, которые привлекают внимание исполнителей и слушателей искренностью, нежностью, доверительностью: «Ты играешь для меня одной» (ст. Т. Полухиной); «Это осень пришла золотая» (ст. И. Фроловой); «Прошел и не заметил» (ст. Н. Чиркова); «Я могу тебя очень ждать» (ст. Э. Асадова). Веселые, шутливые песни отличаются легкостью мелодий, а также плясовыми и танцевальными ритмами: «Кавалеров как грибов» (ст. В. Коростелевой); «Эх, Ваня, Ванечка!», «Пойдем плясать по кругу» (обе на ст. В. Ашуркова); «Я спою страдания!», «Танцуем степ!» (обе на ст. В. Крайнева); «В ритме вальса меня закружи» (ст. И. Фроловой); «Прощальное танго» (ст. Н. Чиркова); «Новогодний вальс» (ст. А. Голованової) и др.

Есть в творческом портфеле Крайнева и инструментальные сочинения – «Веселые горки», «Интермеццо», «В ритмах танца», нотные тексты в сборниках «Музыка и танец», а также этюды и обработки русских народных песен. Но все же больше известны «Кемеровчане» (ст. В. Крайнева) и «Красная горка» (ст. Н. Чиркова), так как они близки простотой и народно-песенным стилем, выразительной задушевной мелодией, характерными гармоническими оборотами.

Среди молодых кемеровчан, сочиняющих и исполняющих свои песни, – участник творческой организации «Союз композиторов Кузбасса» Алексей Геннадьевич Лопатин. Напомним, что Алексей – потомственный музыкант, так как много лет выступал в семейном ансамбле «Играй, гармонь!», основателем и художественным руководителем которого более четверти века являлся его отец Геннадий Иосифович. Возможно, поэтому творчество Алексея отличается необычным соединением нескольких особенностей: это и песни в «заволокинском» стиле, и разные грани лирики (гражданская, экспрессивная, созерцательная), и так называемый русский городской шансон, получивший популярность в новом веке.

Как баянист А. Лопатин окончил отделение народных инструментов Кемеровского областного училища культуры, а затем и Кемеровский государственный университет культуры и искусств (ныне институт культуры). Работал концертмейстером народного клуба «Играй, гармонь», являясь постоянным участником одноименной телепередачи, в 2002 году вошёл в десятку лучших гармонистов России. Активный участник, лауреат и дипломант (как исполнитель, концертмейстер, вокалист и композитор) городских, областных, всероссийских, международных фестивалей и конкурсов[2]. Профессиональный музыкант-

[2] http://www.xn----7sbbad9ascg4craemce0m.xn--p1ai/news/oblastnoy-konkurs-samodeyatelnyy-kompozitorov-pesennikov-u-menya-sestrenki-net-u-menya.

исполнитель А. Лопатин руководит и собственным музыкальным коллективом, а также хорошо известен как аранжировщик и композитор далеко за пределами области. В 2006 году А. Лопатиным записан и выпущен первый авторский альбом «Сердце пылает...», где собраны песни, написанные на стихи любимых поэтов, а также на собственные стихи. Его сочинения звучат в передаче «Играй, гармонь» на российском телевидении, на радио и телевидении Кузбасса, на концертных площадках города и области. В 2008 году Алексей получил Гран-при в конкурсе композиторов Кузбасса «Лучшая песня о городе Кемерово».

Среди песен Лопатина основное место занимают сочинения на собственные тексты, представляющие разную образность: «Чайка», «Берега», «Шахтерская», «Я в своем самолете», «Колеса мчат», «Отчего ж не спится мне», «Пес», «Текила», а также на поэтические тексты других авторов, к наиболее популярным относятся песни на стихи кемеровской поэтессы Надежды Чуплаковой («Город мой», «Шахтёры Кузбасса»). Есть среди песен лирико-философские («Мне жизнь моя» на стихи В. Федорова), лирические («Мама» на стихи Н. Чуплаковой, «Бирюзовые колечки» на стихи В. Козина), героико-патриотические («Офицерское братство» на стихи Л. Ивашова). Талант аранжировщика проявляется у музыканта в создании инструментальных фонограмм к песням, которые посвящены родному городу («Город мой»), России («Волга-матушка», «Берега»), землякам («Шахтеры Кузбасса», «Шахтерская»). С 2000 года пользуется популярностью у молодых слушателей созданный А. Лопатиным вокально-инструментальный ансамбль «Полтишок», коллектив знают и любят в Новосибирске и Москве, Казахстане и Крыму, Испании[3].

Итак, охарактеризовав песенное творчество кемеровских композиторов В. Крайнева и А. Лопатина, обнаружим общее и различное. Безусловно, музыканты, относящиеся к разным поколениям, тем не менее, едины в одном: в любви к песне в сопровождении баяна, а также в сохранении особенностей ее мелодики, распевной, задушевной, близкой народному стилю. Сочиняя тексты для некоторых своих песен, они выбирают стихи поэтов-земляков гражданской направленности, а также посвященные подвигам соотечественников, шахтерской профессии, любимому городу. Лирические и шутливые, торжественные и танцевальные мелодии по-разному аранжируются музыкантами, но не уступают друг другу в распевности и пластичности. И песни В. Крайнева, и песни А. Лопатина заслуженно пользуются популярностью и любовью, как у исполнителей, так и у слушателей. Адресованные современникам, песни композиторов достойны того, чтобы как можно чаще звучать в эфире, на концертах и массовых мероприятиях.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

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

В данной статье рассматривается музыкальная культура как неотъемлемая часть социальной жизни человека, влияющая на формирование культурного облика человека. В современных городских условиях на сегодняшний день остро стоит необходимость организации досуговых мероприятий, доступных для различных категорий населения. Правильно

[3] http://openkemerovo.ru/wiki/Полтишок,_вокально-инструментальный_ансамбль.

организованные культурно-массовые мероприятия способствуют объединению населения и благоприятно влияют на формирование культурного облика городской среды в целом.

Ключевые слова: музыкальная культура, общественная жизнь, культурно-массовые мероприятия.

MUSICAL CULTURE AS A SOCIAL AND CULTURAL PHENOMENON OF PUBLIC LIFE

A. Yu. Konstantinova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The auther studies the musical culture as a social and cultural phenomenon of public life influencing the formation of cultural person. The author underlines that neccesity for organizing leisure enterteinments in modern city for various categories of the population is particularly acute today. So, properly organized cultural events provides uniting people and favorably influence formation of cultural shape of the city environment in general.

Keywords: musical culture, public life, cultural events.

В настоящее время музыкальная культура занимает существенное место в развитии сознания членов социума. Сохраняя и распространяя социальные и моральные ценности, она оказывает значительное влияние на развитие духовной культуры общества. Музыкальная культура – это средство формирования гармонично развитой личности, она способствует воспитанию эстетического восприятия мира, познанию мира через эмоции и ассоциации. Существует мнение, согласно которому музыка развивает слух и абстрактное мышление. Термин «музыкальная культура общества» долгое время смешивался с понятием «музыка», но об их различиях писал еще Р. И. Грубер, который был уверен, что музыкальная культура намного шире непосредственно музыки, ибо «в нее входят многоразличные проявления как самой музыки в ее социальном обнаружении, так и область ее воздействия, словом – вся сфера музицирования, вся сфера музыкальной практики» [3].

Сейчас человеческое общество находится на таком этапе, когда обострились и стали глобальными многие проблемы, связанные с самим выживанием мирового сообщества. Источник всех проблем и способы их разрешения непосредственно связаны с культурой. В социокультурной сфере в последние десятилетия на первое место по степени своего влияния на формирование морального облика людей (в большинстве своем – молодёжи) выдвинулась музыка. Советский музыковед А. Н. Сохор считал, что музыкальная культура общества – это единство музыки и ее социального функционирования. Система представляет собой совокупность следующих элементов:

1) музыкальные ценности, создаваемые или сохраняемые в данном обществе;

2) все виды деятельности по созданию, хранению, воспроизведению, распространению, восприятию и использованию музыкальных ценностей;

3) все субъекты такого рода деятельности вместе с их знаниями, навыками и другими качествами, обеспечивающими ее успех;

4) все учреждения и социальные институты, а также инструменты и оборудование, обслуживающие эту деятельность.

В свою очередь, музыкальная культура выступает как подсистема по отношению к системам более высоких уровней: художественной культуре общества, его духовной культуре и, наконец, культуре в целом [6].

Функционально различные разделы музыкальной культуры А. Н. Сохор определяет как «блоки», которые так или иначе соприкасаются друг с другом. К «блокам» относят четыре основных:

1) творчество;
2) исполнительство;
3) распространение музыки;
4) восприятие музыки.

По мнению А. Н. Сохора, музыкальную культуру общества можно представить в виде замкнутой коммуникационной цепи, или, иначе, «социокультурного цикла». В этой цепи «циркулируют» различные элементы, рождающиеся в «блоке» творчества и проходящие затем через другие «блоки», испытывая притом те или иные изменения под воздействием различных участков цепи [6]. В этой связи можно сделать вывод о том, что музыкальная культура является значимым явлением и неотъемлемой частью общественной жизни, которая формируется под воздействием различных факторов – традиции, моды, географических условий и т. д. Данная сфера общественной жизни связана с удовлетворением различных потребностей, в которую входит, помимо прочих, потребность в досуге.

Городская культурная среда – это сосредоточение инноваций в сфере культуры и искусства, способствующее появлению различных социально-культурных форм, а общественная жизнь – источник единения горожан, который способствует укреплению взаимодействия локальных сообществ и социальному сближению. Музыкальная культура общества – один из главных факторов развития города. На территории города Кемерово действует отлаженная сеть учреждений культуры и искусства, осуществляющая культурную деятельность и занятая организацией и проведением культурного досуга, сопровождающая процесс художественно-эстетического образования, определяющая новые средства работы в целях увеличения доступности культурных мероприятий для всех категорий граждан.

Свою деятельность на территории города осуществляют дома культуры, музеи, библиотеки, парки развлечений и отдыха, открытые площадки для проведения массовых мероприятий. Например, в летнее время большой популярностью пользуются открытые площадки, на которых проходят массовые мероприятия. Особую значимость данной форме организации досуга горожан придает ее доступность для всех жителей, независимо от возраста и уровня материального обеспечения. На трех различных площадках города в 2018 году каждые выходные проходили открытые концерты духовых оркестров таких коллективов, как «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 Кемерове нами был проведен социологический опрос. Целью данного опроса было выявление досуговых предпочтений и

анализ форм культурно-досуговой деятельности, востребованных населением. В опросе приняли участие 130 респондентов, среди которых 50 % – люди пенсионного возраста от 61 до 78 лет. Около 72 % опрошенных положительно отозвались об организации летних музыкальных площадок, 10 % – высказали пожелание расширить тематику музыкальных программ. Это свидетельствует о том, что людям нравится данная инициатива, и ее необходимо развивать дальше, расширяя поле деятельности. На вопрос: «Как часто вы посещаете общественные мероприятия такого формата?» – ответы респондентов разделились следующим образом: 8 % не посещают совсем по различным причинам, 12 % отметили, что приходят очень часто, 48 % посещают достаточно часто, 32 % опрошенных сообщили, что им редко удается попасть на массовые мероприятия 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. Так, 10 % опрашиваемых отметили, что после прослушивания концерта заинтересовались духовой музыкой, хотя до этого не подозревали о том, что музыка такого жанра может им понравиться. В целом, результаты социологического опроса выявили, что посещение общественных мероприятий во многом зависит от местоположения. Очевидно, что необходимо расширить территориальное расположение культурных точек по всему городу, открыть летние площадки в его разных районах, сделать программы мероприятий более разнообразными. Подобное проведение досуга способствует сближению членов общества и благотворно влияет на формирование гармонично развитой личности.

Таким образом, общественная 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 им. 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. Gnesinykh, 2000. – 128 s.
2. Gorokhovik E.M. Muzykal'naya kul'tura kak predmet issledovaniya [Elektronnyy 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 sovremennoy massovoy kul'ture Rossii: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii. – M., 2012. – 32 s.
5. Naydorf M.I. K issledovaniyu ponyatiya «muzykal'naya kul'tura» // Muzykal'noye iskusstvo i kul'tura. – Odessa, 2000. – Vyp. 1. – S. 46–51.
6. Sokhor A.N. Muzykal'naya kul'tura obshchestva. – M.: Sovetskiy kompozitor, 1975. – 202 s.

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ ЮБИЛЯРА

Т. Н. Кутонова
ГПОУ «Кемеровский областной музыкальный колледж»,
г. Кемерово

Статья посвящена знакомству с биографией Романа Ивановича Муравицкого. Солист Большого театра, великолепный тенор, певец исполнил большое количество партий в репертуаре театра. Представлены неизвестные факты из жизни и творческого пути музыканта, родившегося в Кемеровской области.

Ключевые слова: Роман Муравицкий, опера, дирижёр, хормейстер, фестиваль.

STROKES TO THE PORTRAIT OF THE HERO OF THE ANNIVERSARY

T. N. Kutonova
Kemerovo Music College, Kemerovo

The article studies the biography of Roman Ivanovich Muravitski, the Bolshoi Theater soloist, a magnificent tenor, a singer. He performed a large number of parties in the theatre repertoire. The author presents unknown life and career facts of a musician born in Kemerovo region.

Keywords: Roman Muravitski, opera, conductor, choirmaster, festival.

В 2018 году Роману Ивановичу Муравицкому исполнилось 50 лет. Для каждого это веха, которая позволяет и подвести некоторые итоги, и наметить перспективы на будущее. Роман с удовольствием согласился поделиться с автором статьи своими воспоминаниями и предстоящими планами.

Роман Иванович знает свои корни и чтит память о близких. Ныне ведущий солист Большого театра родился в Кемеровской области, в городе Киселёвске. Первые месяцы

своей жизни Роман прожил на улице Тульской в двухэтажном бараке из бруса (это в районе Обувной фабрики). Он первенец в семье Ивана Ивановича Муравицкого и Галины Фёдоровны Петровской (в девичестве). Отец был родом из Белоруссии. Родился в 1942 году на оккупированной территории, поэтому свидетельство о рождении получил не сразу, дата рождения приблизительно 9 сентября. Галина Фёдоровна – родом из Прокопьевска.

Осенью 1969 года семья переезжает в Казахстан, город Кентау. Из детских воспоминаний врезалось в память, как дети дразнили Рому, отбирали мяч и отдавали только тогда, когда он пел. Пел самозабвенно, закрыв глаза. Наверное, маленькие сорванцы уже тогда понимали, что он делает это лучше всех. В музыкальную школу его отвела тётя, когда ему было 9 лет. Учился мальчик по классу баяна. В 1980 году родители поехали на БАМ, в город Северобайкальск. Занятия музыкой продолжились в местной школе искусств. Семья была поющей. К этому времени уже родились сестра и братишка. Папа умел играть на разных инструментах. Сложился неплохой семейный ансамбль, который стал лауреатом в 1985 году на Всесоюзном смотре самодеятельности в г. Улан-Уде.

После окончания школы Роман вернулся в Кентау к дедушке и бабушке. Неизвестно, как бы сложилась его судьба, если бы после восьмого класса Роман осуществил свою заветную мечту – поступить в Суворовское училище. Ещё одна попытка стать военным была предпринята после 10 класса. Теперь это было общевойсковое училище в Алма-Ате, однако не хватило баллов по математике. Пришлось идти работать в ремонтно-механические мастерские, где дед работал слесарем. Романа приняли учеником слесаря-разметчика, однако мысли о продолжении занятий музыкой никогда не покидали Романа. Узнав о военно-дирижёрском факультете при Московской консерватории, Роман обрадовался: вот оно – и военное дело и музыка вместе. Не испугало и то, что надо было научиться играть на духовом инструменте. В короткий срок он освоил игру на трубе. Был призван в армию в 1986 году, где был связистом и играл на трубе. После армии вернулся в Иркутск, где поступил в педагогический институт на музыкально-педагогический факультет. На вступительном экзамене пел «Дубинушку». Комиссия недоумевала: тенор, баритон или бас перед ней. Педагогом по баяну был Юрий Петрович Панаев. Одновременно с учёбой приходилось работать дворником в детском саду.

И вот поворот в судьбе! На занятие хора пришёл главный хормейстер Музыкального театра, который готовил к постановке оперу «Кармен» Жоржа Бизе. Романа пригласили в хор, а затем предложили сначала небольшие партии, а затем и серьёзные работы. Педагогом по вокалу была Наталья Фёдоровна Васильева. В какой-то момент она сказала, что больше ничего не может дать своему талантливому ученику: «Надо ехать в Москву или Ленинград, иначе так и останешься артистом хора». Написали письмо замечательному тенору Зурабу Лаврентьевичу Соткилаве, который преподавал в консерватории. Не получив ответа, Роман сам поехал в Москву и сразу с чемоданом – в приёмную комиссию. На приёмных экзаменах его слушали Народная артистка СССР Ирина Ивановна Масленникова и Евгений Яковлевич Рацер, дирижёр Оперной студии Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

В памяти Романа остался огромный класс с белым роялем и зеркалом во всю стену. На прослушивании собирался петь арию Вакулы из оперы «Черевички» П. И. Чайковского,

Ирина Ивановна попросила спеть романс Неморино из оперы Гаэтано Доницетти «Любовный напиток», которая была упомянута в анкете. Роман не был уверен тогда, что достойно справится с этим сложным и тонким по исполнению произведением. Как вспоминает он сам: «С испугу спел неплохо». На втором туре случилась беда: пропал голос. Комиссия не разрешила петь в другой день, и, пропев из последних сил, Роман отправился за билетом домой, так как был уверен в провале. К его удивлению, комиссия сочла его способным к обучению в консерватории.

Учился Роман в классе народного артиста РСФСР Евгения Гавриловича Кибкало. Известный баритон озвучивал фильмы-оперы Романа Тихомирова: в 1958 году «Евгения Онегина», в 1960 году «Пиковую даму». Пел трудные партии в таких сложных операх, как «Война и мир» С. Прокофьева, «Судьба человека» И. Дзержинского и других. В исполнении этого прекрасного артиста люди старшего поколения помнят героические, патриотические и народные песни. Роман с теплотой говорит о Кибкало: «Для меня он был не только учителем, но и другом, товарищем, который помогал решать любые житейские проблемы».

Пять лет учёбы пролетели очень быстро. Уже на втором курсе посчастливилось спеть Ленского в Оперной студии в Большом зале консерватории. На третьем курсе прошел прослушивание в Музыкальном театре Станиславского и Немировича-Данченко, и, после серьёзного отбора, был принят в стажёрскую группу. Первая работа на этой сцене – партия Пастора в опере итальянского композитора раннего Барокко Марко да Гальяно «Дафна».

За 7 лет службы в этом театре Р. Муравицкий спел партию Кассио в «Отелло» Дж. Верди, Хозе – в опере Ж. Бизе «Кармен», Гвидона – в «Сказке о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова. Особенно памятна постановка Бориса Александровича Покровского оперы «Таис» Жюля Массне. В этом произведении спел партию философа-сибарита Ниция. Покровский во многих спектаклях работал с выдающимся театральным художником Валерием Яковлевичем Левенталем. И эту постановку они осуществили вместе.

2002 год стал переломным в судьбе Романа Муравицкого. Узнав о прослушивании в Большой театр, набрался смелости и отправился петь партию Голицына из оперы «Хованщина» М. П. Мусоргского. С Романом заключили контракт на исполнение этой роли. Очень волнительно было работать с консультантом по вокалу и итальянскому языку Франко Пальяцци. Он первый предложил Муравицкому спеть арию Калафа из оперы Дж. Пуччини «Турандот», которую готовила к постановке Франческа Замбелло – самая известная женщина-режиссёр в истории театра. Главный дирижёр Александр Александрович Ведерников предложил выучить всю партию Калафа. Роман вспоминает: «Все отправились в отпуск, а я – учить партию».

По окончании отпуска Роману позвонил Ведерников с приглашением на генеральную репетицию и премьерный спектакль «Турандот». После этого состоялся последний тур по Америке с Музыкальным театром Станиславского и Немировича-Данченко, и Роман Муравицкий перешёл в труппу Большого театра. «Я счастливый человек: сбылись мои мечты работать с великими певцами, режиссёрами, дирижёрами», – восклицает юбиляр. В последние годы пел в Ковент-Гардене (Лондон), Опере Бастилии (Франция), уже трижды участвовал в оперном фестивале в Финляндии, в Савонлиине, который уже почти 100 лет проходит в старинном замке XIII века Turun Linna.

С 2016 года Роман Иванович преподаёт в колледже при Московской консерватории, активно гастролирует и по городам России. За последние годы трижды выступал в Киселёвске, в киноконцертном зале «Россия», отмечая, что перед земляками петь волнительно и радостно.

ИНТЕГРАЦИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧРЕЖДЕНИЙ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНУЮ СРЕДУ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

С. В. Козина
МБОУДО «Детская школа искусств № 45»,
г. Кемерово

В статье рассматривается такое понятие, как «социально-культурная среда», и процесс интеграции учреждений дополнительного образования в современную социально-культурную среду города. На примере конкретного учреждения – МБОУДО «Детская школа искусств № 45» автор показывает, как преодолевая проблемы функционирования, а именно отсутствие концертной площадки, учреждение взаимодействует с различными структурами города, имеющими необходимые ресурсы.

Ключевые слова: социально-культурная среда, интеграция, дополнительное образование, детская школа искусств.

INTEGRATION OF ADDITIONAL EDUCATION INSTITUTIONS INTO SOCIAL AND CULTURAL ENVIRONMENT OF MODERN CITY

S. V. Kozina
Children's art school № 45, Kemerovo

The article considers a definition "social and cultural environment", and the integration process of additional education institutions into modern social and cultural environment of a city. In addition, the author presents how Children's Art School № 45 overcomes the problem of absence of a concert stage, cooperating with different institutions of the city having necessary resources.

Keywords: social and cultural environment, integration, additional education, children's art school.

Одним из направлений государственной культурной политики является создание условий для творческой самореализации личности и поддержки одаренных детей. В этой связи система учреждений дополнительного образования в целом и детских школ искусств в частности играет важную роль.

В процессе изучения форм интеграции дополнительного образования в социально-культурную среду современного города нужно учитывать, что все учреждения дополнительного образования находятся в разных финансовых, социальных, производственных, информационных условиях. Это, безусловно, отражается на качестве и объеме предостав-

ляемых образовательных услуг, и учреждения, в соответствии со своими сильными и слабыми сторонами, выбирают свои способы интеграции в социально-культурную среду современного города. Ограниченность ресурсов: учебных площадей, концертных площадок – определяет потребность в установлении новых алгоритмов взаимодействия с учреждениями и организациями города, обладающими концертными площадками.

Основная задача публикации: разработка, теоретическое обоснование организационно-педагогических условий интеграции деятельности МБОУДО «Детская школа искусств № 45» в социально-культурную среду г. Кемерово.

Социально-культурная среда представляет собой результат всей совокупности культурной деятельности общества – прошлой и настоящей (включая инфраструктуру организаций социально-культурной сферы, произведения искусства, и т. п.); институт приобщения граждан к нравственным ценностям, хранимым ею; область творческой реализации духовного потенциала личности.

Многообразие культуры города создает для жителей возможности для смены жизненных ситуаций и социально-культурной среды. При этом очень важна ориентированность на поиск и новизну в проблемной социально-культурной ситуации, что дает возможность для особого вида исследовательской деятельности с экспериментированием.

Автором был проведен анализ социально-культурной среды г. Кемерово, который показал, что на современном этапе столица Кузбасса – это город новых возможностей, высокоразвитый экономический, культурный, образовательный центр с системой инфраструктуры, международным аэропортом им. А. А. Леонова, близостью федеральной автотрассы М-53, свободным доступом в информационно-телекоммуникационную сеть Интернет на главных улицах и в заведениях общественного питания, иных организациях.

Согласно «Муниципальной программе г. Кемерово», утвержденной на 2015–2020 годы, формирование городской культурной среды обеспечивается деятельностью 29 учреждений культуры, подведомственных управлению культуры, спорта и молодежной политики г. Кемерово, 15 автономных учреждений.

Основная цель управления в формировании социально-культурной среды – создание оптимальных условий для расширения доступности и повышения качества культурных, образовательных и информационных услуг жителей города Кемерово. Деятельность учреждений культуры города направлена на то, чтобы наиболее полно учитывать интересы, запросы и специфические потребности различных групп населения. Важнейшим показателем их работы является увеличение количества кемеровчан, посетивших муниципальные учреждения культуры.

Одно из направлений деятельности учреждений дополнительного образования – это интеграция их работы в городскую среду в условиях современного социально-экономического развития. Интеграция подразумевает под собой создание единого пространства для гармоничного, всестороннего развития личности, для удовлетворения всех ее запросов и интересов.

Важной задачей интеграции дополнительного образования в культурную среду является взаимодействие учреждений дополнительного образования с различными структурами города, имеющими необходимые ресурсы. Так, например, благодаря тесному сотрудничеству и взаимосвязи учреждения дополнительного образования могут существовать в качестве самостоятельной структурированной организации на базе общеобразовательной школы и функционировать в плотной связи с учебно-воспитательным процессом школы.

За 2016–2017 годы была проведена апробация концертных площадок города. Базой исследования являлась МБОУДО «Детская школа искусств № 45». Анализ деятельности показал, что для реализации масштабных творческих замыслов ей требуется большая концертная площадка. В результате чего нами был разработан проект «Город ярких детей», посвященный празднованию 100-летия города Кемерово, реализация которого позволила интегрировать деятельность МБОУДО «Детская школа искусств № 45» в социально-культурную среду города Кемерово. Осуществление этого проекта производится на уже отработанных концертных площадках, с учреждениями, которые проявили интерес к деятельности школы.

Учреждения, на базе которых располагаются филиалы МБОУДО «Детская школа искусств № 45»:

- МБОУ «НОШ № 98», «СОШ № 99», «СОШ № 95», «СОШ № 97»;
- ГАУК КО «Кемеровская государственная областная филармония имени Б. Т. Штоколова»;
- МБУ «Реабилитационный центр для детей и подростков с ограниченными возможностями “Фламинго”»;
- ТРЦ «Гринвич»;
- Управление Сибирского регионального командования внутренних воск МВД России «Войсковая часть № 6607»;
- МАУК «Муниципальная информационно-библиотечная система»;
- дошкольные учреждения района ФПК.

История создания муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования «Детская школа искусств № 45» началась с открытия в 1964 году Детской музыкальной школы № 37 при Кемеровском музыкальном училище. В 1999 году по распоряжению Управления культуры, спорта и молодежной политики администрации г. Кемерово школа искусств получила свое новой помещение. Это событие было приурочено к прибытию в город Кемерово председателя Правительства Российской Федерации Примакова Евгения Максимовича. Он лично открыл новый филиал школы искусств на базе СОШ № 99, как единого образовательного центра, в котором учащиеся могут получать всестороннее образование на профессиональном уровне.

МБОУДО «Детская школа искусств № 45» – единственное муниципальное образовательное учреждение, находящееся в жилом районе ФПК города Кемерово, которое является первой ступенью профессионального образования во многих видах искусств. Особенностью ее функционирования является то, что школа не имеет своего отдельного здания. Образовательная деятельность осуществляется в помещениях общеобразовательных школ района, на основе безвозмездного пользования. Общая площадь арендуемых учебных помещений 1425 м². Адреса реализации образовательной деятельности: пр. Молодежный, д. 20, СОШ № 99; пр. Молодежный, д. 9б, НОШ № 98; пр. Молодежный, д. 7б, СОШ № 97; улица Котовского, д. 8, СОШ № 95.

В настоящее время МБОУДО «Детская школа искусств № 45» располагает одним малым концертным залом вместимостью до 80 слушателей. Его полная капитальная реконструкция была проведена в 2016 году. Зал получил современную сцену, оснащенную но-

вым световым, звуковым и мультимедийным оборудованием. Лицевая стена сцены используется как экран для просмотра видео и слайдов. Администрация школы постаралась максимально оснастить зал и сделать его универсальным.

На увеличенной сцене могут разместиться лучшие музыкальные коллективы школы. Это и детский эстрадный духовой оркестр «GoodBand» под руководством Бондарева В. Н.; ансамбль аккордеонистов «Экзерсис» под руководством Котельниковой Н. В.; ансамбль гитаристов «Гитара +» под руководством Ткаченко Е. Н.; Театр-студия эстрадной песни «True Art» под руководством Антоновой Т. Г.; ансамбль ударных инструментов «Вермилион» под руководством Романова А. В.; хоровые коллективы «Апельсинчик» и «Камертон» под руководством Дугиновой М. В. и Артемьевой В. П. Однако для проведения масштабных мероприятий с участием хореографических коллективов этой сцены недостаточно. В этой связи мероприятия проекта запланированы в том числе и на крупных открытых и закрытых площадках города.

Анализируя результаты интеграции деятельности МБОУДО «Детская школа искусств № 45» в социально-культурную среду города Кемерово можно отметить положительные результаты работы учреждения за 2016–2017 годы по направлениям: учебное, концертно-конкурсное, административно-хозяйственное.

В рамках учебной деятельности в настоящее время МБОУДО «Детская школа искусств № 45» ведет обучение по пяти направлениям: музыкальное, художественное, театральное, хореографическое, раннее эстетическое развитие детей дошкольного возраста. В школе функционирует 11 отделений, реализуется 7 предпрофессиональных и 18 общеразвивающих образовательных программ в области искусства. Открываются новые учебные помещения. За 2016–2017 годы произошло увеличение количества учащихся на 162 человека (36 %), что говорит о востребованности населением данных видов услуг.

Ежегодно порядка 500 учащихся участвуют в конкурсах различных уровней. Для этого администрацией школы расходуется порядка 357,85 тысяч рублей из поступлений от целевых средств родителей.

Приобретено новое светозвуковое оборудование, музыкальные инструмент, учебная мебель, хозяйственные товары. Проведен капитальный ремонт помещений Малого концертного зала, введены в эксплуатацию два новых кабинета для занятий изобразительным искусством и кабинет хореографии. На эти цели ежегодно выделяется более 2,0 миллионов рублей из внебюджетных средств.

Среднемесячная заработная плата педагогического персонала увеличилась на 12,9 % за счет всех мероприятий, предпринятых администрацией города и учреждением.

Исходным положением для разработки плана по интеграции деятельности МБОУДО «ДШИ № 45» в социально-культурную среду современного города выступает осознание необходимости создания условий, способствующих раскрытию творческого потенциала учащихся и пробуждению инициативы преподавателей, при выполнении следующий условий:

1. Материально-техническое оснащение. Для проведения концертных мероприятий необходимы площадки с полным светозвуковым оснащением. Но таких объектов мало, поэтому администрацией школы было принято решение по приобретению своего звукового оборудования для обслуживания малых и крупных площадок.

2. Заключение договоров о сотрудничестве с организациями, имеющими концертные площадки. В договор включается план проведения концертных мероприятий. Существенным является то, что этот договор затрагивает творческие интересы двух сторон.

3. Реализация совместных проектов. Согласно плану работы каждой площадки, рассматривается возможность проведения совместных мероприятий, при этом принимающая сторона может выступить в любом качестве партнерства – начиная от предоставления концертного помещения, сбора аудитории, учреждения призового фонда, рекламы учреждения до совместных концертных выступлений.

Таким образом, деятельность детской школы искусств как одного из элементов системы дополнительного образования, при условии ее интеграции в социокультурное пространство, может создать необходимые предпосылки для культурной, социальной, профессиональной самоактуализации различных категорий населения города.

Список литературы

1. Концепция празднования 100-летия со дня основания города Кемерово [Электронный ресурс]: [утв. Постановлением администрации г. Кемерово от 21.12.2016 № 3242] // Официальный сайт Администрации города Кемерово. – Электрон. дан. – Кемерово, 2004–2018. – URL: http://www. kemerovo. ru/?page=2868. – Загл. с экрана.
2. Логинова Л. Г. Качество дополнительного образования детей. Менеджмент. – СПб.: Мегаполис, 2008. – 392 с.
3. Тельманова А. С. Педагогический потенциал социально-культурной среды современного индустриального города [Электронный ресурс] / А. С. Тельманова, А. И. Юдина // Современные проблемы науки и образования: электрон. журн. – 2013. – № 6. – URL: https://science-education. ru/ru/article/view?id=11275. – Загл. с экрана.
4. Юдина А. И. Формирование социально-культурной среды в системе инфраструктуры региона как основа социализации молодежи // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 19/2. – С. 195–203.

List of references

1. Kontseptsiya prazdnovaniya 100-letiya so dnya osnovaniya goroda Kemerovo [Elektronnyy resurs]: [utv. Postanovleniyem administratsii g. Kemerovo ot 21.12.2016 № 3242] // Ofitsial’nyy sayt Administratsii goroda Kemerovo. – Elektron. dan. – Kemerovo, 2004–2018. – URL: http://www. kemerovo. ru/?page=2868. – Zagl. s ekrana.
2. Loginova L.G. Kachestvo dopolnitel’nogo obrazovaniya detey. Menedzhment. – SPb.: Megapolis, 2008. – 392 s.
3. Tel’manova A.S. Pedagogicheskiy potentsial sotsial’no-kul’turnoy sredy sovremennogo industrial’nogo goroda [Elektronnyy resurs] / A.S. Tel’manova, A.I. Yudina // Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya: elektron. zhurn. – 2013. – № 6. – URL: https://science-education. ru/ru/article/view?id=11275. – Zagl. s ekrana.
4. Yudina A.I. Formirovaniye sotsial’no-kul’turnoy sredy v sisteme infrastruktury regiona kak osnova sotsializatsii molodezhi // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv. – 2012. – № 19/2. – S. 195–203.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Статья выполнена в рамках реализации гранта РФФИ «Музыкальная культура Кемеровской области (1943–2018)» № 18-412-420002

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

В статье рассматриваются основные этапы формирования системы музыкального образования в Кемеровской области, в контексте исторических фактов определяется ее роль в развитии музыкальной жизни региона.

Ключевые слова: детская музыкальная школа, Кемеровская область, культурно-просветительная функция, музыкальная жизнь, музыкальная инфраструктура, музыкальные традиции, музыкальное училище, образовательная функция, профессиональные кадры, система музыкального образования.

HISTORICAL STAGES OF FORMING THE SYSTEM OF MUSIC EDUCATION IN KEMEROVO REGION

Article is implemented within the framework of the project realization "Musical culture of Kemerovo oblast (1943–2018)" № 18-412-420002

N. V. Pomortseva
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article studies the basic stages for creating a system of music education in Kemerovo region. Moreover, the author defines its role in the development of musical environment of the region within historical facts.

Keywords: children's music school, Kemerovo region, cultural and educational function, musical life, musical infrastructure, musical traditions, music colledge, educational function, professional staff, the system of music education.

Изучение музыкальной жизни России во всей ее полноте становится одной из актуальных тем исследований современного научного мира. Это во многом обусловлено пробудившимся среди россиян интересом к своему историческому прошлому, к условиям формирования традиций в удаленных от центральной части провинциальных регионах и городах, изучение которых возможно только в результате исследования процессов, происходивших и происходящих на региональном уровне. Кемеровская область – сибирский индустриальный регион, получивший свой официальный территориальный статус сравни-

тельно недавно – в 1943 году. Тем не менее, до этого периода в регионе уже были сформированы художественные традиции и подготовлена благодатная почва для бурного развития музыкальной жизни, чему активно способствовали культурная политика региона (в рамках всесоюзной культурной политики) и профсоюзные организации, поддерживавшие самодеятельное творчество среди местного населения. Однако до 1930-х годов в регионе практически не существовало профессиональных очагов, необходимых для подогрева музыкальной жизни Кемеровской области. Приезжие музыканты, как правило, были любителями и принадлежали к кругу инженерно-технических работников, направленных в регион, в первую очередь, с целью налаживания производства, а не его музыкальной жизни. Тем не менее, приезжие кадры включались и в культурную жизнь региона, демонстрируя свои и коллективные творческие успехи на смотрах художественной самодеятельности разных уровней. Здесь важно подчеркнуть, что данные процессы протекали в русле культурного строительства советской Сибири в целом. Искусство рассматривалось как одно из средств идеологического воспитания. Поэтому в музыкальной жизни индустриального региона главенствовала ориентация на массовость, всеохватность, определившая процессы развития музыкальной культуры вплоть до 80-х годов прошлого столетия.

Бурное развитие самодеятельного творчества требовало своей подпитки – воспитания грамотных музыкантов-любителей, способных обеспечить и пополнить ряды художественной самодеятельности. Повсеместно, начиная с 1920-х годов, при промышленных предприятиях были открыты культурные центры, дома и дворцы творчества, разнообразные кружки и другие структурные подразделения для обеспечения культурного досуга работников и их детей. Однако активное развитие музыкальной самодеятельности в регионе, появление огромного количества инструментальных и хоровых коллективов требовали своего совершенствования. И под влиянием процессов становления музыкального образования в культурных центрах европейской части России, где к 1920-м годам сложилась трехступенчатая система музыкального образования – детские музыкальные школы (ДМШ), музыкальные училища (техникумы) и консерватории (высшие учебные заведения) – в промышленных центрах регионов (сначала там, где имелась материальная база, инструменты и преподавательские кадры) друг за другом начинают открываться первые детские музыкальные школы. Данный период приходится на вторую половину 30-х годов XX века. Появление начального звена музыкального образования в регионе стало отправной точкой в постепенной профессионализации самодеятельного творчества в Кемеровской области. Подчеркнем: формирование системы музыкального образования является одним из важных факторов дальнейшего бурного развития музыкальной жизни в регионе.

Согласно историческим данным и общему анализу развития системы музыкального образования в Кемеровской области, можно выделить четыре периода в становлении музыкальной инфраструктуры региона:

1. 1930–1944 годы (до открытия Кемеровского областного музыкального училища) – формирование системы начального музыкального образования в виде открытия детских музыкальных школ. Ученики музыкальных школ активно участвуют в культурных мероприятиях (смотры, фестивали, праздники), часто выезжают с концертами в рабочие клубы, в села на посевные работы (для выступлений перед механизаторами). Практикуется обязательное сотрудничество хоров и оркестров ДМШ с общеобразовательными школами.

2. 1944–1969 годы (до открытия Кемеровского государственного института культуры – КГИК) – реформа и развитие начального и среднего профессионального музыкально-

го образования, открытие Прокопьевского музыкального училища (1962). В средние специальные учебные заведения приезжают профессиональные педагоги, происходит количественный и качественный рост детских музыкальных коллективов. Начинается качественный рост исполнительского искусства. Ученики участвуют в работе филармонии.

3. 1970-е – начало 1990-х годов – этап интенсивного развития музыкального образования и его расцвет. Основные события этого периода: открытие Новокузнецкого музыкального училища (1974); формирование учебных хоров и оркестров профессионального уровня; открытие первой детской музыкальной хоровой школы в Кемеровской области.

4. С середины 1990-х по 2000-е годы – спад интенсивности развития музыкального образования, который характеризуется устранением уроков музыки из учебного плана общеобразовательных школ, закрытием музыкальных студий при эстетических гимназиях региона, сокращением количества участников музыкальных коллективов в учебных заведениях всех уровней. Но при этом закладывается основа профессиональной подготовки музыкантов – в Кемеровском институте культуры и искусств (ныне Кемеровском государственном институте культуры) вводятся соответствующие новые образовательные программы.

5. С 2000-х годов – возрождение традиций, активизация спроса на музыкальное образование, усиление общероссийских тенденций реформирования системы музыкального образования. Стимуляцией возрождения стала пропаганда престижности музыкального образования, привлечение большего количества поступающих в музыкальные школы и школы искусств с ориентацией на предпрофессиональное образование и общеэстетическое развитие, в том числе детей дошкольного возраста, а также активное развитие в регионе всевозможных конкурсов, фестивалей различных уровней.

В рамках данной статьи сконцентрируем внимание на первых двух этапах развития системы музыкального образования в Кемеровской области, чтобы рассмотреть важные составляющие, повлиявшие на дальнейший расцвет музыкальной жизни в регионе, начиная с 1970-х годов. На первой ступени музыкального образования музыкальное исполнительство проявлялось в художественно-просветительском варианте – хоры общего типа, смешанные оркестры. При каждой открывающейся музыкальной школы обязательно создавались музыкальные коллективы. Все музыкальные учебные заведения области были обязаны участвовать в различных мероприятиях городского, регионального и всесоюзного уровней: смотрах, конкурсах, фестивалях и праздниках. Большое внимание уделялось выступлению коллективов, которые по завершении проводимых мероприятий объединялись в сводные хоры и оркестры. Огромные сводные хоры младших и старших классов (численность которых иногда достигала 180 человек) участвовали в различных культурных мероприятиях городов и региона в целом.

Неоднократно появлялись приказы Кемеровского областного отдела по делам искусств с требованием проводить городские и областные отчетные концерты сводных хоров и оркестров от всех музыкальных школ, домов культуры и рабочих клубов. Для лучшей организации отчетных концертов всем руководителям коллективов необходимо было заранее представлять в областной отдел искусств перечень исполняемых произведений с указанием исполнителей. Эти программки впоследствии рассылались участникам [1; 7].

В архивах области сохранилось большое количество отчетов о таких мероприятиях, на основании которых, а также опубликованных в местной прессе творческих итогов смотров и конкурсов можно говорить о массовой вовлеченности детей в музыкальное исполнительство. Например, в заметке газеты «Кузбасс» (13 июня 1945 года) можно прочитать следующее: «Во втором областном смотре, проходящем в Кемерово, приняли участие 120 учащихся пяти детских музыкальных школ Сталинска, Анжеро-Судженска, Ленинска-Кузнецкого, Прокопьевска и Кемерова. В результате трехдневной работы жюри смотра выделило на заключительный концерт 64 учащихся. Перед нами прошло много способной и одаренной молодежи, овладевающей основами исполнительского мастерства. Лучшим коллективом на смотре показала себя музыкальная школа г. Сталинска (Новокузнецка). Ей предоставлено жюри первое место» [3, с. 2]. Коллективы музыкальных школ жили насыщенной творческой жизнью: разучивали новые партитуры, изучали музыкальные дисциплины, выступали перед своими сверстниками с просветительскими (филармоническими) концертами [7].

Важность корреляции деятельности детских музыкальных школ с общеобразовательными школами неоднократно подчеркивалась Кемеровским областным исполкомом Совета депутатов трудящихся. Для этого рекомендовалось установление между ними «незримых музыкальных нитей», таких как лекции и беседы, концерты и вечера для родителей, выступления школьных оркестров под руководством педагогов и учащихся музыкальной школы перед школьниками [7]. Такой подход способствовал становлению в регионе основ музыкальной инфраструктуры, которая выстраивалась в тесной взаимосвязи с системой общего образования.

Заметим, что педагоги ДМШ часто выступали в роли организаторов самодеятельных коллективов, вели пропагандистско-просветительскую работу среди населения. Наряду с детьми они участвовали в концертных программах, демонстрируя мастерство исполнения, свой художественный вкус и педагогический стиль работы [7].

Эта тенденция переросла в необходимость организации при ДМШ вечерних отделений для взрослых. Пресса отмечала, что в связи с усилившейся среди горняков тягой к музыкальному образованию в музыкальных школах повсеместно стали открываться отделения для взрослых в ДМШ № 1 (Осинники), ДМШ № 1 (Сталинск), ДМШ № 10 (Прокопьевск), ДМШ № 1 (Кемерово) [4]. Показательно, что, наряду с обучением игре на каком-либо инструменте, взрослые музицировали и в художественных коллективах – хорах и оркестрах ДМШ.

Однако деятельность детских музыкальных школ в период с 1930-х до середины 1940-х годов проходила в достаточно тяжелой обстановке. Об этом свидетельствует большое количество документов, сохранившихся в Кемеровском государственном архиве, с просьбами директоров музыкальных школ о предоставлении школам отдельных помещений, музыкальных инструментов и о приглашении педагогов, имеющих хотя бы среднее специальное образование. Приведем в пример «Объяснительную записку к годовому отчету и балансу по Ленинск-Кузнецкой ДМШ за 1947 год»: «ДМШ. При ней курсы общего музыкального образования для взрослых и студий общего типа, была организована в сентябре 1941 г. <…> За истекший год школа продолжала арендовать в начале года одну комнату и в конце года 2 комнаты. Дирекция ДК всемерно старается выселить школу. Ру-

ководителем школы с 14 октября 1947 г. является Маловинский Степан Никанорович. За короткий срок новое руководство школы не успело добиться от начальства города нормальных условий учебного производства. Состав преподавателей: высшее – 1, среднее – 2, среднее незаконченное – 1, практик – 1. Всего: 5. Работа по повышению квалификации педагогического состава поставлена крайне неудовлетворительно. Отсутствует место постоянного пребывания, инструменты и литература, – всё это мешает поставить важные необходимые условия роста педагогов на должную высоту. За истекший год проведено 4 закрытых и 2 открытых академических концерта. В дни выборов в Верховный Совет РСФСР школа дала 2 концерта на избирательных участках № № 6 и 8. Внутри школы выпускается стенная газета “Музыкальная мысль”» [7]. На сложившуюся ситуацию пыталась подействовать и местная пресса, печатавшая статьи о плохом состоянии детского музыкального образования в регионе. В выпуске газеты «Кузбасс» (13 июня 1945 года) сообщается: «Все музыкальные школы области работают в исключительно трудных условиях. В Анжеро-Судженской школе имеется только два фортепиано, и оба в весьма печальном состоянии. Не хватает инструментов и в областном музыкальном училище Кемерово, в связи с чем занятия здесь идут круглосуточно. Повсеместно ощущается скудность помещений. Острый недостаток преподавательских кадров. Отсутствует методическая помощь и даже обмен опытом между школами» [3, с. 2].

Данные проблемы в становлении начального музыкального образования можно объяснить следующим. Во-первых, строительство молодого региона требовало определенных финансовых затрат и на ДМШ просто не хватало средств; шел активный прирост населения городов за счет крестьян окрестных деревень, переселенцев из европейской части страны – инженерно-технических работников, прибывавших поднимать промышленность нового индустриального региона, что приводило к недостатку не только культурных и образовательных учреждений, но и жилья. Во-вторых, усугубили сложное положение и военные годы, подкосившие экономику всей страны. Эвакуация жителей и творческих коллективов из прифронтовых территорий в Сибирь еще сильнее осложнила ситуацию с распределением жилых и нежилых помещений. Поэтому от местной администрации требовалось немало усилий, чтобы создать относительно нормальные условия для начального звена музыкального образования.

Улучшению музыкального образования населения Кемеровской области во многом способствовало появление средних профессиональных музыкальных образовательных учреждений (музыкальных училищ). Одним из первых таких заведений было Кемеровское областное музыкальное училище (открыто в 1944 году). Пресса этого периода отмечала возросший интерес жителей региона к профессиональному музыкальному образованию. А главное, статистические данные о поступающих в училище указывали на востребованность музыкальных специальностей, которые были необходимы для формирования музыкальной инфраструктуры Кемеровской области.

Однако с окончанием войны профессиональные кадры ДМШ, а именно педагоги, эвакуированные из европейской части страны, стали возвращаться на места своего постоянного проживания, поставив тем самым новую задачу перед администрацией региона – необходимость подготовки специалистов в сфере музыкального искусства собственными силами. Кемеровское областное музыкальное училище только осуществило свой первый

набор студентов и потому еще не могло стабилизировать сложившуюся ситуацию. Усугубляло положение и то, что большая часть преподавательского состава училища приехала в Сибирь из европейской части России и, получив возможность, вернулась в родные города. Особо остро встала проблема с нехваткой квалифицированных специалистов хорового искусства, поскольку дирижерско-хоровое отделение (ДХО) музыкального училища начало полноценно функционировать только с 1948 года.

Поэтому областной властью была направлена в столицу просьба прислать в Кемерово специалистов в существующее среднее профессиональное музыкальное заведение. Прибывшие по запросу педагоги-музыканты с энтузиазмом принялись за строительство профессионального музыкального образования в молодом промышленном регионе. Помимо педагогической деятельности в училище, они руководили различными музыкальными коллективами промышленных предприятий, дворцов и домов культуры Кемеровской области, а также воспитали не одно поколение профессиональных музыкантов.

С 1950-х годов начинается период реформирования музыкального образования в Кемеровской области. Инициатором новшеств выступил заместитель начальника областного отдела искусств В. В. Бердников. К приоритетным задачам он относил развитие инструментального (в частности, оркестрового) и хорового исполнительства.

В пункте 2 «Профиль учащихся» «Предложений по улучшению системы музыкального образования в Кемеровской области» говорится следующее: «В целях развития оркестровых отделений по классам: скрипка, альт, виолончель, контрабас, флейта, валторна, кларнет, туба, тромбон, труба и ударные, установленных планом на 1950 г., новый прием производить только на эти специальности»; «за счет отпущенных по смете на 1950 г. средств на приобретение музыкального инвентаря, в первую очередь приобретать оркестровые инструменты»; «расширение контингента учащихся, имеющегося на 1 января 1950 г. по классу фортепиано, категорически запретить и приём в этот класс допускать только за счёт отсева»; «прием сверх установленной нормы в отдельных школах допускать только на курсы общего музыкального образования (КОМО), без загрузки имеющегося в школе клавишного фонда учащимися КОМО»; «в отделениях народных инструментов взять упор на развитие оркестров русских народных инструментов (домровое и домробалалаечные составы)» [6].

В пункте 5 «Воспитательная работа» «Предложений по улучшению системы музыкального образования в Кемеровской области» заместитель начальника облотдела искусств подчеркивает роль хорового музицирования в школе. Он призывал включать в репертуары хоровых коллективов лучшие песни советских композиторов, позволяющих воспитывать учащихся «в духе любви и преданности родине», как обязательный элемент учебно-воспитательной работы [6]. Особенно им подчеркивалась роль создания сводных хоров и оркестров внутри музыкальных школ на отчетных концертах и смотрах: «Учащиеся музыкальных школ должны вступать в общий ансамбль песни (хор в сопровождении оркестра)» [6].

В указаниях В. В. Бердникова прослеживается и развивающаяся тенденция установления связи начального музыкального образования с художественной самодеятельностью региона. Он предлагал коллективам ДМШ принимать деятельное участие в проведении местных смотров и олимпиад художественной самодеятельности (школьной, кол-

хозной и профсоюзной трудовых резервов). Наиболее одаренным участникам художественной самодеятельности рекомендовалось продолжение музыкального образования в ДМШ и Кемеровского областном музыкальном училище. Педагогам-музыкантам вменялось в обязанность через местную печать оповещать музыкальную общественность, участников и руководителей художественной самодеятельности города и сельских районов о возможных днях и часах консультирования в помещениях ДМШ. Отдельные талантливые педагоги и лучшие учащиеся старших классов ДМШ имели возможность оказывать практическую помощь художественной самодеятельности города (в качестве участников творческих коллективов и их руководителей) [6].

Заместитель начальника Кемеровского областного отдела искусств В. В. Бердников предлагал открыть в детских музыкальных школах с нового учебного года (1950/51) трехмесячные курсы по подготовке одаренных химиков, угольщиков, металлургов и других трудящихся района к поступлению в музыкальное училище) [6].

Именно в таких прогрессивных социокультурных условиях начинало свою деятельность открывшееся Кемеровское областное музыкальное училище. Однако учебное заведение долгое время не имело своего постоянного помещения, что серьезно осложняло работу по подготовке музыкальных кадров. Педагогам училища приходилось не только проводить серьезную, кропотливую работу по развитию профессиональных качеств будущих музыкантов, но и заниматься их музыкальным воспитанием и даже заботиться о наборе студентов на новый учебный год.

Репертуар коллективов училища был разнообразным, включал как классические музыкальные образцы, так и популярные массовые советские песни, песни военных лет, обработки народных песен, что было типичным для рубежа 40–50-х годов прошлого столетия.

Коллективы участвовали в музыкальных смотрах Кемеровской области и творческих отчетах музыкального училища, выступали в филармонических и отдельных тематических концертах, проводимых учебным заведением.

Наметившийся прогресс привел к открытию новых школ, и постепенно Кемеровская область начала конкурировать с соседними регионами, поскольку музыкальное образование в Кузбассе развиваться более динамично. Рост количества ДМШ и расширение их функций, особенно в небольших городах и посёлках, привел к реализации всех видов музыкального исполнительства. Внутри и вокруг музыкальных школ, выступавших своеобразными культурными центрами городов и районов, начала формироваться специфическая музыкальная среда, в которую вовлекались не только учащиеся и их родители, но и контингент слушателей, посещавших концерты гастролирующих профессиональных музыкантов в концертных залах ДМШ. В этот период в музыкальной жизни региона проявляются первые результаты деятельности единственного специального музыкального учреждения области – Кемеровского музыкального училища. Как отмечает в своем исследовании О. В. Гусева [2, с. 9], преподаватели и студенты училища оказали мощное воздействие на развитие музыкальной культуры области. Благодаря их деятельности была осуществлена качественная подготовка профессиональных кадров, обеспечивавших ДМШ квалифицированными преподавателями, любительское творчество – высококвалифицированными руководителями, зарождающиеся в регионе формы профессионального творче-

ства – музыкантами-исполнителями. Кроме этого, в деятельности профессиональных коллективов филармонии (в частности, музыкального лектория) большую роль сыграли студенты, выпускники и преподаватели училища [2, с. 9].

Тем не менее, несмотря на начавшееся развитие музыкального образования в Кемеровской области, предложения о взаимосвязи музыкальных учебных заведений (начальных и профессионального) с художественной самодеятельностью (согласно местной прессе начала 1960-х годов) не получили должного развития. Это касалось и обучения хоровому исполнительству в общеобразовательных школах, где не хватало специалистов для осуществления качественной хоровой подготовки школьников.

В конце марта 1960 года в Кемерове состоялся областной отчет (смотр) детской художественной самодеятельности общеобразовательных школ, который продемонстрировал низкий уровень исполнительской хоровой культуры у выступавших. Как утверждали корреспонденты, «если бы хоровые коллективы создавались не для смотров, если бы ими руководили квалифицированные специалисты-хормейстеры, тогда ребята тянулись бы в хоры, а разучиваемые песни запоминались бы детьми на долгие-долгие годы. Только при таком положении живет, именно живет, в исполняемой песне хор» [8].

Возможно, этот факт способствовал открытию в 1962 году еще одного музыкального училища – в Прокопьевске (ныне Прокопьевский колледж искусств им. Д. Хворостовского). Закономерной становится организация в нем, как и в ДМШ, музыкальных коллективов, которые не только выполняли учебную функцию, но и вели широкую концертно-просветительскую деятельность.

Большую роль в воспитании будущих специалистов для сферы музыкального искусства играла прокопьевская ДМШ № 10, расположенная рядом с музыкальным училищем. Эта детская музыкальная школа явилась своего рода творческой площадкой, где студенты проходили педагогическую практику, а также организовывали тематические, филармонические концерты и даже сдавали государственные экзамены, отчеты по своей исполнительской практике. Сложившаяся творческая связь не прекращается и в настоящее время. Многие ученики школы сдают специализированные выпускные экзамены, приравненные к вступительным экзаменам в музыкальное училище. Такая практика обеспечивает качественную укомплектованность отделений музыкального ссуза новыми студентами.

Подчеркнем, что расцвет деятельности Прокопьевского музыкального училища пришелся только на третий этап развития системы музыкального образования в Кемеровской области, поскольку для реализации профессиональных и творческих проектов среднего профессионального заведения требовалось время.

Рассматривая историю становления профессионального музыкального образования в регионе, нельзя обойти стороной появление в 1957 году Кемеровской областной культурно-просветительской школы, преобразованной в 1962 году в Кемеровское областное культурно-просветительное училище (ныне Кемеровский областной колледж культуры и искусств им. И. Д. Кобзона). Однако, в отличие от музыкальных училищ, деятельность данного среднего профессионального учебного заведения была направлена из-за существующей нехватки, в первую очередь, на подготовку кадров для клубных учреждений. Напомним, что в условиях реализации программы культурной политики всей страны рабочим предприятиям, работникам сельского хозяйства, школьникам необходимо было принимать активное участие в работе творческих коллективов и выступать на ежегодных

смотрах, но эта работа тормозилась и требовала скорейшего разрешения. Поэтому изначально культурно-просветительная школа, а затем училище готовили специалистов культурно-просветительной работы. В сравнении с четырехгодичным учебным планом музыкальных училищ, здесь обучение укладывалось в два года шесть месяцев и, согласно архивным документам, с 1959 года Министерством культуры РСФСР в школе начали реализовываться новые специальности, были разработаны новые программы и произведены значительные изменения в структуре учебных планов, предполагавших индивидуальную подготовку (сценическая речь, режиссура и мастерство актера, танец и др.). С 1962 года музыкально-просветительное училище занимает свое место в профессиональном обучении музыкантов, которые затем работали в культурно-досуговых центрах и клубах региона.

В 1969 году в регионе открылось первое высшее профессиональное образовательное учреждение культуры – Кемеровский государственный институт культуры, при котором с первых дней его существования был организован музыкально-педагогический факультет.

Таким образом, развитие системы начального и среднего музыкального образования в Кемеровской области благотворно сказалось на формировании музыкальной инфраструктуры. Этому способствовали повсеместное открытие детских музыкальных школ, трех средних музыкальных профессиональных учебных заведений, плодотворная деятельность профессиональных музыкантов, приезжавших в область по распределению после окончания музыкальных вузов, культурная политика местной администрации, заинтересованной в пропаганде музицирования среди населения.

Отметим, что в профессиональных учебных заведениях большое внимание уделялось качественной подготовке будущих специалистов, что незамедлительно сказалось на росте числа академических учебных и любительских музыкальных коллективов в регионе. Следовательно, к 1970-м годам (началу расцвета музыкального исполнительства) в Кемеровской области сложился важный элемент музыкальной инфраструктуры – система музыкального образования, обеспечившая связь между тремя его составляющими: ДМШ – училище – вуз. Это стало основополагающим условием подъема профессионального уровня исполнительского искусства в регионе и, соответственно, расцвета музыкального искусства в дальнейшем.

Список литературы

1. Годовые отчеты Кемеровского областного отдела искусств // ГАКО. Ф. Р-1112. Оп. 1. Д. 3, 4, 5, 10, 15, 22.
2. Гусева О. В. Культуротворческий потенциал музыкального образования в условиях индустриального региона: дис. … канд. культурологии: 24.00.01. – Кемерово, 2003. – 183 с.
3. Джиоев Б. Смотр детских музыкальных школ // Кузбасс. – 1945. – 13 июня. – С. 2.
4. Плетнев С. Разбуженные сердца // Кузбасс. – 1969. – 17 мая. – С. 4.
5. Приказы областного отдела искусств по общим вопросам // ГАКО. Ф. Р-1112. Оп. 1. Д. 10. Л. 45.

6. Приказы управления культуры исполкома Кемеровского областного Совета депутатов трудящихся // ГАКО. Ф. Р-786. Оп. 1. Д. 72.
7. Уставы, положения областных отделов, театральных и других учреждений культуры // ГАКО. Р-786. Оп. 1. Т. 2. Л. 1–64.
8. Шатская Т. Выступают школьники // Кузбасс. – 1960. – 7 апр. – С. 4.

List of references

1. Godovyye otchety Kemerovskogo oblastnogo otdela iskusstv // GAKO. F. R-1112. Op. 1. D. 3, 4, 5, 10, 15, 22.
2. Guseva O. V. Kul’turotvorcheskiy potentsial muzykal’nogo obrazovaniya v usloviyakh industrial’nogo regiona: dis. … kand. kul’turologii: 24. 00. 01. – Kemerovo, 2003. – 183 c.
3. Dzhioyev B. Smotr detskikh muzykal’nykh shkol // Kuzbass. – 1945. – 13 iyunya. – S. 2.
4. Pletnev S. Razbuzhennyye serdtsa // Kuzbass. – 1969. – 17 maya. – S. 4.
5. Prikazy oblastnogo otdela iskusstv po obshchim voprosam // GAKO. F. R-1112. Op. 1. D. 10. L. 45.
6. Prikazy upravleniya kul’tury ispolkoma Kemerovskogo oblastnogo Soveta deputatov trudyashchikhsya // GAKO. F. R-786. Op. 1. D. 72.
7. Ustavy, polozheniya oblastnykh otdelov, teatral’nykh i drugikh uch-rezhdeniy kul’tury // GAKO. R-786. Op. 1. T. 2. L. 1–64.
8. Shatskaya T. Vystupayut shkol’niki // Kuzbass. – 1960. – 7 apr. – S. 4.

Раздел 2. ПРОБЛЕМЫ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО И МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

ИЗУЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ АРКТИКИ В ВУЗЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ: К ПРОБЛЕМЕ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

О. Э. Добжанская
ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств»,
г. Якутск

Рассматривается опыт преподавания дисциплины «Культура и искусство народов Арктики» с точки зрения межкультурного диалога. Данный авторский курс и учебные пособия разработаны Ю. И. Шейкиным и сотрудниками кафедры искусствоведения на основе полевых материалов по музыкальному фольклору народов Сибири.

Ключевые слова: народы Арктики, коренные малочисленные народы, культура и искусство, музыкальный фольклор.

STUDING MUSICAL CULTURE OF ARCTIC PEOPLE AT INSTITUTE OF CULTURE AND ARTS: TO THE PROBLEM OF INTERCULTURAL DIALOGUE

O. E. Dobzhanskaya
Arctic State Institute of Culture and Arts,
Yakutsk

The article analyses the experience of teaching the discipline “Culture and Art of Arctic people” within intercultural dialogue. Sheikin Yu. and the lecturers of the Department of art developed this author’s course and training manuals on the field materials on Siberian people musical folklore.

Keywords: Arctic people, indigenous people, culture and art, musical folklore.

Изучение культуры, геокультуры, социума Арктики является актуальной проблемой сегодняшнего дня. Президент Российской Федерации В. В. Путин отметил важность культурного и духовного освоения арктических территорий, так как считает Арктику стратегическим центром развития Российской Федерации, имеющим определяющее значение не только для геополитики, но и для экономики нашей страны. Состояние Арктики воздействует на формирование климата и условий жизни на Земле, поэтому значительно влияет и на будущее мирового сообщества.

Российская Арктика характеризуется мультикультурностью. Она занимает обширное пространство, раскинувшееся за Полярным кругом и охватывающее регионы Севера

Европейской части России, Сибири, Дальнего Востока. А именно, в состав Российской Арктики входят регионы (с запада на восток): Мурманская область, Республика Карелия, Архангельская область, Ненецкий автономный округ, Республика Коми (в составе городского округа Воркута), Ямало-Ненецкий автономный округ, Красноярский край (в составе Таймырского и Туруханского муниципальных районов), Республика Саха (Якутия) в составе 11 северных улусов, Чукотский автономный округ [6].

На арктических территориях живут 16 коренных народов (14 из них являются малочисленными), имеющих значительные культурные, языковые, религиозные, хозяйственные различия. В частности, народы Российской Арктики относятся к следующим языковым группам: чукотско-камчатской, эскимосско-алеутской, тунгусо-манчжурской, тюркской, финно-угорской, самодийской, пермской, либо образуют самостоятельные языки (юкагиры). Общепризнано, что, к великому сожалению, уникальная культура и языки коренных народов Севера сегодня находятся в критической ситуации. Так, в опубликованном в 2012 году труде «Север и северяне. Современное положение коренных малочисленных народов Сибири и Дальнего Востока» отмечается: «Ситуация с родными языками народов Севера однозначно оценивается как кризисная и может служить индикатором общего социально-экономического неблагополучия малочисленных народов Севера» [5, с. 51].

В этой ситуации необходимо проявить бережное отношение к уникальному нематериальному культурному наследию народов Арктики, которое существует в основном в устной форме. Музыкально-фольклорные, музыкально-инструментальные, обрядовые традиции чукчей, коряков, нганасан, ненцев, саамов и других нардов Севера не имеют аналогов в других культурах и регионах мира и потому нуждаются во внимательном отношении со стороны ученых: кропотливом собирании, изучении, публикации и введении в научный оборот. Не менее важны следующие шаги, позволяющие популяризировать современными средствами факты культурного достояния коренных народов Арктики, включать знания о них в процессы межкультурной коммуникации. Это совпадает с миссией Арктического государственного института культуры и искусств (АГИКИ), которая выражена в словах: «сохранение и развитие многовековой культуры народов Арктики и продвижение на этой основе новых форм в мировое образовательное и культурное пространство» [1].

На кафедре искусствоведения АГИКИ авторским коллективом под руководством профессора Юрия Ильича Шейкина разработаны дисциплины «Культура и искусство народов Арктики», «Музыкальная культура народов Арктики». Эти дисциплины предназначены для углубленного изучения студентами обрядовых и культурно-хозяйственных традиций народов Арктики, которые связаны с искусством – музыкой, пением, речитацией молитвенных заклинаний, танцем, пантомимой, игрой на музыкальных инструментах и звуковых орудиях и др. Важно подчеркнуть, что исходным материалом для разработки данных дисциплин стали полевые данные. Это обширный корпус собранных Ю. И. Шейкиным и его учениками полевых материалов (аудиозаписи музыкального фольклора, фотографии фольклорных исполнителей, видеозаписи праздников и обрядов народов Арктики), которые были накоплены в экспедициях к коренным малочисленным народам Севера [3]. Часть этих уникальных записей находится в открытом доступе в «Электронном фонограммархиве по музыкальному

фольклору народов Северной Азии», который размещен на сайте АГИКИ [1]. Методологической основой данных дисциплин стали теоретические разработки Ю. И. Шейкина в области музыкальной культуры народов Арктики и Сибири [7; 8].

Дисциплина «Культура и искусство народов Арктики» читается в АГИКИ для студентов разных направлений подготовки (не только для творческих специальностей – хореографов, музыкантов, актеров, художников, но и для других направлений – библиотекарей, менеджеров в сфере культуры и искусства, специалистов информационных технологий). Она входит в вариативную часть блока ОД (общие дисциплины), ее изучение логически связано с дисциплинами «История Якутии», «Арктическое регионоведение», «Культурология», «История искусств» и др. Учебно-методический комплекс дисциплины опубликован (см. [4]).

Преподавание данной дисциплины для студентов направления «Музыкальное искусство» отличается рядом особенностей: углубленным изучением типов интонирования, характерных для обрядовых, игровых, танцевальных жанров и традиций (например, горлохрипение на вдох и выдох в танцевально-игровых импровизациях чукчей, сопровождения круговых танцев у юкагиров и нганасан, тембровое пение, звукоподражания голосам животных и др.). В качестве инструмента для проверки знаний учащихся используется музыкальная викторина (где на слух надо определять этническую принадлежность исполнителя и жанр произведения), творческие задания.

Специально для преподавания дисциплин «Культура и искусство народов Арктики», «Музыкальная культура народов Арктики» коллективом кафедры искусствоведения были разработаны мультимедийные учебно-методические пособия. Назовем следующие: «Музыкальная культура народов Северной Азии» (в двух частях: Самодийские и Енисейские народы и Югорские народы) [10; 11], «Музыкальная культура оленеводческих народов Сибири» [9], «Шаманская музыка самодийских народов (нганасаны, ненцы, энцы, селькупы)» [2]. В данные мультимедийные диски включена обширная текстовая информация (в виде повествовательных текстов и справочных сведений, таблиц и др.), которая позволяет студентам знакомиться с музыкально-культурными традициями народов Арктики в контексте природного окружения, этнографических и историко-культурных сведений, персоналий выдающихся певцов и сказителей. В качестве иллюстративного материала помещены фотографии, аудиозаписи, видеозаписи редких музыкально-фольклорных явлений, ритуальных и праздничных событий, инструментального музицирования и т. д. В частности, здесь опубликованы архивные аудиозаписи выдающихся фольклорных исполнителей конца XX века: хантов Ивана Степановича Сопочина и Тимофея Ивановича Кечимова, манси Григория Ивановича Сайнахова, нганасан Тубяку Дюходовича Костеркина и Дюлсымяку Демнимеевича Костеркина, энцев Николая Сергеевича Пальчина и Зои Николаевны Болиной, ненцев Василия Соболевича Айваседа и Надежды Константиновны Салиндер, селькупа Константина Силантьевича Чекурмина, чукчей Елены Ивановны Кытгаут и Василия Петровича Енона, эвенков Анфисы Павловны Авеловой и Дмитрия Павловича Пудова и других. Опубликованные аудиозаписи обладают статусом фактов нематериального культурного наследия народов Арктики и поэтому весьма ценны. Они помогают студентам знакомиться с уникальными феноменами вокального и инструментального интонирования народов Арктики (такими, как звуковое сопровождение эвенкийских круговых песне-танцев, нганасанское шаманское пение в сопровождении бубна, песни и пляски хантыйских мед-

вежьих игрищ, игра на музыкальных инструментах – музыкальном луке, «оленной трубе», пластинчатом варгане из кости и др.).

Нужно отметить, что студенты АГИКИ понимают, что преподавание дисциплин «Музыкальная культура народов Арктики» и «Культура и искусство народов Арктики» ведется на основе реальных полевых материалов, собранных сотрудниками кафедры. Студенты весьма ценят тот факт, что получают информацию о традиционных культурах Арктики «из первых рук», непосредственно от исследователей и собирателей фольклора. Они выражают заинтересованность в содержании лекций, активно включаются в дискуссию, поддерживают творческие виды занятий.

В целом, методика преподавания данной дисциплины полностью построена на межкультурном диалоге, коммуникация в котором происходит при помощи посредника – преподавателя. Носителем культурного «мессенджа» (сообщения) является фольклорный исполнитель/народ, которому посвящена тема занятия. Воспринимающая сторона – это аудитория (студенты). Преподаватель является тем посредником (медиатором), при помощи которого истинное значение «мессенджа» должно быть донесено до аудитории, чтобы быть понято ею. Это ответственная и довольно трудная миссия – не исказить послание и добиться его адекватного восприятия аудиторией. Однако задача эта благодарная, так как знакомство с дисциплиной «Культура и искусство народов Арктики» помогает преодолевать негативные культурные стереотипы, к сожалению, характерные для русскоязычного населения нашей страны и связанные с пренебрежительным отношением к аборигенным народам (квинтэссенцией этих стереотипов являются анекдоты «про чукчей»). Изучение богатств фольклорных культур, знакомство с традиционными верованиями, мифами, ритуалами коренных народов помогает студентам АГИКИ открывать новую Вселенную культурных смыслов Арктики, активизирует понимание ценности и уникальности культуры малых народов.

Воспитание навыков межкультурной коммуникации для современного человека, живущего в поликультурном пространстве, – весьма насущная проблема. В арктических регионах нашей страны, где в связи с промышленным освоением территорий большинство населения составляют приезжие из центральных регионов России и незнакомые с культурой народов Арктики люди, необходимо направлять особое внимание на преодоление межкультурных барьеров. Преподавание дисциплины «Культура и искусство народов Арктики» играет положительную роль в ведении межкультурного диалога, воспитании глубокого интереса к культуре северных народов, понимании уникального культурного многообразия как ценного ресурса Российской Арктики.

В заключение хотелось бы акцентировать внимание на том, что изучение и развитие историко-культурного наследия народов Арктики может стать для Российской Федерации инновационным ресурсом в развитии связей и интеграции в глобальное сообщество. Поскольку в каждой из арктических стран есть коренные народы со своей уникальной культурой, диалог традиционных культур арктических народов может стать своеобразным «мостом» межкультурных коммуникаций и оказать воздействие на развитие этого региона.

Список литературы

1. Арктический государственный институт культуры и искусств [Электронный ресурс]: сайт. – URL: http://agiki.ru/sumbol. – Загл. с экрана.

2. Добжанская О. Э. Шаманская музыка самодийских народов (нганасаны, ненцы, энцы, селькупы): мультимед. учеб. пособие / Аркт. гос. ин-т культуры и искусств; Ин-т гуманитар. исслед. и проблем малочисл. народов Севера СО РАН; под ред. А. Р. Баторова, Ф. А. Алексеева, А. М. Ахматова, К. К. Никитина. – Якутск: [Б. и.], 2015.
3. Музыкальная Вселенная Юрия Шейкина (к 50-летию научной деятельности): сб. ст. / М-во образования и науки РФ; Аркт. гос. ин-т культуры и искусств; [сост. О. Э. Добжанская; редкол.: Т. И. Игнатьева, С. В. Максимова, В. С. Никифорова]. – Якутск: Алаас, 2017. – 208 с.
4. Музыкальная культура народов Арктики: учеб.-метод. комплекс / ФГОУ ВПО «Аркт. гос. ин-т искусств и культуры»; каф. искусствоведения; сост. Ю. И. Шейкин. – Якутск, 2011. – 24 с.
5. Север и северяне. Современное положение коренных малочисленных народов Сибири и Дальнего Востока / отв. ред. Н. И. Новикова, Д. А. Функ. – М.: ИЭА РАН, 2012. – 204 с.
6. Стратегия развития арктической зоны Российской Федерации и обеспечения национальной безопасности на период до 2020 года (утв. Президентом РФ) [Электронный ресурс]. – URL: http//www.consultant.ru/document/cons/doc_LAW_14261 (дата обращения: 19.01.2019). – Загл. с экрана.
7. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование / под общ. ред. Е. С. Новик; нотография Т. И. Игнатьевой. – М.: Вост. лит., 2002. – 710 с.
8. Шейкин Ю. И. Традиционная музыкальная культура народов Арктики (постановка проблемы общности и различий в культурах народов циркумполярного региона) // Традиционная культура. – М., 2009. – № 3 (35). – С. 73–81.
9. Шейкин Ю. И. Музыкальная культура оленеводческих народов Сибири. Чукчи, коряки, эвены, эвенки, ненцы, нганасаны, тофалары, ханты, манси // III конгресс оленеводов мира: мультимедийный диск. – Якутск, 2005.
10. Шейкин Ю. И., Баторов А. Р. Самодийские и Енисейские народы / ред. Т. И. Игнатьева // Музыкальная культура народов Северной Азии: мультимед. учеб. пособие / дизайн, оформ. и техн. обработка диска: Т. А. Петрова, М. А. Зайков, А. И. Степанов; ФГОУ ВПО «Арктический государственный институт искусства и культуры». – Якутск, 2010. – Ч. 1.
11. Шейкин Ю. И., Баторов А. Р. Югорские народы (ханты и манси) // Музыкальная культура народов Северной Азии: мультимед. учеб. пособие / ред. Т. И. Игнатьева; дизайн, оформ. и техн. обработка диска: Т. А. Петрова, М. А. Зайков, А. И. Степанов; ФГОУ ВПО «Арктический государственный институт искусства и культуры». – Якутск, 2011. – Ч. 2.

List of references

1. Arkticheskiy gosudarstvennyy institut kul’tury i iskusstv [Elektronnyy resurs]: sayt. – URL: http://agiki. ru/sumbol. – Zagl. s ekrana.
2. Dobzhanskaya O.E. Shamanskaya muzyka samodiyskikh narodov (nganasany, nentsy, entsy, sel’kupy): mul’timed.ucheb.posobiye / Arkt. gos. in-t kul’tury i iskusstv; In-t gumanitar.

issled. i problem malochisl. narodov Severa SO RAN; pod red. A.R. Batorova, F.A. Alekseyeva, A.M. Akhmatova, K K. Nikitina. – Yakutsk: [B. i], 2015.
3. Muzykal'naya Vselennaya Yuriya Sheykina (k 50-letiyu nauchnoy deyatel'no-sti): sb. st. / M-vo obrazovaniya i nauki RF; Arkt. gos. in-t kul'tury i iskusstv; [sost. O.E. Dobzhanskaya; redkol.: T.I. Ignat'yeva, S.V. Maksimova, V.S. Nikiforova]. – Yakutsk: Alaas, 2017. – 208 s.
4. Muzykal'naya kul'tura narodov Arktiki: ucheb.-metod. kompleks / FGOU VPO «Arkt. gos. in-t iskusstv i kul'tury»; kaf. iskusstvovedeniya; sost. Yu.I. Sheykin. – Yakutsk, 2011. – 24 s.
5. Sever i severyane. Sovremennoye polozheniye korennykh malochislennykh narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka / otv. red. N.I. Novikova, D.A. Funk. – M.: IEA RAN, 2012. – 204 s.
6. Strategiya razvitiya arkticheskoy zony Rossiyskoy Federatsii i obespecheniya natsional'noy bezopasnosti na period do 2020 goda (utv. Prezidentom RF) [Elektronnyy resurs]. – URL: Oshibka! Nedopustimyy ob"yekt giperssylki. (data obrashcheniya: 19.01.2019). – Zagl. s ekrana.
7. Sheykin Yu.I. Istoriya muzykal'noy kul'tury narodov Sibiri: Sravnitel'no-istoricheskoye issledovaniye / pod obshch. red. E.S. Novik; notografiya T.I. Ignat'yevoy. – M.: Vost. lit., 2002. – 710 s.
8. Sheykin Yu.I. Traditsionnaya muzykal'naya kul'tura narodov Arktiki (postanovka problemy obshchnosti i razlichiy v kul'turakh narodov tsirkumpo-lyarnogo regiona) // Traditsionnaya kul'tura. – M., 2009. – № 3 (35). – S. 73–81.
9. Sheykin Yu.I. Muzykal'naya kul'tura olenevodcheskikh narodov Sibiri. Chukchi, koryaki, eveny, evenki, nentsy, nganasany, tofalary, khanty, mansi // III kongress olenevodov mira: mul'timediynyy disk. – Yakutsk, 2005.
10. Sheykin Yu.I., Batorov A.R. Samodiyskiye i Eniseyskiye narody / red. T.I. Ignat'yeva // Muzykal'naya kul'tura narodov Severnoy Azii: mul'timed. ucheb. posobiye / dizayn, oform. i tekhn. obrabotka diska: T.A. Petrova, M.A. Zaykov, A.I. Stepanov; FGOU VPO «Arkticheskiy gosudarstvennyy institut iskusstva i kul'tury». – Yakutsk, 2010. – Ch. 1.
11. Sheykin Yu.I., Batorov A.R. Yugorskiye narody (khanty i mansi) // Muzykal'naya kul'tura narodov Severnoy Azii: mul'timed. ucheb. posobiye / red. T.I. Ignat'yeva; dizayn, oform. i tekhn. obrabotka diska: T.A. Petrova, M.A. Zaykov, A.I. Stepanov; FGOU VPO «Arkticheskiy gosudarstvennyy institut iskusstva i kul'tury». – Yakutsk, 2011. – Ch. 2.

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РУССКИХ И КОРЕННЫХ НАРОДОВ (ПО МАТЕРИАЛАМ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЭКСПЕДИЦИИ В ТАШТАГОЛЬСКОМ РАЙОНЕ)

Т. А. Котлярова, Д. С. Семёнова
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово

В статье рассматриваются вопросы этнокультурного взаимодействия. Особое внимание уделено анализу экспедиционных материалов кафедры народного хорового пения, записанных в Таштагольском районе. В исследуемом регионе проживают шорцы и русские.

Анализ записанных песен позволяет сделать вывод о взаимовлиянии культур русских и аборигенов.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, этнокультурное взаимодействие, традиционная культура.

ETHNO-CULTURAL INTERACTION BETWEEN RUSSIAN AND INDIGENOUS PEOPLE (ON MATERIAL OF FOLKLORE EXPEDITIONS TO TASHTAGOL REGION)

T. A. Kotlyarova, D. S. Semyonova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies the issues of ethno-cultural interaction. Moreover, the authors pay particular attention to the analysis of the expedition materials recorded in Tashtagol region by Department of folk choral singing. In the studied region Shors and Russians live. According to the analysis of songs recorded, the authors reveal interference of cultures between Russian and indengious people.

Keywords: musical folklore, ethno-cultural interaction, traditional culture.

Целенаправленно вопросы взаимодействия духовной и материальной культуры русских и аборигенов ещё не изучались. В научной литературе описаны общие вопросы процесса негативного влияния русской культуры на духовную культуру аборигенов. Однако эти положения видятся нам сомнительными. Наблюдения, проведенные нами в фольклорной экспедиции в Таштагольском районе, показали неполную сохранность музыкально-этнографического материала как русских, так и аборигенов [3, с. 71]. Обратимся к истории возникновения Таштагола и Таштагольского района. Таштагол – самый южный город Кемеровской области. В переводе с шорского Таштагол означает «каменный лог». Историю города Таштагола обычно начинают описывать с предвоенных лет. Однако архивные документы свидетельствуют, что на реке Кондома, в районе рек Шалым и Кочура ещё до прихода русских в XVII веке постоянно обитал один из многочисленных тюркоязычных народов – карашоры. С каких времен эта территория была заселена русскими, пока, без тщательных археологических раскопок, определить невозможно.

Основан Таштагол в 1939 году, статус города получил в 1963 году. Административно район делится на 14 территориальных управлений и включает 102 больших и малых поселка. Среди них – 4 крупных поселка городского типа: Шерегеш (население 10 тыс. человек), Каз, Темиртау и Мундыбаш. Некоторые удаленные поселки включают всего пару домов среди гор и заповедной тайги.

Население города и района – около 60 тыс. человек, в том числе городское – 53,1 тыс. человек, сельское – 6,9 тыс. человек, шорцы составляют 4,8 тыс. человек.

Таштагольский район, населенный народами, различными по происхождению, культуре и языку, представляет мозаику возможных вариантов возрождения и развития традиционной культуры, а также механизмов ее разрушения [2, с. 16]. Одним из самых много-

численных коренных народов Кузбасса считаются шорцы. Шорцы – тюркоязычный народ, проживающий на юге Кемеровской области в горно-таежной местности, получившей в начале XX века название Горная Шория.

Вторым тюркоязычным, некогда многочисленным народом Кузбасса являются бачатские телеуты, проживающие в пределах нескольких населенных пунктов Беловского района Кемеровской области. Однако телеуты в нашу научно-исследовательскую зону не попали.

Духовная культура шорцев имеет свои локальные особенности. Наиболее яркое место в ней занимает фольклор, представленный традиционными жанрами: героическими сказаниями, эпосом, песнями, танцами, сказками бытового, фантастического содержания [4, с. 83].

В настоящее время этот народ проживает, главным образом, на территории Кемеровской области, в бассейне среднего течения р. Томи и её притоков Кондомы и Мрассу, а также в городах Мыски, Междуреченск, Таштагол, Новокузнецк и Кемерово. Основным ареалом проживания шорцев является г. Таштагол.

Важнейшей социальной ячейкой шорского народа является малая семья, процент больших семей незначителен. Население исследуемого района в основной своей массе двуязычно (русский и шорский языки).

В задачи нашей экспедиции входило изучение именно русского фольклора. Нами была собрана коллекция песенного материала, в котором представлены следующие жанры: протяжные лирические, семейно-бытовые, тюремные, плясовые песни. Наиболее популярным жанром является протяжная лирическая песня.

Протяжные лирические песни занимают заметное место среди других, исторически ранее возникших песенных жанров. Протяжным песням присуща широта мелодического развития, богатство мелодической орнаментовки. Стихотворным текстам – большая выразительность, тонкая отточенность поэтического языка, богатство и разнообразие художественных средств.

Содержание протяжных лирических песен составляет, в первую очередь, область разнообразных душевных переживаний, чувств и настроений простых русских людей. Сосредотачиваясь преимущественно на внутренних переживаниях, творцы протяжных песен не отрывают духовного мира своих лирических героев от быта, конкретной жизненной обстановки, породившей песню.

Важное место в фольклоре занимают песни любовно-лирической тематики: о разлуке, расставании, последней прощальной встрече, воспоминаниях о прошедшей счастливой поре. Обычно в каждой песенной фразе или предложении распеваются не более одного – двух слогов. В классических вариантах лирической песни присутствуют внутрислоговая распевность музыкальной строки, простота мелодического строения и четкость ритмического склада.

Отдельные песенные слоги нередко длительно распеваются, образуя развитые мелодические обороты, называемые разводами. Некоторые из них выпеваются на возгласы «ох, эх, ах» [1, с. 110].

На примере протяжно-лирической песни «Стояла чудная сосна», записанной нами в экспедиции, попробуем проследить современное состояние этого жанра в этнокультурном

пространстве. В содержании этой песни представлена любовная тематика. В песне поётся о прощальной встрече и горестной разлуке. Любовь представляется как большое серьёзное чувство, определяющее всю дальнейшую судьбу человека. В наиболее мелодически развитых вариантах протяжная песня выделяется среди других, ранее возникших жанров, широтой мелодического развития (даже в рамках скромного звукового объёма). Ей не свойственна широта диапазона, объём её не превышает септимы. Песня сохранила четкие пропорции и строгий размеренный слоговой ритм. Несмотря на малый звуковой объём, лирическая песня производит глубокое, волнующее впечатление. Начальной песенной фразе свойствен декламационный склад.

Проанализировав лирическую песню, мы пришли к выводу, что под влиянием этнокультурной среды произошло упрощение композиционных, мелодических и поэтических форм.

Таким образом, мы можем говорить о взаимовлиянии культур русских и аборигенов. Как уже говорилось, Таштагольский район практически наполовину заселен русскими и шорцами, что не могло не повлиять на развитие и степень сохранности фольклорного материала исследуемых групп. В культуре русских мы обнаружили отсутствие календарно-обрядового фольклора, в памяти информантов сохранились лишь песни поздних жанров традиционной культуры: городские, лирические, тюремные. В песенных образцах заметно явное упрощение мелодики и композиционной структуры. Протяжные лирические песни утратили первоначальную поэтическую форму, произошло упрощение поэтического языка.

Существует программа сохранения традиционной культуры коренных народов на федеральном и местном уровнях, что должно способствовать развитию национальной культуры.

В Таштаголе ежегодно проводится фестиваль-конкурс «Элим», основной задачей которого является сохранение традиционной культуры аборигенов Кемеровской области. Однако в исполнении шорских ансамблей и солистов обнаруживается использование русской мелодики, что не является традиционным для данного народа. Более того, на сцене представлены песни современной поп-культуры, исполненные на шорском языке с элементами шаманского обряда. На наш взгляд, это негативно сказывается на сохранности традиционной культуры шорцев.

Таким образом, судьба традиционной культуры в этнокультурном пространстве требует дальнейшего детального изучения и описания.

Список литературы

1. Попова Т. Основы русской народной музыки: учеб. пособие для муз. училищ. – М.: Музыка, 1977. – 222 с.
2. Таштагол 1963–2003 / авт. ст. В. А. Щелков. – Таштагол: Лира, 2003. – 144 с.
3. Традиционная художественная культура в условиях обновления российского общества: сб. науч. тр. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – 191 с.
4. Ученые записки НИИ прикладной культурологии / Кемеров. гос ун-т культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2006. – Т. 2. – 414 с.

List of references

1. Popova T. Osnovy russkoy narodnoy muzyki: ucheb. posobiye dlya muz. uchilishch. – M.: Muzyka, 1977. – 222 s.
2. Tashtagol 1963–2003 / avt. st. V.A. Shchelkov. – Tashtagol: Lira, 2003. – 144 s.
3. Traditsionnaya khudozhestvennaya kul'tura v usloviyakh obnovleniya rossiyskogo obshchestva: sb. nauch. tr. – Kemerovo: KemGUKI, 2004. – 191 s.
4. Uchenyye zapiski NII prikladnoy kul'turologii / Kemerov. gos un-t kul'tury i iskusstv. – Kemerovo: Kemerov. gos. un-t kul'tury i iskusstv, 2006. – T. 2. – 414 s.

РЕАЛИЗАЦИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ПОДХОДА В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ: ПРОБЛЕМЫ И ИХ РЕШЕНИЕ

И. В. Афанасьева, С. А. Целюк
ГАУДО «Областной центр дополнительного образования детей», г. Кемерово

В статье рассматривается процесс реализации сетевого инновационного проекта, направленного на воспитание детей средствами традиционной народной культуры, анализируются условия создания единого этнокультурного образовательного пространства.

Ключевые слова: этнокультурный подход, традиции, фольклорный коллектив, культурно-образовательная среда, функции субъектов сети.

IMPLEMENTATION OF ETHNO-CULTURAL APPROACH IN INSTITUTIONS OF ADDITIONAL EDUCATION FOR CHILDREN: PROBLEMS AND THEIR SOLUTION

I. V. Afanas'eva, S. A. Tseluk
"Regional center for additional education of children", Kemerovo

The article considers the process of implementating the network innovative project aimed to train children by means of traditional folk culture. In addition, the authors analyze the conditions for creating ethno-cultural educational environment.

Keywords: ethno-cultural approach, traditions, folk group, cultural and educational environment, functions of the network members.

Актуальность использования этнокультурного подхода в деятельности дополнительного образования обусловлена ростом требований к содержанию и качеству образования со стороны государства и общества и опирается на различные нормативные документы: Федеральный Закон «Об образовании в РФ», «Национальная доктрина образования в Российской Федерации», Концепция этнокультурного образования в Российской Федерации и др. [3; 4; 5].

Этнокультурное образование обладает огромным педагогическим потенциалом и обеспечивает, с одной стороны, взаимодействие между людьми с разными культурными традициями, с другой – сохранение культурной идентичности собственного народа.

«Анализ педагогической практики позволил выявить следующие *противоречия* между:

- значимостью сохранения этнокультурных традиций в многонациональной России, с одной стороны, и недостаточным вниманием к процессам формирования этнической самоидентичности подрастающего поколения – с другой;
- наличием богатого эмпирического опыта работы в учреждениях дополнительного образования по этнокультурному образованию детей, с одной стороны, и потребностью практики в систематизации и теоретическом обосновании педагогического опыта – с другой;
- ростом национального самосознания, национальных чувств и интереса к национальной культуре в социально-культурной сфере, с одной стороны, и отсутствием педагогической модели формирования этнокультурной идентичности учащихся в учреждениях дополнительного образования – с другой;
- необходимостью осуществлять организацию образовательного процесса педагогам с этнокультурной и этнопедагогической ориентированностью, с одной стороны, и недостаток педагогов, владеющих интегративными комплексными социально-культурными технологиями, основывающимися на принципах приоритета общечеловеческих ценностей, массового культуротворчества, преемственности культурно-исторического, социально-педагогического и национально-этнического опыта, синтеза традиций и инноваций, для реализации педагогической модели формирования этнокультурной идентичности учащихся.

Специфика формирования этнокультурной идентичности учащихся в учреждениях дополнительного образования детей (далее ОУДОД) заключается в том, что понимание тождественности и целостности со своим народом и культурой, приобретение социально значимого опыта происходит в свободное время на добровольной основе в условиях развития творчества и самовыражения с учётом этнокультурных интересов и потребностей. Вместе с тем в настоящее время остаются недостаточно теоретически разработанными и не в полной мере методически апробированными направления использования образовательного пространства сетевого взаимодействия ОУДОД, обеспечивающего поддержку разнообразия этнокультурного образования учащихся.

Решение данной проблемы:

- в комплексном изучении образовательного потенциала в ОУДОД и определении направлений использования единого пространства сетевого взаимодействии ОУДОД по поддержке разнообразия этнокультурного образования учащихся;
- в создании единой культурно-образовательной среды для формирования этнокультурной идентичности учащихся ОУДОД Кемеровской области;
- в использовании образовательного процесса как социокультурной технологии, интегрирующей педагогические возможности с развитием личности учащегося и освоением социокультурных ценностей, воспроизведением и приумножением их в самостоятельной конкретной деятельности, поведении, общении» [1, с. 9–10].

С учётом вышесказанного, в 2017 году педагогический коллектив Государственного автономного учреждения дополнительного образования «Областной центр дополнительного образования детей» города Кемерово разработал инновационный проект, направленный на возрождение русской национальной культуры и создание единого культурно-образовательного пространства региона.

«Идея этнокультурного образования реализуется в региональном сетевом инновационном проекте “Формирование этнической идентичности учащихся в ходе этнокультурного образования в образовательных учреждениях дополнительного образования детей” по направлению инновационной деятельности “Организационно-педагогические условия реализации этнокультурного компонента в образовании”. Эта работа осуществляется одиннадцатью образовательными организациями Кемеровской области, имеющими статус “Региональная инновационная площадка”:

- Государственное автономное учреждение дополнительного образования “Областной центр дополнительного образования детей”, г. Кемерово – координатор и лидер сетевого инновационного проекта;
- Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования “Дом детского творчества Рудничного района”, г. Кемерово;
- Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования “Центр творчества Заводского района», г. Кемерово;
- Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования «Детско-юношеский центр “Орион”, Новокузнецкий городской округ;
- Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования “Дворец творчества детей и молодёжи им. Добробабиной А. П. г. Белово”, Беловский городской округ;
- Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования “Центр детского творчества”, Киселёвский городской округ;
- Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования “Центр развития творчества детей и юношества”, Киселёвский городской округ;
- Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования “Дворец детского творчества им. Ю. А. Гагарина”, Прокопьевский городской округ;
- Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования “Детско-юношеский центр г. Юрги”, Юргинский городской округ;
- Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей “Крапивинский Дом детского творчества”, Крапивинский муниципальный район;
- Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования “Центр детского творчества”, Яйский муниципальный район» [2].

Данный сетевой проект объединяет в единое целое разнообразные культурные модели его участников, создаёт пространство интенсивного культурного взаимодействия, межкультурного полилога в условиях региона. Особую ценность в свете решения поставленных задач приобретает разработка подходов к организации единого этнокультурного образовательного пространства, как для педагогов дополнительного образования, так и для

учащихся. Этнокультурное образовательное пространство включает в себя учебное, культурно-просветительское, методическое обеспечение образовательного процесса, активное использование которого способствует приобщению учащихся к русской культуре и формированию национальных ценностных ориентаций, способствующих этнокультурной идентичности учащихся.

Для развития этнокультурной компетентности педагогов необходимо осуществлять методическое сопровождение их педагогической деятельности и оказывать содействие по целесообразному отбору и продуктивному применению педагогических технологий этнокультурного образования учащихся. С этой целью необходимо проводить семинары, педагогические чтения, тренинги и др. Уместно обратить внимание на то, что основными результатами этой методической деятельности являются осознание педагогами необходимости преобразований, их мотивация на творческий поиск образцов как традиционной, так и новой педагогической практики, постановка проблем и формулировка идеи развития образовательного учреждения в направлении этнокультурного образования.

Важно и то, что отдельное учреждение дополнительного образования детей не может решить проблем, стоящих перед системой дополнительного образования в целом, поэтому необходимо создать единое методическое пространство, в котором будет возможна координация всех сил и организация общего руководства для решения актуальных задач этнокультурного образования учащихся.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что анализ педагогической теории и практики позволяет сделать вывод о том, что к настоящему времени сложилось несколько методологических подходов к реализации системы этнокультурного образования. Для осуществления нашего инновационного проекта используется триада подходов: личностно-ориентированного, этнорегионального и деятельностного.

Этнокультурное образование в комплексе с изучением регионального компонента позволит сформировать у учащихся системное представление о регионе, выявить особенности социокультурной практики, определить уникальные черты региона при общности исторического пути России. Наряду с этим необходимо отметить, что соединение фольклора с современной событийностью, эмоциональной приподнятостью, красочностью и массовостью способствует более активному и целостному осмыслению исторического наследия прошлого, формированию нравственных чувств личности. Этнохудожественная деятельность, основанная на принципах народной культуры, развивает эмоционально-чувственную сферу, художественно-образное ассоциативное мышление, фантазию, позволяет активизировать различные творческие проявления субъектов. Деятельность фольклорных коллективов предусматривает органичное сочетание самых разнообразных её видов, что обусловлено, с одной стороны, синкретизмом осваиваемого традиционного материала, а с другой – условиями его познания.

В рамках реализации инновационного сетевого проекта проанализирован процесс организации этнокультурной и этнохудожественной деятельности, который показал, что в качестве исходного материала творческие коллективы ОУДОД Кемеровской области используют образцы русского народного песенного и инструментального искусства, создают аранжировки для народных инструментов, собственные оригинальные произведения. Во многих фольклорных коллективах участников сетевого проекта работает творческий союз таких специалистов, как хормейстер, хореограф, вокалист, концертмейстер, режиссёр, формирующий единый художественный образ. Руководители певческих коллективов об-

ращаются к различным песенным жанрам: хороводным, плясовым, лирическим, трудовым песням, духовным стихам и др. Такой подход позволяет повышать уровень результатов совместной творческой деятельности.

Анализ деятельности фольклорных коллективов позволяет сделать вывод о том, что процесс этнокультурного обучения строится на доступном для воспитанников фольклорном материале, соответствующем возрастным и вокальным способностям учащихся. Фольклорные коллективы отличаются самобытностью, разнообразием репертуара; творческим подходом в поиске путей и форм самореализации каждого учащегося. Культурное становление ребёнка происходит в процессе соприкосновения с устным народным творчеством, народной песенной культурой, которые позволяют глубже воспринимать музыку, активно выражать свои чувства, настроение.

Всестороннее рассмотрение данного вопроса позволяет сделать вывод о том, что повысить продуктивность деятельности фольклорных коллективов в процессе этнокультурного образования возможно с учётом следующих условий:

- тщательный отбор фольклорного материала, содержание которого позволяет ребёнку войти в мир народной культуры, постепенно и последовательно осваивать его, исполняя лишь то, что доступно по возрасту;
- организация работы на специально подобранном народно-песенном материале, с учётом различных региональных певческих традиций;
- обязательное включение в репертуар местных вариантов песен, танца;
- организация встреч с исполнителями народных песен и наигрышей – подлинными хранителями исконных традиций;
- посещение выставок народного костюма и народно-художественных промыслов, этнографических музеев.

В настоящее время заметно усилился интерес руководителей народно-певческих коллективов к синтезу народной культуры, хореографии, обрядового действа, декоративно-прикладного искусства. Руководители групп исполнителей народной песни объединяются с коллегами по декоративно-прикладному искусству, театралами, хореографами. В основе такого взаимодействия лежит идея объединения народных промыслов и фольклора. Цель подобной интеграции – раскрыть творческий потенциал учащихся за счёт использования различных знаний культурного контекста представляемого материала и атрибутики русской народной культуры.

Обобщая вышеизложенное, можно прийти к выводу, что этнохудожественная деятельность в ОУДОД Кемеровской области организуется как на основе традиционных, так и вариативных, гибких, постоянно обновляющихся технологий передачи культурного опыта. Интеграция индивидуальной и групповой работы создает формы этнохудожественной деятельности, стимулирующие развитие учащихся. Разнообразие деятельности, диалоговые и групповые формы взаимодействия участников, атмосфера творческого поиска – всё это ресурс развития личности.

Анализируя сложившуюся практику в деятельности ОУДОД, можно сделать вывод, что развитию и активизации этнокультурной и этнохудожественной деятельности способствует создание ряда условий, таких как:

- самоопределение, выбор собственной позиции, целей и средств этнохудожественной деятельности;

- введение учащегося в культуру не на трансляции информации, а на предоставлении возможностей практически взаимодействовать с выбранной областью искусства. (Знание этнографии, фольклора не сравнится с тем, что учащийся ощущает, надевая народный костюм, который сделал самостоятельно. При этом он узнал о его истории, о смысле ситуаций, которые связаны с изготовлением данного костюма, о его роли в том образе жизни, который вели люди, носившие подобную одежду, и о том, что называют народной культурой).

Этнохудожественная деятельность реализуется в атмосфере доброжелательности и сотрудничества единомышленников, увлеченных единым делом, в условиях душевного комфорта и общения заинтересованных друг в друге людей, что снимает различные барьеры в освоении культуры.

В процессе освоения этнохудожественной деятельности учащиеся знакомятся с особенностями жизни и творчества выдающихся деятелей искусства, узнают об их способах постижения смысла жизни, идеалах. (Без понимания истоков духовно-нравственных, личностных эмоционально значимых ценностей и ориентиров в деятельности людей невозможно понять разнообразные проявления общественной жизни, её культурные традиции).

Содержание этнокультурного, в том числе этнохудожественного, образования транслируется через различные формы дополнительного образования и социально-культурной и культурно-досуговой деятельности (фольклорных ансамблей, этнографических театров, школ народной культуры, объединений декоративно-прикладного творчества, народных оркестров и др.) на основе сочетания этнопедагогики с современными педагогическими технологиями.

Реализация инновационного проекта позволяет создать единое этнокультурное образовательное пространство в образовательных учреждениях дополнительного образования детей и обеспечить научно-методическое сопровождение формирования этнокультурной идентичности учащихся в единой культурно-образовательной среде, используя Единый информационный образовательный портал Кузбасса https://portal.kuz-edu.ru, рубрика «Этнокультурное образование», в которой представлены разделы: анонсы мероприятий, фольклорные коллективы, методические разработки, видеоматериалы, материалы обучающих семинаров и др. [2].

Также в сети Интернет, в группе ВКонтакте «Этнокультурное образование» (https://vk. com/club155686885) размещена информация о различных мероприятиях, прошедших в ОУДОД Кемеровской области, участвующих в инновационном проекте (представлены результаты фольклорных фестивалей и конкурсов, в которых приняли участие творческие коллективы; отчёты о воспитательных мероприятий; итоги семинаров и др.).

Работа по реализации инновационного сетевого проекта «Формирование этнической идентичности учащихся в ходе реализации этнокультурного образования в ОУДОД» была, прежде всего, направлена на организацию процесса профессионального роста педагогов, обеспечивающего мотивационно-ценностное отношение к этнокультурному содержанию образования, расширение методических знаний, совершенствование умений и навыков, необходимых для развития творческого потенциала в процессе решения проблемы внедрения

этнокультурного образования в ОУДОД. Исходными характеристиками подготовленности педагога к реализации этнокультурного образования выступала этнокультурная компетентность, то есть система ведущих понятий, ориентирующих его в этнокультурном наследии:

- сущность и содержание русской культуры;
- особенности национально-регионального компонента;
- осознание значения, функций, дидактических и воспитательных возможностей этнокультурного компонента содержания дополнительного образования;
- предметно-региональная компетентность, технологическая подготовленность к созданию ситуаций освоения этнокультурного опыта русского народа.

Проблемы, выявленные в процессе исследования, позволили разработать следующие рекомендации. Необходимо:

- расширение взаимодействия организаций дополнительного образования и общеобразовательных организаций через разработку программ сотрудничества, создание единого культурно-образовательного пространства, реализацию совместных этнокультурных образовательных проектов, мероприятий и т. д.;
- повышение информационной открытости ОУДОД, развитие сотрудничества с семьей через привлечение родителей к реализации совместных этнообразовательных и этнокультурных досуговых проектов, создание общественных площадок для обсуждения целей, задач, проблем этнокультурного образования и др.

На данном этапе формируется система повышения этнокультурной компетентности педагогов, происходит: 1) внедрение новых образовательных проектов на уровне расширения сети для педагогов разных ОУДОД с целью использования их опыта и обогащения личностного и профессионального ресурса педагогов; 2) повышение квалификации педагогов и развития их профессиональной компетентности и мастерства посредством их участия в международных, межрегиональных конференциях, создания новых объединений (межфункциональных групп педагогов для решения профессиональных задач, команд специалистов для оптимизации работы методических объединений, проблемных групп и др.); 3) формирование инновационной культурно-образовательной среды ОУДОД этнокультурного образования и инфраструктуры сети.

Определены функции субъектов сети:

- взаимодействие в рамках сети;
- совместная разработка программ модулей ПК;
- консультирование и методическая поддержка педагогов;
- совместное проведение практических семинаров;
- совместное создание инновационных продуктов;
- стимулирование инновационной деятельности педагогов.

Реализация программы инновационной деятельности позволила осуществить следующие качественные изменения в системе дополнительного образования детей:

- решать задачу этнокультурного развития современного педагога на основе деятельностного подхода;
- поддерживать педагогические инновации, укреплять сетевые взаимодействия для расширения возможностей обмена идеями и современными практическими методами.

Таким образом, сохранение русской национальной культуры является резервом обновления образовательных технологий в дополнительном образовании детей и даёт возможность обогатить современное поколение нравственными ценностями нашего народа.

Список литературы

1. Афанасьева И. В. Областной инновационный проект «Формирование этнической идентичности учащихся в ходе реализации этнокультурного образования в ОУДОД» по направлению «Организационно-педагогические условия реализации этнокультурного компонента в образовании» [Электронный ресурс]. – URL: http://dyc-yurga.ucoz.ru/innovaciya/042827proekt_gaudo_ocdod.pdf. – Загл. с экрана.
2. Единый информационный образовательный портал Кузбасса, рубрика «Этнокультурное образование» [Электронный ресурс]. – URL: https://portal.kuz-edu.ru.
3. «Национальная доктрина образования в Российской Федерации до 2025 года» от 04 окт. 2000 года № 751 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rg. ru/2000/10/11/doktrina-dok.html (дата обращения: 25.03.2018). – Загл. с экрана.
4. Об образовании в Российской Федерации: федер. закон (Кодексы. Законы. Нормы). – Новосибирск: Норматика, 2013. – 128 с.
5. Шпикалова Т. Я., Бакланова Т. И., Ершова Л. В. Концепция этнокультурного образования в Российской Федерации. – Шуя: ФГБОУ ВПО «ШГПУ», Весть. – 2006. – 23 с.

List of references

1. Afanas’yeva I.V. Oblastnoy innovatsionnyy proyekt «Formirovaniye etnicheskoy identichnosti uchashchikhsya v khode realizatsii etnokul’turnogo obrazovaniya v OUDOD» po napravleniyu «Organizatsionno-pedagogicheskiye usloviya realizatsii etnokul’turnogo komponenta v obrazovanii» [Elektronnyy resurs]. – URL: http://dyc-yurga.ucoz.ru/ innovaciya/042827proekt_gaudo_ocdod.pdf. – Zagl. s ekrana.
2. Edinyy informatsionnyy obrazovatel’nyy portal Kuzbassa, rubrika «Etnokul’turnoye obrazovaniye» [Elektronnyy resurs]. – URL: https://portal.kuz-edu.ru.
3. «Natsional’naya doktrina obrazovaniya v Rossiyskoy Federatsii do 2025 goda» ot 04 okt. 2000 goda № 751 [Elektronnyy resurs]. – URL: http://www.rg. ru/2000/10/11/doktrina-dok.html (data obrashcheniya: 25.03.2018). – Zagl. s ekrana.
4. Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii: feder. zakon (Kodeksy. Zakony. Normy). – Novosibirsk: Normatika, 2013. – 128 s.
5. Shpikalova T.Ya., Baklanova T.I., Ershova L.V. Kontseptsiya etno-kul’turnogo obrazovaniya v Rossiyskoy Federatsii. – Shuya: FGBOU VPO «SHGPU», Vest’. – 2006. – 23 s.

ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЖАНРОВ ДЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ УЧАСТНИКОВ ДЕТСКОГО КОЛЛЕКТИВА

Т. С. Стенюшкина, А. О. Иващенко
ФБГОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», г. Кемерово

В статье рассматриваются вопросы воспитания, связанные с использованием потенциала, заложенного в музыкальный и поэтический фольклор. Народное искусство уходит корнями в глубокую древность. В нем отражены эстетические, моральные, нравственные ценности, основы народной педагогики. Детский фольклор располагает большими возможностями для всестороннего развития личности.

Ключевые слова: эстетическое воспитание, народное творчество, детский коллектив, народная педагогика, жанры детского фольклора.

THE POSSIBILITIES FOR USING CHILDREN'S FOLKLORE GENRES IN AESTHETIC EDUCATION OF THE PARTICIPANTS OF CHILDREN'S ENSEMBLE

T. S. Stenyushkina, A. O. Ivashchenko
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the issues of education related to using the potential of musical and poetic folklore. Folk art is rooted in ancient times. It reflects the aesthetic and moral values, the foundations of folk pedagogy. Children's folklore has great potential for comprehensive development of personality.

Keywords: aesthetic education, folk art, children's collective, folk pedagogy, children's folklore genres.

Фольклор представляет собой особый вид творчества и искусства, то есть вид духовного освоения действительности человеком с целью творческого преобразования окружающего мира. Его произведения создавались в соответствии с многовековыми традициями народа, которые в основе своей имеют единство взглядов на мир. Лихачев Б. Т. писал: «Народное искусство (фольклор) создается всеми для всех и в рамках многовековых традиций. Во всем, что делал народ, – единое представление о красоте. Здесь нет разноречий. Единство представлений о красоте создавало единство стиля, и то и другое, как броней, защищало народное искусство от безвкусицы» (цит. по [3, с. 68]). Прежде всего, необходимо отметить синкретичность фольклора, которая обусловлена его связью как с материальной, так и с духовной деятельностью человека. Это означает связь с материальной и духовной сторонами культуры в их единстве. Основным объединяющим фактором служит мифопоэтическое чувство мира, присущее фольклору, свойственное, наряду со словесным творчеством, и музыкальным, и пластическим жанрам, и декоративно-прикладному творчеству народа.

Мы считаем целесообразным рассмотреть вопрос об основополагающей роли фольклора в процессе воспитания участников детского ансамбля народной музыки по нескольким основаниям. Во-первых, в народном творчестве, включающем в себя большое количество жанров, есть обширная область фольклорных жанров, адресованных детям, – это сказки, пословицы и поговорки, потешки, колыбельные песни и т. д. Через фольклор ребенок не только овладевает родным языком, но и, осваивая его красоту и лаконичность, приобщается к культуре своего народа, получает первые представления о ней. Во-вторых, фольклор концентрирует в себе весь опыт человечества, несет в себе огромное количество информации, устанавливает преемственность между прошлым и современностью. Это, по мнению В. П. Силина, делает народное искусство «универсальным средством социализации, средством усвоения социальных ценностей» [7, с. 127]. Поэтому оправдан интерес педагогов к проблеме использования фольклора в работе с детьми, начиная с достаточно раннего возраста.

Пожалуй, одна из самых действенных возможностей воспитания заключена в *музыкальном фольклоре*. Весь спектр эстетического отношения народа к окружающему природному миру, жизни и творчеству людей выражен в непринужденной, музыкально-игровой форме, доступной для понимания ребенка с самого раннего возраста. Народная песня, лежащая в основе русской народной музыкальной культуры, входит в жизнь ребенка очень рано. Даже наиболее простые песенные жанры, адресованные детям, отличаются высокими художественными качествами. Простота их мелодики не исключает, а, наоборот, предполагает, их бесконечное разнообразие, вариантность, уникальность музыкально-поэтического оформления. Здесь вновь очевидно единство этического и эстетического, красоты и добра, осознание которого происходит с самого раннего детства.

Песни – это более сложная форма народного поэтического творчества, по сравнению с загадками и пословицами. Одно из важных их назначений заключается в воспитании любви к прекрасному, формировании эстетических взглядов и вкусов. Песне присуща высокая поэтизация всех сторон народной жизни, включая и воспитание подрастающего поколения. Педагогическая ценность песни заключается в том, что красивому пению учили, а оно, в свою очередь, учило прекрасному и доброму.

В работу с детьми необходимо, на наш взгляд, включать такой жанр народного творчества, как *колыбельная песня,* которая является главным «спутником детства» у многих народов. Посредством колыбельной песни уже в тот период, когда ребенок еще не может самостоятельно познавать окружающий мир, происходит ознакомление с ним на близком и понятном музыкально-поэтическом языке. Через любимые образы колыбельных (котенька-коток, собачка, заинька, гуленьки и т. п.) ребенок получает как сведения о жизни, так и взгляды на нее, эстетическое отношение к тем или иным явлениям и процессам. Колыбельные песни так же, как и потешки, частушки и другие формы устного народного творчества, обеспечивают, по выражению Л. Н. Павловой, системный подход к ознакомлению с окружающим через приоритетную ориентацию на человека и виды его труда, жизнедеятельности (см. [10, с. 42]). Познавательная сторона содержания колыбельных песен несомненна, в них рассказывается о быте, характерном домашнем укладе и его атрибутике, но, что не менее важно, о взаимоотношениях людей, бережном этическом и эстетическом отношении человека к окружающему природному миру, а также об отношении к ребенку,

существующему в семье и в обществе. Это свидетельствует о раннем приобщении ребенка к национальной эстетической культуре. Исследователи определяют колыбельные песни, наряду со сказками, как один из воспитательных факторов, отмечая, что «песня и сказка выводят ребенка за узкие пределы его семьи и знакомят в поэтической форме, воздействуя на его чувства и фантазию, с жизнью племен или родного народа, а также с окружающей природой. Слушая с колыбели родную песню, ребенок воспитывается в направлении к этим глубоким сторонам души» [8, с. 84].

Бережное, любовное отношение взрослого к ребенку, выраженное в колыбельных и потешках, закладывает основы человеколюбия и гуманизма по отношению ко всему живому. Кроме того, сам ребенок предстает в этих песнях как эстетический объект, имеющий ценность для взрослого. Поэтому по отношению к ребенку используется обращение по имени, ласковые, художественные эпитеты, не только формирующие самооценку ребенка, но и делающие его соучастником действия.

Особое место в воспитании ребенка занимают русские народные *частушки, потешки*, которые предназначены как для обеспечения психологического комфорта ребенка – его развлечения, положительного эмоционального фона для восприятия окружающего мира, так и для освоения окружающего мира в активных видах детской деятельности. С точки зрения своего предназначения, народные песни, частушки, потешки, специально создаваемые для детей, можно считать в полной мере педагогическими жанрами. Недаром такие жанры принято называть «народной дидактикой», «школой материнства».

Малые фольклорные произведения – это удивительное ожидание радости, светлое восприятие взрослого человека, приятие его непререкаемого авторитета и ожидании добра, добра и только добра. Простота малых форм не имеет ничего общего с упрощенностью. В них заложена мудрость, проявляющаяся в умении несложными средствами решать сложные задачи. Исследователи отмечают, что «<…> тексты как бы оберегают ребенка, как бы говорят: ребенок мал, но не примитивен; ребенок несмышлен, но не глуп; ребенок беспомощен, но в нем сила роста; ребенок для матери, но уже и не для нее, а для мира. Эти крохотные произведения философичны в своей основе, потому что обращены внутрь человека» [10, с. 43]. Очевидно, что речь идет о важнейших нормах поведения, принятых в народном социуме, однако данных не в назидательной, а в художественно-поэтической, занимательной форме, вызывающей положительный отклик и хорошо запоминающейся.

Связь образного содержания таких жанров с повседневной жизнью является мощным средством социализации ребенка посредством познания всех сторон культуры народа. Особо следует обратить внимание на интонационную выразительность музыкальных фольклорных жанров, предназначенных для детей младшего возраста. Именно интонация проявляет смысл высказывания и придает ему особую эстетическую окраску. Не меньшее эстетическое значение имеют и изобразительно-выразительные средства малых музыкально-фольклорных жанров, придающие высказыванию художественность. Особая интонационно-ритмическая организация мелодий, связанная с использованием простых рифм, звукосочетаний-наигрышей и сочетаний слов, а также напевность отдельных двустиший или четверостиший позволяют ребенку осваивать красоту (эстетические качества) звучания родной речи сначала на чувственном, а затем и на понятийном, смысловом уровне. Глубина содержания малых фольклорных произведений выражена в законченной художественной

форме, что не просто создает положительный эмоциональный фон, а доставляет ребенку эстетическое наслаждение и закрепляется в его сознании. Эти произведения, как отмечает В. Я. Пропп, заключают в себе огромный потенциал в развитии детского воображения, ибо в них закреплены формы общения, включающие создание мнимых ситуаций [6]. Они способствуют формированию образности речи, словесному творчеству детей.

Как говорилось выше, устное народное творчество является эффективным средством воспитания детей, но одним из важнейших жанров в данном процессе является наиболее сложный из них – *сказка*. Сказка, как указано в работе В. П. Адриановой-Перетц, как средство воздействия на ребенка часто обладает преимуществом над другими воспитательными приемами [1]. Прежде всего, следует обратить внимание на художественную выразительность и эстетическую насыщенность языка сказки, насыщенного эпитетами, синонимами, антонимами. Художественную речь, присущую сказкам, дети начинают активно использовать в собственной речи, в игре, тем самым приобщаясь к словесному творчеству как эстетической стороне родного языка. Здесь вновь можно говорить о единстве нравственного и эстетического в содержании и в форме жанра сказки. Аникин В. П. писал, что «сказки – своего рода нравственный кодекс народа, их героика – это хотя и воображаемые, но примеры истинного поведения человека. Выдумка сказочника вышла из помыслов о торжестве сил жизни, труда и честности над бездельем, низостью» [2, с. 49]. Таким образом, сказки как бы синтезируют все средства приобщения детей к прекрасному и, раскрывая роль каждого из них, определяя место каждого средства в системе эстетического воспитания, как бы представляют их значение в обобщенном виде. Образность сказок облегчает эстетическое восприятие их детьми.

Нравственный, эстетический потенциал заложен в русских народных *пословицах и поговорках*. Во-первых, они являются своеобразной энциклопедией этических представлений русского народа. Во-вторых, наряду с другими формами народного творчества, они этически и эстетически, лаконично и красочно обобщают практический народный опыт, его миропонимание. В-третьих, в пословицах и поговорках в афористической форме представлены основные ценностные ориентации народа. Ушинский К. Д. очень высоко ценил воспитательные возможности пословиц. Он писал: «По форме это животрепещущие проявления народного слова, вылетевшие прямо из его живого, глубокого источника – вечно юной, вечно развивающейся души народа. По содержанию наши пословицы важны для первоначального обучения тем, что в них, как в зеркале, отразилась русская народная жизнь со всеми живописными особенностями. Может быть, ничем нельзя так ввести дитя в понимание народной жизни, как объясняя ему значение народных пословиц» (цит. по [9, с. 46]).

В процессе воспитания участников детского ансамбля народной музыки средствами фольклора следует учитывать несколько факторов:

1) образцы фольклора должны быть близки, понятны и доступны детям для восприятия, поэтому целесообразно использование произведений детского музыкального фольклора;

2) народная музыка неразрывно связана со словом, с обрядовым действием, с хореографическим движением. Для целостного ее восприятия полезно знакомиться со всем комплексом исполнительских средств;

3) поскольку народная музыка организована в большинстве случаев по законам миниатюры, при ее анализе необходимо обращать внимание на мельчайшие детали.

Педагоги и музыкальные руководители испытывают определенные трудности в приобщении детей к народному искусству через непосредственное музицирование. В значительной степени это связано с их возрастными особенностями, то есть с эмоциональной составляющей как главной. Однако познание музыки не ограничивается эмоциями. Осмысление образно-эмоционального содержания музыки углубляет, дифференцирует ее восприятие, воздействует на последующую исполнительскую деятельность детей. Каждый вид музыкальной деятельности, имея свои особенности, предполагает овладение детьми теми способами деятельности, без которых она неосуществима, и оказывает специфическое влияние на музыкальное развитие участников детского ансамбля народной музыки.

Музыкально-исполнительская деятельность детей имеет свою специфику, она существенно отличается от исполнительства взрослых. Чаще всего, это посильное их возрастным возможностям воспроизведение элементарных мелодий (голосом или на музыкальных инструментах), музыкально-ритмических движений, которое должно отличаться выразительностью и одновременно сохранять естественность, детскую непосредственность. Для того чтобы детское исполнительство и творчество могли проявляться успешно, ребенку нужно накопить музыкальные впечатления. Здесь неоценимую роль играет детский музыкальный фольклор, близкий, понятный, интересный и доступный детям. Исполнительская деятельность младших школьников весьма специфична. Им недоступно художественное воплощение музыкального образа по тем же критериям, которые предъявляются к музыканту-исполнителю. Исполнительство заключается в воспроизведении элементарных мелодий, музыкально-ритмических движений, которое должно отличаться выразительностью и одновременно сохранять естественность, детскую непосредственность. Все эти признаки гармонично сочетаются в детском музыкальном фольклоре, синкретичном и целостном по своей природе.

Народная музыка развивает ребенка умственно. Помимо разнообразных сведений о музыке, имеющих познавательное значение, беседы о ней включают характеристику эмоционально-образного содержания, сведения о жизни народа, поведении детей и проч. Словарь детей обогащается образными словами и выражениями, характеризующими настроения, чувства, переданные в музыке [5]. Как известно, народная музыка развивает эмоциональную сферу. Эмоциональная отзывчивость на музыку – одна из важнейших музыкальных способностей ребенка, поддающаяся развитию уже в раннем возрасте. Она связана с развитием эмоциональной отзывчивости и в жизни, с воспитанием важнейших качеств личности.

Богатые возможности для воспитания детей средствами музыкального фольклора представляет певческая деятельность. Это происходит через подбор детского фольклорного репертуара, доступного и интересного детям, включающего новые знания, эмоции; через игровые формы деятельности, требующие придумывания новых образов и их музыкального воплощения, фантазирования; через постановку задач, предусматривающих исполнение песни в своем понимании содержания и образа песни.

Творческая природа музыкального фольклора, как органической части народной художественной культуры, чрезвычайно богата и разнообразна. Она основана на спонтанности и непосредственности практического общения, что помогает раскрытию, раскрепоще-

нию личности ребёнка, проявлению её потенциальных способностей, инициативы. Широкое использование народного музыкального искусства в воспитании младших школьников способствует воздействию на чувственную сферу ребёнка и стимулирует развитие творческих способностей личности [4].

Таким образом, фольклор является ценным дидактическим материалом в эстетическом воспитании детей. Исторически сложившиеся традиции, которые передаются из поколения в поколение, имеют большую ценность для современной практики музыкального воспитания участников творческих коллективов.

Народное искусство располагает большими возможностями для творческого развития детей. Органичное включение детей в исполнение детского музыкального фольклора закладывает основы для формирования у них правильного представления о целостности народной художественной культуры. Подбор репертуара с учетом возрастных особенностей детей, идейно-художественной ценности произведения и правильной организации последующей творческой деятельности может оказать огромное воспитательное и эстетическое воздействие.

Список литературы

1. Адрианова-Перетц В. П. Русское народное поэтическое творчество. – М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. – Т. 1. – 538 с.
2. Аникин В. П. К мудрости ступенька. – М., 1988. – 176 с.
3. Лихачев Б. Т. Теория эстетического воспитания школьников – М.: Просвещение, 1985. – 175 с.
4. Науменко Г. Русские народные сказки, скороговорки и загадки с напевами. – М.: Советский композитор, 1977. – 104 с.
5. Основы эстетического воспитания школьников / под ред. Н. А. Кушаева. – М.: Просвещение, 1986. – 240 с.
6. Пропп В. Я. Жанровый состав русского фольклора // Поэтика фольклора. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 28–69.
7. Силин В. П. Искусство как фактор социализации индивида // Ученые записки ЛГУ, 1971. – Вып. IX. – С. 118–129.
8. Тарасова К. В. Онтогенез музыкальных способностей. – М.: Педагогика, 1988. – 173 с.
9. Фольклор. Проблемы историзма: сб. ст. / отв. ред. В. М. Гацак. – М.: Наука, 1988. – 295 с.
10. Эстетическая среда и развитие культуры личности: межвуз. сб. науч. тр. – М.: ИХО РАО, 1999. – 115 с.

List of references

1. Adrianova-Peretts V.P. Russkoye narodnoye poeticheskoye tvorchestvo. – M.; L.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1953. – T. 1. – 538 s.
2. Anikin V.P. K mudrosti stupen’ka. – M., 1988. – 176 s.
3. Likhachev B.T. Teoriya esteticheskogo vospitaniya shkol’nikov – M.: Prosveshcheniye, 1985. – 175 s.

4. Naumenko G. Russkiye narodnyye skazki, skorogovorki i zagadki s napevami. – M.: Sovetskiy kompozitor, 1977. – 104 s.
5. Osnovy esteticheskogo vospitaniya shkol'nikov / pod red. N.A. Kushayeva. – M.: Prosveshcheniye, 1986. – 240 s.
6. Propp V.Ya. Zhanrovyy sostav russkogo fol'klora // Poetika fol'klora. – M.: Labirint, 1998. – S. 28–69.
7. Silin V.P. Iskusstvo kak faktor sotsializatsii individa // Uchenyye zapiski LGU, 1971. – Vyp. IX. – S. 118–129.
8. Tarasova K.V. Ontogenez muzykal'nykh sposobnostey. – M.: Pedagogika, 1988. – 173 s.
9. Fol'klor. Problemy istorizma: sb. st. / otv. red. V. M. Gatsak. – M.: Nauka, 1988. –295 s.
10. Esteticheskaya sreda i razvitiye kul'tury lichnosti: mezhvuz. sb. nauch. tr. – M.: IKHO RAO, 1999. – 115 s.

ПРОБЛЕМЫ РЕКОНСТРУКЦИИ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА В ДЕТСКОМ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

М. Г. Котляров, А. В. Могило
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово

В статье рассматриваются вопросы реконструкции и адаптации обрядового фольклора в работе с детским фольклорным коллективом. Изучая формы работы с детским народно-певческим коллективом, авторы приходят к выводу о том, что наиболее продуктивной и естественной формой работы с детьми является игровой фольклор. Реконструкция традиционного обряда способствует созданию модели естественной среды бытования того или иного образца традиционного музыкального фольклора.

Ключевые слова: песенный фольклор, реконструкция, обрядовая культура, детский фольклорный коллектив.

THE PROBLEM OF RECONSTRUCTION OF SONG FOLKLORE FOR CHILDREN'S FOLK ENSEMBLE

M. G. Kotlyarov, A. V. Mogilo
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the issues of reconstruction and adaptation of the ceremonial folklore while working with children's folklore ensemble. Studing the forms of work with children's ensemble, the authors conclude that the most productive and natural form of work with children is a gaming folklore. The authors underline that reconstruction of ceremonial culture provides creating a natural model of traditional folk music.

Keywords: song folklore, reconstruction, ceremonial culture, children's folklore ensemble.

Необходимость изучения народного песенного творчества становится актуальной в связи с его развитием и трансформацией, а также нарастающим интересом общества к фольклористике. Духовные и нравственные ценности этноса передаются различными способами, одним из которых является народное песенное творчество. Песенная традиция, как составная часть культуры народа, продолжает существовать и развиваться в современном обществе, что указывает на необходимость ее изучения. Анализ научных трудов последнего десятилетия показывает большой интерес к отклонению трансформации песенного фольклора к исторической реконструкции.

Темпы развития современного мира трансформируют общественные эстетические устои, изменяя культурное пространство и народную ментальность. Такие изменения влияют на культуру в целом и традиционный фольклор в частности, задают новые векторы развития фольклора, давая почву для появления новых форм и традиций, а также способов передачи и бытования фольклора.

Традиционный фольклор XXI века способствует выделению определенных социальных групп, имеющих особое мировоззрение, особую систему ценностей, иные этические и эстетические нормы.

Современный традиционный фольклор – явление актуальной культуры.

В осуществлении обществом ряда социальных функций традиционность играет важную роль. В условиях толерантности и оптимизации культур традиционный фольклор способствует сохранению национальной самоидентичности и определяющей этнос ментальности.

Народное музыкальное творчество, в его многообразии, отражает национальный багаж ценностей, самобытности, традиционности, религиозности сознания, оригинальный исполнительский язык народа.

Обобщая в себе весь комплекс нравственных и эмоциональных ценностей, традиционное музыкальное искусство способно благотворно воздействовать на нравственное, духовное и эстетическое развитие личности.

Изучение национального музыкального искусства содействует формированию и развитию национальной музыкальной культуры, интонационного слуха, воспитанию интереса и любви к родной музыкальной культуре, патриотизма, уважения к искусству других народов, рождает новую интонационно-образную систему музыкального мышления, расширяет общий и музыкальный кругозор [1].

В настоящее время современное искусство удаляется от своих корней. Современные деятели культуры и образования в своих устных выступлениях отмечают, что русский фольклор, русская народная песня практически потеряны для нас. Поколение, хранящее в своей памяти «преданья старины глубокой», практически исчезло.

При изучении жанров народного творчества значительная роль отводится формированию навыков синкретичного исполнения – важной особенности русской народной традиционной культуры. Многие известные народные жанры – хороводы, частушки, плясовые песни, кадрили – не обходятся без песни.

В музыкальном искусстве трансформация того или иного материала посредством передачи подразумевает сохранение традиции. Художественные традиции более всего подвергаются изменениям, так как это всегда творчество, которое находится в постоянном процессе созидания, в то время как этнические традиции более постоянны и устойчивы.

В настоящее время немаловажное значение уделяется возвращению народных традиций в жизнь посредством развития деятельности детских и молодежных самодеятельных фольклорных ансамблей, что приводит к увеличению их численности. Общей проблемой в деятельности руководителей коллективов становится как работа над вокальной техникой (работа над дыханием, звуковедением, дикцией и др.), так и работа по реконструкции традиционного обрядового комплекса, изучению и освоению стилистических особенностей локальной традиции, особенностей трансляции отдельных образцов, фрагментов и всего комплекса в условиях, не свойственных традиции (сцена, класс, холл, площадь, условия видео- и фотосъемки).

Освоение народной песенной традиции – это синкретическое действие, где соединяются напев, слово и движение, определяющие основные виды творческой деятельности. Туда входят импровизация поэтического текста, импровизация движения в играх, вариативность и импровизация напева.

Гармоничность подобного сочетания видов творческой деятельности делает занятия разнообразными, помогает руководителю переключать внимание участников народно-певческого коллектива с одного вида творческой деятельности на другой и тем самым активизировать учебный процесс, делает его более продуктивным и при этом снимает психологические нагрузки, снижает утомляемость участников. В основе народного песенного творчества лежит импровизация, которая дает исключительную возможность для свободного и полного раскрытия творческой фантазии, музыкальных способностей участников народно-певческого коллектива.

Развитие навыков музыкальной импровизации является одним из сложнейших процессов в фольклорном воспитании. Обогащение выразительными элементами музыкальной палитры происходит при освоении нового репертуара, который содержит специфические черты ритмической, интонационно-ладовой и фактурной организации, свойственной конкретному песенному жанру и стилю.

Такая работа, естественно, требует серьезной подготовки руководителя коллектива к занятиям, отбора наиболее типичных, понятных примеров. Поиску вариантов напева предшествует многократная декламация участниками заданного руководителем текста нараспев и с соблюдением слогоритма. В условиях коллективного обучения находят своё полное выражение такие известные дидактические принципы, как постепенность и последовательность, доступность и систематичность, наглядность и достоверность, активность восприятия, образное мышление и творческая инициатива, комплексное усвоение материала, индивидуальный подход.

Наиболее продуктивной и естественной формой народного творчества в детских фольклорных коллективах является игровой фольклор. Обрядовые игры способствуют более качественному, детальному изучению и пониманию материала. Полное погружение в обряд предполагает изучение всех его компонентов, что, в свою очередь, формирует грамотную, мыслящую личность.

Традиционные фольклорные игры не имеют единой четкой структуры. Обрядность каждого традиционного праздника была оригинальна и специфична. Это подтверждается сравнением структуры нескольких обрядовых комплексов, например, свадебного, рождественского, троицкого и других. Объединяет их наличие таких обязательных структурных

элементов, как слово, игра, пляска, хоровод, игра на народных инструментах и особенно сакральный смысл самого обряда.

С утратой национального, традиционного в народной художественной культуре уходят из употребления игровые модели национального потенциала людей, которые существовали в течение тысяч лет до христианской культуры. Народные игры в традиционной культуре, как феномен национальной культуры, всегда обучали, развивали и воспитывали подрастающее поколение. Освоение народных традиций в народно-певческом коллективе строится на освоении народно-песенного материала и принципов фольклорного творчества.

Трансляция плясовых и хороводных песен требует особого внимания к содержанию и месту их бытования. Семицкие, вечерочные, игровые хороводы могут содержать различные тесситурные и динамические особенности, а также особенности в самом ведении, шаге.

Обряд, в определенных условиях, представляет собой декламацию или интонирование текстовых формул и исполнение особых движений в пляске. Это связано с необходимостью установить связь между миром живущих и миром предков – «дедов» – для обеспечения духовной и телесной безопасности семьи и всего общества, а также с необходимостью установления связи с силами природы, со стихиями, что было важно при программировании будущего урожая, развития скота, успехов в рыбалке или охоте, успехов в ремесле.

Обрядовая песня звучит естественно, в свойственном характере только в обстановке корректности ее применения. Обрядовая песня, исполненная на заказ, звучит иначе, в отрыве от контекста. Образцы, исполняемые носителями, в условиях концертной трансляции утратят свою глубинную суть, тембр и диалектность, будут отличаться от оригинала, может измениться темп, ритм и характер.

Реконструкция традиционного обряда способствует созданию модели естественной среды бытования того или иного образца традиционного музыкального фольклора. Использование реконструкции делает возможным создание атмосферы и обстановки, близких к оригинальным, как в условиях сельской местности, так и в условиях мегаполиса. При этом совсем не обязательно вырабатывать какой-либо четкий сценарий. Достаточно разобраться в историческом контексте обряда и далее импровизировать.

Для включения всех желающих в традиционное действие необходимо создать условия, способствующие принятию зрителями решения участвовать. Однако сцена этому не способствует. Одна из форм импровизационной реконструкции – это выход в народ. Инициатива фольклорного коллектива способна сформировать атмосферу праздника, близкого каждому зрителю. Особое внимание в реконструкции следует уделить костюму. Не соответствие принадлежности к региону, репертуару, возрасту, социальному положению создает прецеденты, способные с течением времени сформировать ложное представление о традиции. Включенное же участие делает возможным соприкосновение с истинными образцами традиционного народного творчества, а в сочетании с контекстом праздника – создает исторически верный потенциал для анализа события. Понимание принадлежности музыкальных образцов фольклора к теме соответствующего праздника делает невозможным нейтральное к ним отношение.

Постижение «этнического звука», близкого к «аутентичному» звучанию музыкального фольклора, необходимо как научный и творческий эксперимент в поиске исполни-

тельских проектов, направленных на сохранение и популяризацию эталонного звучания традиционной песни.

В тех или иных хороводах со свойственной им мелодикой движение шага осуществляется свободно, без особых акцентов, смысл переносится на синкретичность танцевального и музыкального орнамента.

На характер звучания плясовых, скорых песен влияет внутренняя ритмическая пульсация, понимание значения музыкального метра.

При формировании репертуарного плана обрядовой реконструкции необходимо учитывать влияние темпа песни или пляски на глубину и протяженность дыхания. Выбранный репертуар (его периодичность и подбор хореографических движений) должен быть максимально удобен и логичен как по смыслу, так и в вокализации.

Воссоздание традиций невозможно без осознания особенностей бытования фольклорных явлений в том или ином этнографическом контексте. Само возникновение форм фольклора происходит в связи с определенной обрядовой или бытовой практикой; функционирование фольклорных жанров всегда регламентировано традицией. Свадебные и календарные обряды, система праздников и молодежных вечерок формируют определенный круг жанров, бытующих в закрепленных традицией ситуациях [2].

Современное состояние локальных традиций в большой степени указывает на их утрату. Проблема их сохранения в настоящее время представляется и проблемой реконструкции явлений и образцов традиционной культуры.

Появившиеся в последнее время тенденции по точному копированию манеры, тембра, диалекта аутентичных исполнителей нам кажутся ошибочными и даже вредными. Разница в возрасте исполнителей определяет окраску и характер исполняемой песни. Физиология голосового аппарата ребенка или подростка при копировании гармонической окраски исполнителей пожилого возраста может стать причиной потери собственного узнаваемого тембра.

Выравниванию баланса тембров должен способствовать и подбор соответствующего возрасту репертуара.

Традиция универсальна на всем пространстве фольклорной культуры. Своеобразие традиции в том, что она не просто существует в памяти, а меняется, создавая основу для эволюции фольклора. Культура живет благодаря взаимодействию творчества и традиции. Значение любого фольклорного текста проясняется лишь на фоне традиции.

Таким образом, традиции характеризуются не только устойчивостью, они имеют тенденцию к изменениям. Трансформация фольклора – это результат двух процессов: творчества и передачи традиций из поколения в поколение, и в то же время – это показатель сохранения традиций, пусть видоизмененных, но хранящих информацию о прошлом.

Традиции, еще не будучи художественными в современном смысле слова, были этническими, так как представляли собой элемент культуры этноса, а значит, и фольклора. Происхождение фольклора связано с возникновением общественного сознания и формированием языка – живой устной речи, служившей средством его выражения.

Основа деятельности детского народно-певческого коллектива – популяризация национальной культуры, бережное отношение к исполнительским традициям народов России, изучение традиционной народной русской музыки, ее жанров, истории, пропаганда музыкального фольклора, освоение и изучение местного фольклора.

Исполнение народной песни на сцене – один из эффективных способов пропаганды фольклорных традиций. Перенесение музыкально-песенного фольклора на сцену всегда сложно, так как сценический вариант народной песни оторван от исконной среды ее рождения и развития. При репродуцировании музыкально-песенного фольклора возникает необходимость учитывать законы, которые выработаны другими сценическими жанрами, в частности, драматическим искусством.

В современном фольклорном ансамбле обрядовая песня может прозвучать более или менее достоверно при попытке моделирования самой обрядовой ситуации. Так, свадебные песни могут быть исполнены в порядке их следования в ходе обряда – на сцене легко воспроизводятся девичник, встреча сватов и другие обрядовые ситуации. При таком моделировании происходит погружение участников ансамбля в сферу обряда, а их исполнение получает необходимую эмоциональную окраску, что обеспечивает нужный характер звучания.

Список литературы

1. Бахтина В. П. Русский фольклор в современном мире. – М.: Высшая школа, 1991. – 259 с.
2. Мехнецова К. А. Проблемы освоения народных песенных традиций в практике фольклорного ансамбля [Электронный ресурс] // На пути к возрождению: Опыт освоения традиций народной культуры Вологодской области. – Вологда, 2001. – URL: https://onmck.ru/resources/folklore_and_ethnographic/text/library/?ELEMENT_ID=829. – Загл. с экрана.

List of references

1. Bakhtina V.P. Russkiy fol’klor v sovremennom mire. – M.: Vysshaya shkola, 1991. – 259 s.
2. Mekhnetsova K.A. Problemy osvoyeniya narodnykh pesennykh traditsiy v praktike fol’klornogo ansamblya [Elektronnyy resurs] // Na puti k vozrozhdeniyu: Opyt osvoyeniya traditsiy narodnoy kul’tury Vologodskoy oblasti. – Vologda, 2001. – URL: https://onmck.ru/resources/folklore_and_ethnographic/text/library/?ELEMENT_ID=829. – Zagl. s ekrana.

ОТРАЖЕНИЕ СЕМЕЙНО-БЫТОВОЙ ТЕМАТИКИ В РУССКИХ НАРОДНЫХ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ

Е. М. Бородина, Д. С. Васёва

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

В статье раскрывается семейно-бытовая тематика лирических песен, выделяются социальные мотивы, сюжеты и главные герои.

Ключевые слова: лирические песни, семейные взаимоотношения, композиционная форма, действие героев.

REFLECTION OF FAMILY AND HOUSEHOLD THEME IN RUSSIAN FOLK LYRICAL SONGS

E. M. Borodina, D. S. Vaseva
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies the family and household theme of lyrical songs. In addition, the authors reveal social motives, plots and main characters.

Keywords: lyrical songs, family relationships, compositional form, action of the characters.

.

Семья для русского крестьянина являлась важнейшим условием существования. Такое положение было выгодно с точки зрения хозяйственно-экономического, культурного и духовного уклада жизни каждого человека. Соблюдение обычаев и обрядов имело огромное значение для укрепления единства в семье и родовых традиций.

Огромную информацию о семейном быте хранит в себе устный и музыкальный фольклор. Наиболее ярко эта тема представлена в традиционных свадебных и лирических, шуточных и плясовых песнях, городских романсах, а также огромном количестве частушек. Поэтика песен мастерски раскрывает все ценности семейных отношений.

В конце XIX века, особенно после отмены крепостного права, происходит расширение семейно-бытовой тематики лирической песни. Наряду с темой женитьбы или замужества, поднимаются социальные вопросы, иными словами «даётся некая характеристика определенных условий жизни самых различных слоев общества, начиная от кузнеца до боярина» [2, с. 58]. В песню все глубже проникают социальные мотивы, к которым относятся: свадьбы, родины, крестины, похоронно-поминальные обряды, «входины», проводы на службу, вносившие оживление в монотонный ритм трудовых будней крестьянина.

Центральное место в лирической поэзии занимают песни о любви. В них сочетаются все человеческие чувства – от нежной привязанности и любви до ненависти, взаимоотношения между влюбленными переплетаются с отношением к ним членов их семей (родителей, братьев и сестер) и других людей (соседей, друзей, врагов). Поэтому в этих песнях представлена вся шкала чувств, основополагающим из которых выступает любовь, которая, как и в жизни, бывает разной: верной или неверной, взаимной и безответной, счастливой или несчастной.

Брачные узы связывали супругов на протяжении всей жизни, разводов практически не знали. У девушек брачный возраст наступал в шестнадцать лет и заканчивался в двадцать два – двадцать три года. Парни женились с семнадцати – восемнадцати лет. В этот период молодых людей называли невестами и женихами. Решающее значение при выборе пары имело материальное положение, физическое здоровье, а уже затем внешний вид. Нежелание создавать семью воспринималось общиной как покушение на жизненные устои и общественным мнением порицалось.

В фольклоре наиболее острой является тема семейных взаимоотношений. Семейно-бытовые песни отражают чувства, переживания и мысли человека, связанные с его личной жизнью, событиями в семье.

По тематике семейно-бытовые лирические песни делятся на три группы:

- песни о любви (добрачные отношения);
- песни о семейной жизни (родственные отношения);
- песни о трагических семейных обстоятельствах, связанных с потерей членов семьи.

Еще одна группа песен имеет юмористически-сатирический характер [1, с. 28].

Традиционно указанные песни раскрывают тему любви и примыкают к девичьим песням о замужестве. Одним из самых распространенных мотивов этих песен является противопоставление «волюшки» девичьей жизни и «неволи» жизни замужней. Это связано с тем, что родители выдавали девушку против её воли. Ярким примером может служить песня «Как отдал меня батюшка не за милого», в которой дочь упрекает мать с отцом в том, что её выдали замуж за нелюбимого:

Как отдал меня батюшка не за милого,
Не за милого, за постылого.
Приказал мне батюшка семь лет не бывать,
А матушка приказала весь век не видать... [3].

Как продолжение этой темы в текстах рассказывается о нежелании молодой жены идти в дом своего мужа:

А все люди двору йдуть, я, млада, не думаю.
Я, млада, не думаю, я – к свайму нелюбому.
Скинуся я, молада, сераю зезюлею,
Сераю зезюлей пылячу я, молада,
Сяду-ка я, молада, на красно вакошечка.
На красно вакошечка,
Паслухаю, молада, што нелюбый гаворить,
Што нелюбый гаворить, дитятку калышати ... [3].

В рассмотренных нами семейно-бытовых песнях наиболее распространенными сюжетными линиями являются внутрисемейные взаимоотношения с родственниками мужа. После замужества девушке приходилось брать на себя все домашнее хозяйство, воспитывать детей, ухаживать за скотиной, работать в поле и огороде, слушаться не только мужа, но и его родителей. Часто родители мужа относились к невестке не совсем уважительно:

Свекор называет медведицею,
а свекровь называет лютой змеей.
Деверья называют доможилкою,
а невестки называют расточихою,
Золовки называют щеголихою... [3].

Широкое распространение песен этой группы вызвано самой природой патриархально-феодального быта. По его законам женщина занимала подчиненное положение в семье мужа и была лишена гражданских прав.

Как отдали молоду на чужую сторону,
У большую семью, непорядливую, несогласную.

Сами сели обедать – меня по воду шлют.
А я по воду иду, как голубушка гуду.
А с водою иду – умываюся,
Своим шитым рукавом утираюся... [3].

Иногда в песнях наблюдается страшная картина жизни с нелюбимым мужем:

А как выдали младу не за милую ладу,
Тесова кроватка порожня простояла,
Пухова перина студена пролежала,
Высоко зголовье во слезах помочила,
Еще малые подушки во слезах потонули,
Теплое одеяло в ногах пролежало.
Еще русые косы во всю ночь проскрипели,
А шелковая плетка во всю ночь просвистала.
Да со вечера тело а как снег было бело,
Ко белу свету тело что кожей посинело… [3].

Довольно часто встречаются песни, в которых говорится о сердечных и нежных отношениях молодца к девушке. Для выражения ласки и нежности в этих песнях широко употребляются различные эмоциональные эпитеты и слова с уменьшительными суффиксами. Так, в одной песне, называя любимую девушку «сердцем-лапушкой», «сударушкой», своей «радостью», молодец признается ей:

Всякий час, радость, глядел бы на тебя,
На твою бы на девичью красоту!

Следует отметить, что в системе жанра семейно-бытовой песни выделяются различного рода варианты социальных мотивов:

- девушка тоскует в чужой семье по родным краям, по батюшке и матушке;
- девушка обращается к соловушке с просьбой полететь на родимую сторонку и передать весточку родным;
- девушка просит соловья полететь к милому;
- девушка просит повидать родных, но не печалить их рассказами о её нелегкой судьбе;
- в песне рассказывается об отношении к нелюбимому мужу и его родителям;
- в песне рассказывается об отношении мужней семьи к молодой жене.

Важную роль в лирической песне играет композиция, которая раскрывает характеры героев через изображение определенных событий и тем самым придает еще больший накал всей трагедии. В этих песнях можно выделить несколько типов композиции: монолог, диалог, «монолог, диалог и повествовательная часть + монолог (или диалог)» [2, с. 40].

В песне-монологе «Вы не дуйте, ветры буйные» символическое обращение адресовано не конкретному человеку, а окружающему его миру [4].

Вы не дуйте, ветры буйные,
Над моим над новым сеням,
Над высоким теремочком,
Над косящатым окошком!..

Нередко песня-монолог начинается обращением к предметам и явлениям природы. В таких случаях данные обращения часто выполняют риторическую функцию, усиливая драматизм и эмоциональную выразительность песни. Например, в песне «Мысли мои, мысли, мысли дорогие»:

Мысли мои, мысли, мысли дорогие,
Скажите вы, мысли, про мое несчастье:
Долго ли нам жити в печали-напасти?
Печальное сердце беспрестанно тужить,
Тужить и горюеть, сам не знай, что будеть… [5].

Второй тип композиции песни – диалог. Это наиболее архаичная композиционная форма. В песне «Ах ты, рощица, ты моя зеленая» девушка ведет разговор с природными реалиями:

Ах ты, рощица, ты моя зеленая!
Чем же ты, рощица, изукрашена?
Изукрашена разным ягодам,
Я калиною да со малиною,
Черной ягодой смородиной… [5].

В песне «Кабы на цветы не морозы» повествуется о нелегкой замужней жизни девушки в чужой семье через диалог матушки со своей дочерью:

– Нет ли де здесь таковых-то людей,
Кто бы распорол мою белую грудь
И кто бы посмотрел ретивое сердце?
– На что пороть твою белую грудь,
На что смотреть ретивое сердце… [5].

Диалог усиливает драматизм лирического содержания, более ярко передает мысли и чувства героя. В каждой песне происходит последовательное развитие сюжетной линии и одновременно раскрывается внутренний мир человека, постепенно «нарастает необходимость конфликтов между героями, за которыми следует развязка» [2, с. 42].

Часто в лирических песнях в повествовательной форме рассказывается о различных действиях героев и их переживаниях:

Как по морю-морю синему
Над ней вился млад ясен сокол;
Он ушиб-убил лебедь белую… [5].

Однако самой распространенной композиционной формой является сочетание трех композиционных форм: монолог, диалог и повествовательная часть. Такая форма ярко прослеживается в ранее приведенном примере песни «Вы не дуйте, ветры буйные».

В число героев семейно-бытовых песен входят: лебедь и лебедушка, голубь с голубкой, соловей с соловушкой, лебедь с лебедятами, добрый молодец и красна девица, батюшка с матушкой и др.

Рассматривая семейно-бытовую тематику в песенном фольклоре, можно с уверенностью сказать, что заявленная тема устойчива и многогранна. Она выделяет различные варианты социальных мотивов и раскрывает внутренний мир человека через синтез искусств.

Список литературы

1. Арсеньев Н. Дело любви // О духовной и религиозной традиции русской семьи. – М., 1995. – С. 21−31.
2. Лазутин С. Г. Поэтика русского фольклора: учеб. пособие для вузов по спец. «Русский язык и литература». – М., 1989. – 207 с.
3. Лопатин Н. М. Полный народный песенник. – М., 1885. – 256 с.
4. Сидельников В. М. Поэтика русской народной лирики: пособие для вузов / под ред. Л. И. Тимофеева. – М., 1959. – 128 с.
5. Соболевский А. И. Великорусские народные песни. – СПб., 1897. – Т. 3. – 670 с.

List of references

1. Arsen’yev N. Delo lyubvi // O dukhovnoy i religioznoy traditsii russkoy sem’i. – M., 1995. – S. 21−31.
2. Lazutin S.G. Poetika russkogo fol’klora: ucheb. posobiye dlya vuzov po spets. «Russkiy yazyk i literatura». – M., 1989. – 207 s.
3. Lopatin N.M. Polnyy narodnyy pesennik. – M., 1885. – 256 s.
4. Sidel’nikov V.M. Poetika russkoy narodnoy liriki: posobiye dlya vuzov / pod red. L.I. Timofeyeva. – M., 1959. – 128 s.
5. Sobolevskiy A.I. Velikorusskiye narodnyye pesni. – SPb., 1897. – T. 3. – 670 s.

ВАРИАТИВНОСТЬ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА (НА ПРИМЕРЕ МАТЕРИАЛОВ ЭКСПЕДИЦИЙ В НОВОКУЗНЕЦКОМ РАЙОНЕ 1998–2008 ГОДОВ)

И. К. Абаскалова, Т. З. Дёмина

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

Статья посвящена изучению вариативности песенного фольклора Новокузнецкого района Кемеровской области. К анализу музыкально-текстовой вариативности привлечены образцы в хоровом и сольном изложении.

Ключевые слова: песенный фольклор, традиционная песенная культура, вариативность.

VARIABILITY OF SONG FOLKLORE (ON THE EXAMPLE OF EXPEDITIONAL MATERIALS OF NOVOKUZNETSK REGION, 1998–2008)

I. K. Abaskalova, T. Z. Demina
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies the variability of Novokuznetsk song folklore, Kemerovo region. The authors analyse musical and textual samples of choral and solo performance.

Keywords: song folklore, traditional song culture, variability.

В настоящее время современный фольклор представляет собой новую систему. Это связанно с тем, что в процессе своего исторического развития музыкальный фольклор модернизируется, а отсюда изменяется его роль в бытовом пространстве. Именно в музыкальном фольклоре сосредоточились стилевые признаки и сохранились важнейшие особенности музыкального языка.

Одной из актуальных проблем является сохранение национального наследия, сохранение песенных узколокальных традиций, в частности фольклора Кузбасса. Необходимым условием разрешения этой проблемы является чёткое понимание не только общего генезиса становления и развития народного творчества, но и выделение в общероссийском масштабе общенационального, регионального и локального уровней, обусловленных экономическими, политическими, географическими, природно-климатическими и социально-культурными условиями. Появилась настоятельная потребность детального изучения региональной версии народного творчества.

Интерес к местным фольклорно-певческим традициям всё возрастает, и в каждом отдельном случае их изучение является определённым вкладом в общерусскую фольклористику. В историческом и теоретическом плане оно имеет существенное значение в воспитании музыковедов – фольклористов, руководителей народных хоров.

В целях сохранения музыкального фольклора Кузбасса на кафедре народного хорового пения КемГИК проводятся музыкально-этнографические экспедиции.

Для определения направления работы рассмотрим понятия варьирования, вариативности как процессы, схожие между собой, но имеющие разное значение.

Варьирование – видоизменение музыкальной темы, мелодии – элемент импровизации. Процесс творческого варьирования происходит на основе музыкального багажа, накопленного жителями одного села или деревни в течение многих десятилетий.

Вариативный – представленный несколькими вариантами, состоящий из нескольких вариантов.

При анализе музыкально-текстовой вариативности Е. В. Минёнком были разработаны исполнительские модели, представленные в работе «Контекст исполнения как текстологический фактор»:

1) сольное исполнение;
2) хоровое исполнение одного коллектива;

3) хоровое исполнение разных коллективов, сформированных в одном населённом пункте;

4) хоровое исполнение ряда коллективов, функционирующих в различных населённых пунктах, но территориально сопоставимых;

5) хоровое исполнение ряда коллективов, функционирующих в различных населённых пунктах, территориально разобщённых [1].

По своей сути данные модели представляют собой пять типов экспериментальных условий, в которых могут быть зафиксированы общие свойства фольклорного текста и музыки.

Для сравнительного анализа музыкально-текстовой вариативности фольклорных первоисточников Кемеровской области за основу были взяты две исполнительские модели: первая (сольное исполнение) и пятая (хоровое исполнение разных коллективов, функционирующих в различных населённых пунктах и территориально разобщённых).

Песенных образцов, относящихся к пятой модели, достаточно много. Поэтому мы возьмём наиболее часто встречающиеся варианты. Одним из таких примеров является песня «У родимой маменьки». По жанру это произведение лирическое. Сравним два хоровых и один сольный вариант. К хоровым относятся записи, сделанные 1) в 1998 году в ст. Сарбала Осинниковского района; 2) в 2008 году в с. Кузедеево, Новокузнецкого р-на. Вариант, исполненный сольно, был записан в г. Мыски.

В образовании варианта играют роль три фактора: текстовой, ладоинтонационный и ритмический.

Смысловое содержание всех образцов едино: известный сюжет о нелёгкой судьбе девушки, уехавшей после свадьбы в другую деревню и тоскующей в семье мужа о своем родном крае и любимой матушке. Однако вербальное содержание текстов разнообразно. Первый вариант трансформировался полностью, что заметно уже по названию песни – «Не собравшись к праздничку».

Рассмотрим запевы хоровых вариантов и их переход к хоровой партии. Все тексты имеют цепочную форму построения. Эти два варианта объединяет лишь смысловое содержание, однако мелодическое, ритмическое, и ладоинтонационное содержание абсолютно разные, что связано с разными стилями исполнения. В данном варианте сравнивается сибирская песенная традиция и казачья песенная традиция, для которой характерны следующие приёмы, присущие только народному исполнительству – огласовки, дифтоны, вставные гласные, которые присутствуют в записи 1998 года, ст. Сарбала Осинниковского р-на «Не собравшись к праздничку».

Запевала:

1. Не собравшись к праздничку, замуж о(э-а)(я)тдали.

Хор:

Э, яё, ой, да ли па(я)сла(я)ли тай, ну моло(е)душ(и)ку, да,
Раненько за, ой, за(я) водой.

(Запись 1998 года, ст. Сарбала)

Что касается запева в варианте ст. Сарбала, то запев является самостоятельным, целым, законченным предложением. Хор вступает через цезуру. В варианте села Кузедеево запевала делает небольшой зачин, и хор подхватывает, вливается в запев.

«У родимой маменьки» (лирическая)

1. У родимой маменьки дочь была одна.

Не собравшись разумом, замуж отдана.

(Запись 2008 года, с. Кузедеево, Новокузнецкий р-н)

Развитие сюжета в варианте ст. Сарбала начинается сразу же с первого куплета, и сюжет остаётся незаконченным. В варианте с. Кузедеево песня начинается с введения в сюжет песни. Данный вариант является относительно законченным, если сравнивать его с сольным вариантом.

Тексты сольного варианта 1998 года г. Мыски Новокузнецкого р-на и хорового варианта одинаковы, за исключением некоторых моментов, когда меняются местами слова или изменяются некоторые гласные, добавляются огласовки.

«У родимой маменьки» (лирическая)

1. У родимой маменьки дочь была одна,

Не собравшис(и) разумом, замуж отдана.

(Запись 1998 года, г. Мыски)

А вот в последующих куплетах разница содержания текстов наиболее явно выражена. Сольный вариант, состоящий из 14 куплетов, даёт наиболее полную картину содержания, точнее выстроена логика:

9. *Сяду я на веточку в зеленом саду,*

Запою я песенку разунылую.

10. Запою я песенку разунылую,

Ой, сношеньки, снохи вы мои.

Последние две строфы являются смысловой точкой данного варианта, чего не наблюдалось в предыдущих двух.

13. Кто там в нашем садике жалобно поёт?

Не моя ли доченька горьки слёзы льёт?

14. Не моя ли доченька горьки слёзы льёт,

На чужой, да на сторонушке бедная живёт.

Например, вариант ст. Сарбала сокращён до 7 куплетов и заканчивается иначе, чем в предыдущих записях:

7. *В сад пе(е)ре(е-е)д окном,*

Э, аё, ой, да ли за(я)па(ва)ю тай (й)ядну пе(е)сен(ы)ку, да,

Гаря(я)мы(е)чную.

Причиной видоизменения или исчезновения последних куплетов стали, видимо, исторические и социальные факторы.

Что касается мелодического анализа, все образцы исполняются в миноре, за исключением хорового варианта ст. Сарбалы (1998 года записи), где запев исполняется в параллельном мажорном ладу. Хор вступает в основном минорном ладу песни. Вероятно, она была исполнена переселенцами – казаками, потому что там явно прослушиваются стилевые черты исполнения казачьих песен.

В фактуре хоровых образцов преобладают терцовые соотношения, что придаёт мягкость, плывучесть песне.

Необходимо отметить, что метр во всех вариантах переменный. Это зависит от ритмической организации метрики стиха, акцентов и выдержанных в той или иной степени длительностей.

В целом можно отметить, что среди всех сопоставимых вариантов яркие отличия имеет только песня записи ст. Сарбала. Она кардинально отличается от других двух вариантов, сходным остался лишь сюжет. В записях 1998 года г. Мыски и 2008 года с. Кузедеево можно говорить о присутствии устойчивых традиционных элементов песенного творчества.

В качестве следующего примера возьмём песню «Пришла весна». Этот фольклорный образец относится к жанру романса. Сравним один хоровой и один сольный вариант песни. Хоровой образец записан в 2008 году в с. Кузедеево. Сольный вариант был записан в 1998 году в г. Осинники.

Идейное содержание образцов едино – девушка рассказывает о своей большой любви к парню, который её разлюбил. Но вербальное содержание текстов разное. Первые строфы двух вариантов совпадают, за исключением вторых фраз первой строки, которые различны из-за ритмического несовпадения стиха.

Сольный вариант (запись 1998 года):

1. Пришла весна, мы встретились да нечайно.
Ты молод был, а я ещё дитя.

Хоровой вариант (запись 2008 года):

1. Пришла весна, мы встретились с тобою.
Ты молод был, а я ещё дитя.

Далее происходит смысловое расхождение. В сольном варианте смысл более углублён. Он эмоционально расширяет образ происходящей ситуации в данный момент. В хоровом же варианте показано развитие сюжета более поверхностно.

Сольный вариант (1998 год) – вторая строфа первого куплета.

2. <…> И в двух сердцах открылась наша тайна,
Мы полюбили друг друга не шутя.

В дальнейшем тексты двух вариантов периодически переплетаются вследствие того, что в хоровом варианте строфическое строение, а в сольном – куплетное. Если рассматривать их по мелодической линии, то происходит мелодическое развитие.

Сольный вариант записи имеет куплетную форму, но здесь нет повторения, в каждом куплете соединены две строфы. А хоровой вариант имеет строфичную форму. Такая схема объясняется мелодическим построением данных вариантов.

Вторая и третья строфы хорового варианта сходны со вторым куплетом сольного варианта.

Хоровой вариант (запись 2008 года):

2. Ты молод был, а я красой сияла
И думала, что вечно будешь мой.
3. Прошла весна, краса моя увяла,
Ты изменил и стал совсем чужой.

Сольный вариант (запись 1998 года):

2. Ты молод был, а я красой сияла,
Ты говорил, что вечно будешь мой.

И всё прошло, краса моя увяла,

Ты разлюбил и стал совсем чужой.

Далее в четвёртой строфе хорового варианта появляются новые слова, которых в сольном варианте нет.

Хоровой вариант (запись 2008 года):

4. *Всё реже, ре…же назначал свиданья,*

Среди аллей, сиреневых кустов.

Пятая и шестая строфы хорового варианта схожи с третьим куплетом сольного варианта.

Хоровой вариант (запись 2008 года):

5. Ой, Боже мой, что делает привычка,

Ох, Боже мой, что делает любовь.

6. Без милого я таю, словно свечка,

А без любви застынет во мне кровь.

Сольный вариант (запись 1998 года):

3. Ой, Боже мой, что делает привычка,

Ой, Боже мой, что делает любовь.

Я без милого таю, словно свечка,

Я без любви сохну, как трава.

В последних двух строфах хорового варианта происходит смысловое расхождение с последним куплетом сольного варианта.

Хоровой вариант (запись 2008 года):

7. Давай, мой мил, расстанемся с тобою,

Ты молод был, а я ещё дитя.

8. Тогда тебе открою тайну,

Какой была прошедшая весна.

Сольный вариант (запись 1998 года):

4.Ох, милый мой, возьми меня с собою,

Ты будешь муж, а я буду жена.

А если нас судьба с тобой разлучит,

Ты будешь брат, а я буду сестра.

Оба варианта исполняются в умеренном темпе. Но мелодика более развита в сольном варианте 1998 года записи, где присутствуют такие приёмы, как опевание, поступенное движение, мелодические спады, более мелкие длительности.

При сравнительном анализе песенных вариантов с точки зрения предложенных моделей видно, что неизменным остаётся лишь идейное содержание песен. Вариативности подвергаются композиция и ритм.

Сравнение отдельных образцов узколокально в отдельно взятом районе, на примере двух фольклорных образцов, требует дальнейшего изучения с точки зрения музыкального анализа и более глубокого проникновения в материал.

Список литературы

1. Минёнок Е. В. Контекст исполнения как текстологический фактор (на материале необрядовой лирики) // Традиционная культура. – М., 2000. – № 1. – С. 18–25.
2. Актуальные проблемы полевой фольклористики. – М.: МГУ, 2002. – 214 с.
3. Круглов Ю. Г. Фольклорная практика: пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 21012 «Русский язык и литература». – М.: Просвещение, 1986. – 128 с.
4. Ишмаев И. К. Сибирское казачество. – Самара, 1920. – 45 с.
5. Лазутин С. Г. Поэтика русского фольклора. – М., 1981. – 217 с.

List of references

1. Minyonok E.V. Kontekst ispolneniya kak tekstologicheskiy faktor (na materiale neobryadovoy liriki) // Traditsionnaya kul'tura. – M., 2000. – № 1. – S. 18–25.
2. Aktual'nyye problemy polevoy fol'kloristiki. – M.: MGU, 2002. – 214 s.
3. Kruglov Yu.G. Fol'klornaya praktika: posobiye dlya studentov ped. in-tov po spets. № 21012 «Russkiy yazyk i literatura». – M.: Prosveshcheniye, 1986. – 128 s.
4. Ishmayev I.K. Sibirskoye kazachestvo. – Samara, 1920. – 45 s.
5. Lazutin S.G. Poetika russkogo fol'klora. – M., 1981. – 217 s.

ЛОКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ПРАЗДНИЧНО-ОБРЯДОВОГО КОМПЛЕКСА ПОСЕЛКА РАССВЕТ ТОПКИНСКОГО РАЙОНА

Е. М. Бородина, Д. А. Логунова
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», г. Кемерово

В статье рассматриваются локальные элементы праздничного обрядового комплекса русскоязычного населения поселка Рассвет, которые образовались за счет постепенного вкрапления и импровизации современных жителей.

Ключевые слова: праздники и обряды, ритуалы, современная культура, творческий процесс, русскоязычное население.

LOCAL TRADITION OF THE HOLIDAY-CEREMONIAL COMPLEX IN RASSVET VILLAGE, TOPKY REGION

E. M. Borodina, D. A. Logunova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the local elements of holiday and ceremonial complex of the Russian-speaking people in Rassvet village, which were formed due to the gradual impregnation and improvisation of modern residents.

Keywords: holidays and ceremonies, rituals, modern culture, creative process, Russian-speaking people.

Традиционные праздники и обряды являются неотъемлемой частью народной культуры. Они имеют региональные оттенки и несут в себе большую эмоциональную и воспитательную нагрузку. В поселке Рассвет Топкинского района традиционные праздники и обряды сформировались под воздействием целого комплекса факторов: новых природно-климатических, бытовых и сельскохозяйственных условий, новых ремесел, семейных отношений, смешанных браков и пр. [7].

Однако наблюдения показывают, что в рамках одного села, как правило, побеждала традиция более многочисленной группы или этноса. Если явного количественного преимущества не наблюдалось, разносторонность традиций могла привести к разным последствиям. В случае, если традиции разных поселенческих групп были одинаково сильными, то их взаимодействие могло сопровождаться увеличением традиционного локуса. Если же традиции не были равными, то побеждала более мощная. В результате чего, данный процесс мог сопровождаться утратой целого ряда обрядовых действий или произведений фольклора, особенно в смешанных поселениях Кемеровской области [1, с. 67–69].

В исследуемой нами традиционной культуре поселка Рассвет наблюдается влияние более поздних переселенцев. Жизнь человека была включена в цикл ежегодно повторяющихся праздников, одни из которых приурочены к календарному, природному циклу, другие – к циклу индивидуальной судьбы, соотносящейся с родовыми корнями и семейными событиями.

Оказавшись на новой территории, переселенцы, с одной стороны, старались сохранить сформировавшиеся веками календарно-обрядовые и семейно-обрядовые традиции, а с другой – новая жизнь русских людей состояла из череды будней и праздников. Будни всегда были наполнены трудом и заботами. Их отличительными чертами были обыденность домашнего существования, умеренность в еде, простая и удобная одежда, спокойные и благожелательные отношения, степенность разговоров, замкнутость досуга в пределах своего маленького семейного мира [2, с. 32–33].

Традиционными праздниками в поселке Рассвет стали: цикл Рождественских праздников, Масленица, Встреча весны, Пасха, Вербное воскресенье, Троица, Иван Купала, Медовый спас, Осенины, Покров. В основе этих празднеств лежат языческие представления об устройстве мира, взаимоотношении людей с природой и божествами. Эти праздники имели, в основном, магический характер и были направлены на обеспечение благополучия и здоровья людей, хорошего урожая, хорошего приплода у скота. С течением времени магическая направленность была утрачена. Поэтому все праздники стали проводиться как увеселительные мероприятия [5, л. 6].

В поселке Рассвет праздники народного календаря отмечают широко. Особый интерес представляют элементы праздников, которые содержат в себе локальные черты. Так, по традиции Старый Новый год как бы делит Святки на две половины. Время от Рождества Христова до 13 января называют «святыми вечерами», а от Новолетия до Крещения – «страстными вечерами» [5, л. 5–6].

С Рождеством и другими праздниками святочного периода связаны многие обряды «начинательной» магии. Их основной целью было обеспечение плодородия и урожайности в наступающем году, здоровья людей, приплода и благополучия скота, что и выражалось в разнообразных обрядовых формах. Обильная трапеза на Святки должна была обеспечить изобилие на весь последующий год [2].

Обязательным обрядовым действием на Святки в поселке Рассвет был и остается ритуальный обход дворов с исполнением (пением или приговариванием) специальных обрядовых текстов и хождением детей по дворам для пожеланий добра, здоровья, благополучия и благосостояния. Дети поют коляды, загадывают загадки, декламируют пословицы и поговорки на зимнюю тематику. После обхода дворов, где детей обязательно угощают всяким сладостями, они идут пить чай в Дом культуры, так как обычно по дворам ходят дети, которые являются участниками самодеятельных коллективов.

Традиционно ребята, собрав подарки или сладости, съедали их вместе и расходились по домам. Сегодня эта традиция сохранилась, только дети собираются в сельском Доме культуры – там, где они изучают народные традиции.

Молодежь по-прежнему собирается вечерами для увеселения. Стараясь уединиться от взрослых, договорившись заранее, они встречаются и больше общаются за столом. Поздно вечером многие девушки гадают. Сегодня сохранились самые простые способы гадания: кинуть валенок через забор, обнять колья (чётное количество – выйдет замуж, нечетное – нет), взять поленницу в руки (охапку дров), положить под подушку ключ, носок, гребень или построить колодец из спичек под кроватью (кто придет попить, тот и суженый) [6, л. 7–8].

Цикл зимних праздников продолжается в виде театрализованного представления «Рождество Христово». Как правило, рождественский праздник проходит в Доме культуры, куда могут прийти зрители всех возрастов. Программа праздника очень насыщенная. В день празднования Рождества Христова местные жители хвалят Бога и благодарят Его за Его рождение на земле. По традиции исполняется тропарь Рождества Христова.

Так как программа проходит в Доме культуры, то на сцене юные артисты разыгрывают для зрителей библейскую историю о рождении Христа. По сценарию, в празднично убранный хлев к младенцу приходят пастухи и волхвы с подарками. Ребята детской вокальной группы «Веселые нотки» в своих песнях славят рождение Христа, дети читают стихи о чудной рождественской ночи. В исполнении вокальной группы «Веселые нотки» и вокальной группы «Радонеж» звучат колядки [6, л. 8–9].

Завершается цикл зимних рождественских праздников 19 января – Крещением. На Крещение или непосредственно перед ним проводились обряды умилостивления или противодействия враждебным силам. К числу подобных обрядов «борьбы с нечистью» относился обряд ее «изгнания», а также употребления оберегов, которые должны были защитить людей, домашних животных и строения от «бесей». В качестве апотропея жители используют крест, который до настоящего времени рисуют углем или мелом над дверями и окнами или ставят небольшие деревянные кресты во дворе.

В этот день многие жители поселка Рассвет стараются искупаться в проруби. Праздник Крещения Господня в поселке проходит на реке Каменка, где заранее готовится Великий чин освящения священником храма преподобного Сергия Радонежского. В ночь с 18 на 19 января благочинным служится молебен и освящается Иордань на реке Каменка. После чего все желающие окунаются в крещенскую воду, а батюшка обращается к присутствующим с поздравлением, в котором он обращает внимание на то, что *«купание должно совершаться с молитвой и благоговением»* [5, л. 14].

Весенний период традиционно начинался с закликания весны. Этот обряд проводят и сегодня. Маленькие ребятишки, выкрикивают слова, сидя на заборе или крыше стаек:

Жаворонушки, птачушчки, прилетайте к нам,
С теплом, с добром, вкусным пирогом.

Ребят угощали выпечкой, которую дети съедали, а остатки отдавали скотине, веря, что такой обряд принесёт благополучие в дом. Несмотря на то, что сегодня редко кто выпекает обрядовые печенья в форме птиц, однако мы наблюдаем обрядовое печенье в виде различных упрощенных форм (полумесяц, кольцо, треугольник или рулетик) с наполнителями (мак, кокосовая стружка, сахарная пудра и др.) [5, л. 15].

Символом приближающейся весны были наполнены обряды великого праздника Масленицы. Ее празднование связано с лунным календарем. Она начинается за восемь недель до первого весеннего полнолуния и приходится на конец февраля – начало марта. По традиции, праздник длится целую неделю, однако в Сибири эта традиция утрачена. Всеобщее гуляние сегодня проходит в последний день Масленицы [6, л. 4–5].

Весенний цикл традиционных праздников проводят в п. Рассвет массово. По традиции на Руси такие праздники отмечали всей общиной. Жители поселка также сохраняют эту традицию и сегодня.

Праздник проходит на центральной площади. Открыты торговые ряды, где можно подкрепить силы традиционными блинами и выпечкой, а желающие могут покататься на упряжках лошадей. Люди поздравляют друг друга с проводами зимы. Народ развлекают задорные скоморохи, организовав различные веселые конкурсы, и угощают пирогами и блинами. Самодеятельные артисты в игровой форме знакомят зрителей с традициями празднования Масленицы. Кульминацией праздника ежегодно становятся Молодецкие игры. Участники игр бегают в мешках, поднимают гири, сражаются мешками на бревне, перетягивают канат. Заканчивается Масленица традиционно – эффектным поджиганием чучела зимы, с чем народ связывает особые надежды на скорейшее потепление и яркую солнечную весну [5, л. 16].

В п. Рассвет большое значение придают главному православному празднику – Пасхе. Дню Пасхи предшествует Страстная неделя с Чистым четвергом. В этот день жители п. Рассвет готовятся к празднику: чистят, метут, моют в избе, пекут, варят, красят яйца. Ведь крашеное яйцо считается главным предметом пасхального обряда. По преданию, происхождение обычая одаривать друг друга крашеными яйцами связано с именем Марии Магдалины. Она, представ перед римским императором Тиберием, преподнесла ему в дар крашеное яичко с приветствием: «Христос Воскрес». Яйцо служит символом гроба и одновременно возникающей в нем новой жизни. Непременным угощением в пасхальный день является пшеничный кулич и творожная «пасха» как скоромное питание пустынников, в числе которых некоторое время был Христос [6, л. 16].

Пасха в п. Рассвет отмечается особым образом. Так же, как и в Масленицу, дни недели тоже имеют свои названия. Так, среда называется «градовой». По русскому поверью, *«в среду на светлой неделе не работают, чтобы хлеб градом не побило»*. Четверг – «пасха усопших» – это день поминовения умерших родственников. Пятница – «прощеный день». В этот день родственники и друзья приносят друг другу свои извинения. Суббота – «хороводница» [4].

В пасхальную неделю в поселке проходят концерты творческих коллективов, конкурсы юных художников и выставки мастеров народного творчества. Лучшие работы мастеров п. Рассвет представлены на областной выставке «Пасхальный сувенир».

Традиционно жители поселка Рассвет празднуют Вербное воскресенье. По русскому обычаю, верующие идут в храм с расцветающей вербой, а затем, после молебна, освященной вербой похлестывают деток, живность, чтобы пожелать здоровья и благополучия и приговаривают:

Верба, верба, вербохлест,
верба, верба бей до слез.

Седьмая по Пасхе неделя, так называемая семицкая, величалась «русальною», «зеленою», «клечальною», «задушными поминками», «разгарою» и другими подходящими именами, – значение которых находит свое объяснение в культуре славяно-русского язычества [4, л. 15–18].

Семик – это четверг на последней неделе перед Пятидесятницею. В этот день совершаются главнейшие приготовления к празднованию Троицына дня.

В это время девушки «завивали» – связывали ветвями молодые березки и проходили под их зелеными сводами с поцелуями и особо приуроченной к этому весеннему обычаю песней:

Покумимся, кума, покумимся!
Нам с тобою не браниться – дружиться!

Семик – преимущественно (а в иных местностях исключительно) девичий праздник. Все девушки из деревень отправлялись в рощу, на берег речки – завивать березки, «играть песни» и пировать [4].

Продолжает весенне-летний комплекс праздников – Троица. Она является переходящим христианским праздником. Основным обрядом в Троицу был обряд с березкой. Совершали его девушки. Они шли в лес, выбирали молодую и красивую березку, вокруг которой потом водили хороводы, «завивали» ее, загибая концы веток в кольца и закрепляя их в виде венков. Березку украшали разноцветными лентами. В лес приносили и обрядовую еду – яичницу-глазунью, символизирующую жизнь. Обязательным ритуалом являлось исполнение песен:

Ой, ой, березынька! Ой, ой, кудрявая!
Семик честный да Троица –
Только-только у нас, у девушек, и праздничек!
Не радуйтесь вы, дубья, вязья,
Лило! Лило!

В семицко-троицкий период на первый план выступает культ растительности. Особенно явственно он проявляется в обычае украшения домов и церквей ветками деревьев, травами и цветами, ритуалах с венками, чествования березки или другого дерева, которое, вероятно, в древности являлось символом духа растительности.

По словам респондентов, Троицын день всегда был самым любимым праздником молодежи. Накануне убирали в домах, во дворах и на улице перед домом: подметали «очень чисто», перед каждым домом ставили березки, а интерьер украшали березовыми

ветками. Привалова Нина Павловна рассказывала, что *«накануне девушки гурьбой отправлялись в лес за целебными травами: ягодником (листьями земляники), иван-да-марьей. В самый день праздника молодежь после церкви, пообедав и немного отдохнув, шла в лес "завивать венки". На лесной поляне собирались парни и девушки водили хоровод, играли в игры ("горелки", "столбики"). Звучали гармони»* [5, л. 17–18].

Также она говорила, что «*празднование на лесной поляне сопровождалось приготовлением определенного набора блюд (жарили яичницу, ветчину, сало, смешивали творог со сметаной в больших деревянных чашках), завиванием венков. После завивания венков на березах расходились "с громкими песнями" по своим домам»* [6, л. 2–3].

Жительница поселка рассказывала: *«Через неделю молодежь собиралась на поляне, играли хороводные песни, срывали с берез венки, "завитые" на Троицу, надевали их на головы. Затем молодежь с плясками, песнями шла к речке и бросала в воду венки, по которым гадали»* [5, л. 19].

В научной литературе мы обнаружили следующее: «в разных районах Сибири, на Троицу молодежь отправлялась "завивать" березы, в хороводах Троицкого цикла непременно звучали песни о венке. Исполняемые с воодушевлением большим хороводом из юношей и девушек, они создавали особенно приподнятое настроение…» [3]. В весенне-летней обрядности встречались и другие магические действия, которые, по народным воззрениям, должны были помочь вырасти и расцвести растениям, такие как катание на качелях, подпрыгивание, подбрасывание вверх предметов (атрибутов), например тех же яиц и т. п.

Именно последние два праздника маркировали порубежное время – переход от зимы к весне, от весны к лету. Основные элементы весенней обрядности связаны с символикой новой жизни и плодородия.

Сегодня Троицкие гуляния п. Рассвет – это игры, обряды, кукольные и цирковые представления; традиционные виды боевых искусств; народно-певческие, инструментальные, хореографические программы. На протяжении всего праздника свои изделия демонстрируют мастера народных художественных ремесел, вовлекая зрителей в процесс их изготовления.

Одним из почитаемых в народе летних обрядовых праздников был праздник Ивана Купалы.

Купальские обряды совершались в день летнего солнцеворота. Ночью жгли костры, через костер прыгали, обливались водой, купались. Многие поверья связаны с Иваном Купалой. Верили, что в эту ночь многие травы приобретают целебные и волшебные свойства, сверхъестественную силу. Бытовала в народе и легенда о папоротнике, расцветавшем в ночь на Ивана Купалу: тот, кто смог отыскать и сорвать папоротник, приобретал умение разыскивать клады, понимать язык животных и т. п.

Купальские обряды в п. Рассвет не обходятся без ведических персонажей – Аграфены Купальницы, Марьи, Ивана Купалы, Водяного и русалок. Эти представления никого не оставляют равнодушным, так как это зрелищно, ярко и красиво. Очень важно отметить, что с каждым годом этот праздник собирает все большее количество участников и зрителей [5, л. 17].

Завершали годовой цикл народного календаря осенние праздники. Одним из самых почитаемых осенних праздников у русских п. Рассвет Топкинского района был Покров. К нему крестьяне заканчивали все полевые работы и приступали к делам, связанным с зим-

ним периодом годового цикла: утепляли избы, конопатили стены, засыпали завалинки. И сами люди также подготавливали себя к наступлению холодов [4, л. 4].

В одном пространстве можно встретить средоточение разных этнических, ментальных, религиозных явлений человеческого бытия. И в этом особенность сложившегося сибирского менталитета.

Празднично-обрядовый комплекс русского населения поселка Рассвет, с одной стороны, сохранил общие черты празднично-обрядовой культуры русских, с другой – обогатился отдельными элементами разных этнокультурных групп. В результате в поселке празднично-обрядовая культура приобрела локальную окраску. Местные элементы отдельных праздничных ритуалов также дополнялись современными инновациями, которые появлялись в результате импровизаций, живого творческого вклада участников, а также в процессе развития сельского социума, приспосабливающегося к постоянно меняющимся социально-экономическим условиям. Также следует заметить, что многие обряды, являвшиеся составными частями календарных праздников, постепенно утратили свой первоначальный сакральный смысл и перешли в разряд развлекательных.

Список литературы

1. Копылов А. Н. Культура русского населения Сибири в XVII–XVIII вв. – Новосибирск, 1968. – 187 с.
2. Миненко Н. А. Живая старина: Будни и праздники сибирской деревни в XVIII – первой половине XIX в. – Новосибирск: Наука, 1989. – 160 с.
3. Неизвестный Кузбасс: сб. архивных документов / под ред. Н. П. Шуранов. – Кемерово, 2005. – Вып. 3. – 266 с.
4. Отчет о деятельности клубных учреждений Кемеровской области за 2013 г. – Кемерово, 2013 – 68 с.
5. Тетрадь ФЭМ № 1. Л. 3; Л. 4–5; Л. 8–9; Л. 12–13; Л. 19–20.
6. Тетрадь ФЭМ № 2. Л. 6–7; Л. 10–11; Л. 16–17; Л. 18–19; Л. 20–21.
7. Шелегина О. Н. Адаптация русского населения в условиях освоения территории Сибири // Историко-этнографические аспекты (XVII–XX века) – М., 2001. – Вып. 1. – 186 с.

List of references

1. Kopylov A.N. Kul’tura russkogo naseleniya Sibiri v XVII—XVIII vv. – Novosibirsk, 1968. – 187 s.
2. Minenko N.A. Zhivaya starina: Budni i prazdniki sibirskoy derevni v XVIII – pervoy polovine XIX v. – Novosibirsk: Nauka, 1989. – 160 s.
3. Neizvestnyy Kuzbass: sb. arkhivnykh dokumentov / pod red. N.P. Shuranov. – Kemerovo, 2005. – Vyp. 3. – 266 s.
4. Otchet o deyatel’nosti klubnykh uchrezhdeniy Kemerovskoy oblasti za 2013 g. – Kemerovo, 2013 – 68 s.
5. Tetrad’ FEM № 1. L. 3; L. 4–5; L. 8–9; L. 12–13; L. 19–20.
6. Tetrad’ FEM № 2. L. 6–7; L. 10–11; L. 16–17; L. 18–19; L. 20–21.
7. Shelegina O.N. Adaptatsiya russkogo naseleniya v usloviyakh osvoyeniya territorii Sibiri // Istoriko-etnograficheskiye aspekty (XVII–XX veka) – M., 2001. – Vyp. 1. – 186 s.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ФОРМЫ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ В СТРАТЕГИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

Т. А. Котлярова, Е. Е. Сураева
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», г. Кемерово

В статье автор рассматривает исполнительские формы песенного фольклора. Среди исполнительских форм на современном этапе выделяются два основных направления – народный хор и фольклорный ансамбль. В Кузбассе основной формой сохранения и возрождения фольклорного наследия являются фольклорные коллективы.

Ключевые слова: народное творчество, песенный фольклор, исполнительские формы, самодеятельное творчество.

KEMEROVO REGION PERFORMING FORMS OF SONG FOLKLORE IMPLEMENTING IN THE STRATEGY OF AMATEUR PERFORMANCE ENSEMBLE

T. A. Kotlyarova, E. E. Surayeva
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers performing forms of song folklore. The authos state that two main directions are distinguished among performing forms nowadays, such as national chorus and folklore ensemble. In addition, the authors prove that folklore ensembles are the main form of preservation and revival of folklore heritage in Kuzbass.

Keywords: folk art, song folklore, performing forms, amateur creativity.

В настоящее время музыкальная культура России включает в себя процессы сложного взаимодействия традиционных и инновационных образцов музыкального творчества. В этих условиях исследование природы традиционного музыкального исполнительства как основы современного исполнительства занимает особое место в музыкальной культуре России. Оркестровое, хоровое, фольклорное исполнительство содержит мощный креативный потенциал, что повышает адаптационные возможности к современным условиям восприятия музыкального исполнительства и создает фундамент для развития и модернизации новых форм музыкальной культуры. Постоянное взаимодействие традиционного и инновационного является условием эволюции музыкального исполнительства.

В силу особенностей исторического и социально-культурного развития России основанием традиционной культуры является крестьянский фольклор, который на протяжении веков оставался системообразующим элементом культуры, определяющим целостность мировоззрения. В современном мире крестьянский фольклор можно рассматривать также как основу, способствующую нравственно-патриотическому воспитанию и образованию. Важной особенностью этноса является то, что он образует большое количество локальных вариантов. В разных частях русской этнической территории локальные традиции

существовали и развивались разными темпами, с разной внутренней интенсивностью и интенсивностью взаимодействия с другими этническими культурами. Интерес в этом отношении вызывает Кемеровская область.

На формирование русского этноса здесь оказали влияние: переселение крестьян и ремесленников, строительство укрепленных линий Сибирского казачьего войска, политическая ссылка, строительство Московско-Сибирского тракта и Западно-Сибирской железной дороги, внутрисибирские миграционные процессы, освоение целинных и залежных земель, природно-климатические условия. Все эти факторы повлияли и на формирование особенностей музыкального исполнительства.

Сегодня коллективное народно-певческое исполнительство развивается по двум основным направлениям – народный хор и фольклорный ансамбль. Эти два направления являются составной частью народно-песенной культуры, обладают характерной певческой манерой, имеют много общих черт и отличительных признаков. В современном народно-певческом искусстве народный хор и фольклорный ансамбль представлены различными формами (см. рис.):

Рисунок. Основные направления народно-певческого исполнительства

Чтобы дать ответ на вопрос, что же общего между данными направлениями и какими особенностями они отличаются, рассмотрим их более детально. Исполнительский состав всех профессиональных и многих самодеятельных хоров обычно разделяется на три группы: хоровую, танцевальную и инструментальную. Каждая из групп функционирует как самостоятельно, так и в сочетании с другой или одновременно со всеми. Хоровая группа может достигать 45 человек, танцевальная – 32, инструментальная – 25.

Такая структура существует во всех профессиональных коллективах, хотя отсутствие, например, танцевальной группы допустимо. В самодеятельных народных хоровых

коллективах танцевальная и инструментальная группы могут и вовсе отсутствовать, а музыкальное сопровождение осуществляет один или два баяна.

Народный хор как исполнительская форма появился в советский период, и на раннем этапе своего существования народно-хоровые коллективы (как профессиональные, так и самодеятельные) сохраняли подлинные традиции крестьянской культуры. Но с появлением народно-хоровой композиторской школы, распространением нового репертуара, ранее не свойственного народному искусству, началась коренная исполнительская, организационная и структурная перестройка народных хоров.

Традиционное народное пение имеет свои особые исполнительские принципы, одним из которых является импровизация. Композиторские же сочинения требуют точного воспроизведения партий, не допуская изменений при исполнении музыкального материала, что привело к возникновению хоровых партий и сформировало новую для народно-певческого коллектива вокально-хоровую структуру, весьма схожую с академической хоровой школой.

Это касается элементов хорового письма, средств художественной выразительности, композиционных особенностей строения партитур и т. п. В результате сформировался новый хоровой жанр с особыми свойствами, с одной стороны, близкий народному исполнительству по манере пения и исполнения, с другой – приближающийся к академическому искусству, так сказать, промежуточное звено.

Постепенно широкое распространение авторской музыки практически вытеснило из репертуара народного хора подлинную самобытную народную песню. Другой важнейший принцип русского исполнительства – пение a’capella – тоже отошел на второй план, так как большинство авторских произведений требует инструментального сопровождения. Специфика исполнения многих авторских сочинений повлияла и на внешнюю организацию исполнения народного хора: как и в академическом хоре, для своего выступления хоровые группы стали использовать станки, инструментальная группа стала располагаться перед хоровой, а в отдельных случаях, при исполнении особо сложных произведений, стал появляться дирижер.

Коренной реконструкции подверглось и искусство народного танца, развившись в самостоятельную форму, заменив аутентичную традиционность новой танцевальной техникой и иным характером хореографии, что растворило естественную фольклорную хореографию с ее местными особенностями. В приоритете стали трюковые элементы, присутствие которых сделалось непременной принадлежностью многих плясок в большинстве коллективов.

Таким образом, народная хореография так же, как и певческое исполнительство, стала авторским искусством, и многообразие аутентичной хореографии практически полностью исчезло.

Примерно те же факторы повлияли на особенности развития и инструментальной группы. Конечно, все исполнительские группы народного хора равноправны, тем не менее, одна из них является главной – это хоровая группа. Именно она в большей степени определяет творческое лицо коллектива. Каждая из групп народного хора может иметь не только совместные, но и самостоятельные номера в концертной программе. В самостоятельных номерах хоровой группы могут принимать участие как все артисты хора, так и часть пев-

цов, произведения могут исполняться отдельно мужской или отдельно женской группой, допускаются и номера отдельных исполнителей (солист + инструментальная группа, солист + баян и др.).

Отдельным жанровым направлением, в котором работают коллективы народного художественного творчества, в рамках вокально-хорового жанра, выделяют фольклорное направление. Особенность фольклорных коллективов состоит в том, что они воспроизводят или пытаются воспроизводить образцы традиционного песенного фольклора в концертно-сценической деятельности.

За последнее время их число настолько возросло, что в проводимых ежегодных региональных и городских смотрах, конкурсах и фестивалях их стали выделять, рассматривать и оценивать как самостоятельный вид наравне с народными хорами, ансамблями песни и танца. Фольклорное движение охватывает людей разных возрастов и социальных слоев. В фольклорных ансамблях занимаются дети, подростки, молодежь, люди среднего и пожилого возраста, независимо от профессии и образования.

По-разному осуществляется освоение фольклорных материалов. Песни разучиваются по нотным партитурам, на слух, с голоса руководителя, с аудиозаписей фольклорных образцов в исполнении аутентичных коллективов. Разнообразна творческая направленность фольклорных коллективов.

Некоторые ансамбли специализируются на народных песнях одной региональной исполнительской традиции, другие – на нескольких, но близких по стилевым признакам или исполнительским особенностям, третьи – стремятся освоить многие, в том числе и контрастные стили.

Зачастую руководители фольклорных ансамблей совершенно не понимают специфику фольклорного исполнения и пытаются в подлинной песне применять средства выразительности, совершенно не свойственные ей, например, использовать логические ударения современного языка. Характерный колорит народной песни создаёт синтез музыкальной интонационности и диалектного разнообразия говоров. Диалектное произношение влияет на особенности певческого звукообразования, а певческая манера – на произношение некоторых гласных звуков. Для человека, знакомого с разнообразием местных исполнительских традиций, не составляет труда определить на слух, какой конкретный регион или область звучит в исполнении аутентичного коллектива.

В исполнении многих репродуцирующих коллективов различие в стилях можно распознать с трудом, поскольку не используется диалектное произношение, влияющее на характерность певческой манеры и звукообразования, приводя к так называемому общерусскому звучанию.

Ещё один принцип аутентичного исполнения, который, к сожалению, практически исчез из народно-хорового исполнительства, – это наличие в творческом процессе коллективной импровизации и варьирования. Но обучать импровизационному мышлению нужно, хотя это и не просто. Существуют общие принципы, на которые необходимо опираться. Самое главное – приучить участников коллектива слушать и слышать подлинных мастеров-импровизаторов, пытаясь постичь логику импровизационного развития, круг характерных музыкальных интонаций и ладо-гармонических особенностей конкретной стилевой традиции.

Развитие и трансформация музыкального фольклора напрямую зависят от мотивации участников коллективов, их возраста, воспитания, духовности. При определенных обстоятельствах возникает потребность в использовании новых технологий в реализации того или иного творческого проекта. Это относится и к исполнительским формам. Обосновывать необходимость использования традиционных форм музыкального исполнительства становится все труднее. Это связано с изменением форм хозяйственной деятельности. Единственный способ объяснить смысл традиции – ее сохранение через реконструкцию или моделирование и трансляция на общественно значимых мероприятиях.

В современном фольклорном ансамбле обрядовая песня может прозвучать более или менее достоверно при попытке моделирования самой обрядовой ситуации. Так, свадебные песни могут быть исполнены в порядке их следования в ходе обряда – на сцене легко воспроизводятся девичник, встреча сватов и другие обрядовые ситуации. При таком моделировании происходит погружение участников ансамбля в сферу обряда, а их исполнение получает необходимую эмоциональную окраску, что обеспечивает нужный характер звучания.

Традиционная культура и фольклор, равно как и язык, несут в себе этническую характерность. Одежда и речь, пляска и песня оказываются признаками, дающими возможность определить с первого взгляда или с первого звука, «какого ты роду-племени, какого ты отца-матери». Научиться владеть языком фольклора – значит стать достойным преемником опыта наших предков. Передать все богатство нашего наследия новым поколениям – значит обеспечить продолжение традиций в будущих веках.

Анализируя возрастной состав участников самодеятельного творчества Кемеровской области, авторы статьи вынуждены констатировать, что поколение носителей традиционных образцов музыкальной культуры вышло из творческого процесса естественным путем. Среда бытования традиционной музыки сместилась из сельской местности в городские учреждения досуга, что, в свою очередь, изменило суть и назначение фольклора.

Каждый специалист имеет собственный взгляд на направленность творчества его коллектива, на формирование стратегии развития. Общей задачей является не утратить характерность и узнаваемость материала в современных средствах и формах трансляции. Пение в фольклорном ансамбле предполагает единство индивидуальностей. При таком пении поощряется разнотембровость исполнителей, выявление певческих возможностей и способностей каждого, импровизация, в зависимости от мастерства исполнителей, при этом всё подчиняется единству манеры и традиции определенного региона. Синкретизм традиционных форм с современными техническими и сценическими возможностями зачастую влияет негативно: утрачивается идентичность, душа произведения.

На территории Кемеровской области в аутентичной среде наблюдается фрагментарное включение элементов традиционной культуры в повседневную жизнь, обращение к ним в определенные, значимые для личности, семьи или всего сообщества моменты.

Приходится констатировать, что большинство коллективов, существующих в области, – это ансамбли сценического фольклора, репертуар которых состоит из набора унифицированных вариантов аутентичной и национальной культуры, свободного от региональноэтнической специфики, вариативности, импровизационности – качеств, без которых немыслим фольклор.

Главная задача коллектива – формирование интереса и любви слушателей к народной песне, пропаганда лучших образцов мировой и национальных культур, отображающих многовековые нравственные устои, воспитание любови к Отечеству, удовлетворение духовных запросов и активное приобщение слушателей к художественному творчеству.

Таким образом, в Кузбассе сложились несколько специфические формы сохранения и возрождения фольклорного наследия, где одну из главных ролей играют фольклорные коллективы.

ПРОБЛЕМЫ РЕКОНСТРУКЦИИ СЕМИЦКИХ ГУЛЯНИЙ В ДЕТСКОМ ФОЛЬКЛОРНОМ КОЛЛЕКТИВЕ

М. Г. Котляров, С. Э. Черепанова
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», г. Кемерово

В статье рассматриваются вопросы реконструкции семицких гуляний в работе с детским фольклорным коллективом. Необходимость реконструкции традиционного обряда продиктована условиями деятельности детского фольклорного ансамбля. Обряд рассматривается как традиционная игра. В работе описывается процесс адаптации традиционного материала к работе с детьми. Отбор материала, как текстового, так и игрового, вокального, инструментального, является главной задачей в подготовке фольклорного праздника.

Ключевые слова: песенный фольклор, реконструкция, обрядовая культура, детский фольклорный коллектив.

THE ISSUES OF SEMITSKI CELEBRATIONS RECONSTRUCTION IN CHILDREN'S FOLKLORE ENSEMBLES

M.G. Kotlyarov, S. E. Cherepanova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the issues of semitski celebrations reconstruction while working with children's folklore ensemble. The necessity for reconstruction a traditional ceremony is caused by activity of children's folklore ensemble. The ceremony is considered as a traditional game. The authors describe the process of adapting traditional material to work with the children. The authors state that selecting text, game, vocal and tool material is the main task in preparing a folklore holiday.

Keywords: song folklore, reconstruction, ceremonial culture, children's folklore ensemble.

Широко известно, что любое явление более объективно рассматривается в контексте системы. Так, фольклор, представляющий собой исторически сложившуюся систему, вбирает в себя различные жанры. Полноценное осмысление их закономерностей представляется возможным только в сравнительном соотношении друг с другом. Здесь следует подчеркнуть, что и сам фольклор представляет неотъемлемую часть системы общественного сознания. Можно ограничиться констатацией того факта, что фольклор – один из видов искусства, а само искусство – одна из форм общественного сознания.

Существуют разные способы классификации искусств. Например, справедливо указывается на некоторые различия в предмете искусства применительно к разным его видам, что различаются сами системы образов – пространственных или временных, свойственные произведениям, относимым к тому или иному виду искусства, что виды эти различаются по восприятию произведений – зрительному или слуховому, по соотношению их с языком и т. д. Следуя таким путем, нетрудно вывести, например, что фольклор – это искусство, отражающее преимущественно народную жизнь и народные идеалы, искусство временное, преимущественно слуховое и с преобладающей ролью речевой коммуникации. Однако фольклор остается и, видимо, останется более совершенным по своей способности к немедленному отклику на любые жизненные запросы, по полной независимости от каких бы то ни было технических средств и по чуткости «естественного отбора»: в фольклоре всегда распространяется и сохраняется только то, что действительно отвечает каким-то общественным потребностям. Поэтому, несмотря на очевидное сужение сферы фольклора, на некоторую «диффузность» его нынешнего положения в системе общественного сознания, он, по-видимому, всегда будет занимать в ней достаточно ощутимое место.

Что же представляют собой праздники и какую роль играют в жизни общества и личности?

В научной литературе сложилась довольно пестрая картина подходов к понятию «праздник». Определения праздника есть почти во всех толковых словарях, в работах этнографов, фольклористов, социологов.

Так, русский этнограф и фольклорист XIX века И. Снегирев отмечал, что само слово «праздник» выражает упразднение, свободу от будничных трудов, соединенную с весельем и радостью.

Определение В. И. Даля носит уже более многогранный характер. В нем сделан акцент на то, что праздники – это особо отмечаемые, торжественные, нерабочие дни: «*Праздничный день* или *праздник* вообще, день, посвященный отдыху, не деловой, не работный *будень*; день, празднуемый по уставу церкви, или же по случаю и в память события гражданского, государственного, или по местному обычаю, по случаю, относящемуся до местности, до лица» [2]. Интересно отметить, что наряду с церковными праздниками В. И. Даль выделяет праздник семейный, домашний.

Автор статьи «Праздники» в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона русский ученый Е. Аничков выделяет праздники ветхозаветные, церковные и народные. Народными, по его мнению, праздники называются тогда, когда «совпадая или не совпадая с церковными праздниками и неприсутственными днями, основаны на поверьях и обычаях, свойственных преимущественно простому народу» [4].

Праздник – это относительно самостоятельное явление культуры, способ передачи опыта из поколения в поколение. Историческая наука свидетельствует, что определенная система обрядности – неотъемлемая составная часть духовной жизни всякого человеческого общества.

Сами люди далекого прошлого в своей повседневной жизни не разделяли те действия, которые дают реальный результат, от тех, которые имеют символический смысл. Обряды вплетались в практическую деятельность людей, составляли с ней единое целое.

Такое понятие, как обряд, вряд ли поддается однозначной формулировке. Давая характеристики одной из сторон обряда, есть вероятность упустить значение других. В этой связи необходимо подходить к характеристике комплексно. Достаточно точно это сделал советский ученый Д. М. Угринович. Обряд в его определении – это «особый способ передачи новым поколениям определенных идей, норм поведения, ценностей и чувств … Обрядовые действия всегда выступают как символы, воплощающие в себе те или иные представления, образы и вызывающие соответствующие чувства» [5]. Обряд – это коллективное символическое действие, форма проявления коллективных переживаний людей, приобщение личности к коллективу, обществу [1].

Обряд и обычай неразрывно связаны. Обычай так же является средством передачи культурного кода, но не включает в себя символизм.

Обычаи – это сложившиеся в течение длительного времени, устоявшиеся стереотипы трудовой и иной социальной деятельности людей, стереотипы поведения, воспроизводящие, повторяющие те или иные целесообразные, практические действия в труде, в общении людей, в быту, в семье [3]. Обычай, будучи, как обряд, одной из форм передачи новым поколениям социального опыта, может быть носителем различного содержания: консервативного, отжившего и прогрессивного, нового. В этом смысле мы говорим, с одной стороны, о вредных, неприемлемых для наших современников обычаях старины, в частности, тех, которые насаждала и освещала религия. С другой – о добрых обычаях прошлого, сложившихся в среде трудового народа и служащих нашим ценным трудовым наследием, и о новых обычаях, рожденных социалистическим строем жизни.

Необходимость реконструкции традиционного обряда продиктована условиями деятельности детского фольклорного ансамбля. Обряд рассматривается нами, в первую очередь, как традиционная игра.

В игре моделируются виды сельскохозяйственных работ. Игра способна передать повадки и характеры героев. В игре четко выражены границы добра и зла. В противостоянии добрых и злых сил формируется сюжет. Финал аналогичен русским сказкам, добро всегда побеждает.

Воспитательный потенциал игры трудно переоценить ввиду высокой нравственно-эстетической составляющей ее содержания.

Традиционная игра формировалась и бытовала в различных социальных слоях общества. Наибольшее количество игр сформировалось все же в крестьянской среде. Причиной тому стало не только численное превосходство сельского населения над городским, но и среда и образ жизни крестьян.

Основная цель работы с младшими школьниками на занятиях народным творчеством – развитие познавательного интереса, формирование представлений о жизни предков, о специфике бытования народной культуры при обращении к жизненному опыту детей. В этот возрастной период (младший школьный возраст) происходит перестройка познавательных процессов – формирование произвольности, продуктивности и устойчивости, развитие произвольного внимания, восприятия, памяти (прежде всего механической памяти), мышления (переход от наглядно-образного мышления к словесно-логическому мышлению) на уровне конкретных понятий. Младший школьный возраст – это период, когда рас-

ширяется сфера общения, появляются новые авторитеты (учитель), формируются отношения в учебном коллективе, уверенность в себе. Дети, занимающиеся народным творчеством, осваивающие самобытные музыкальные инструменты, развиваются разносторонне, что благотворно влияет и на учебный процесс, и на становление ребенка в социуме.

Дети с их чистыми помыслами, творческим мышлением, воспитываясь по определенной методике и обучаясь народному творчеству, могут освоить музыкальную культуру своего народа.

Народное творчество – искусство синкретичное. Оно состоит из множества видов деятельности: игры на музыкальных инструментах, народной песни, бытового танца, игр и др. Невозможно, изучая только народное пение, говорить о «душе» русской песни, о смысле текста. Невозможно научиться играть на ударных, шумовых и других самобытных инструментах, не используя хореографические простейшие движения.

Нам представляется, что народное творчество должно изучаться целостно, включая народное пение, игру на инструментах, бытовую хореографию и народные игры, по комплексной программе.

На протяжении длительного времени перед руководителями детских фольклорных коллективов возникает проблема выбора обряда для реконструкции. Эта проблема возникает тогда, когда думающий, образованный руководитель анализирует смыслы и значения элементов ритуальной обрядности. В данном случае, Семицкая обрядность, в своем историческом и литературном контексте вызывает у участников коллектива живой интерес и желание включиться в ее магические действия.

Символическая основа Семика заключается в культе молодой растительности, березки, символизирующей сильную, непорочную молодость.

Обряд включает в себя:

- украшение ветвями березы жилищ и дворов, общественно значимых зданий, площадей и улиц;
- крашение и катание яиц;
- опахивание могил;
- сооружение ворот из молодых деревьев березы (поминальная магия);
- поминание «Дедов»;
- заплетание венков, завивание (заламывание) березы;
- семицкие хороводы;
- обрядовую яичницу;
- русалии;
- похороны кукушки, похороны русалки;
- хождение девушек с березкой;
- качание на качелях, вождение хороводов;
- обряд кумления как особую форму гостеприимства;
- изготовление «кукушки»;
- крещение «кукушки»;
- общую трапезу – складчину;

- хождение «сходобщиков»-колядников;
- образы Семика и Семичихи;
- задушные поминки;
- бросание венков в воду.

Семик является инициационным рубежом в «девичью зрелость», подразумевающую готовность к замужеству и деторождению.

Отбор и адаптация материала, как текстового, игрового, так и вокального, инструментального, являются главными задачами на этапе формирования программы. Многогранная палитра сюжетов и символов Семицкого обряда способна на длительное время погрузить участников ансамбля в таинственный мир волшебства, сказки, что, в свою очередь, является большим мотиватором в педагогическом процессе. Музыкальная наполненность обряда носит возрастающий характер. Изучив начальный этап обряда и погрузившись в него, есть возможность перейти на следующий, более сложный уровень, не нарушая при этом логическую цепочку событий и смыслов. Понимание же всего комплекса обрядового действия возможно только при условии погружения во все этапы на протяжении ряда лет.

Результат возможно увидеть, наблюдая за участниками детского фольклорного ансамбля до этапа выхода из детской фольклорной группы. Естественное приятие традиции детьми делает их частью культуры, а значит, и частью народа.

Список литературы

1. Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: dic.academic.ru. – Загл. с экрана.
2. Толковый словарь Даля [Электронный ресурс]. – Т. 3 (1882). – URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Страница:Толковый_словарь_Даля_(2е_издание)._Том_3_(1882).pdf/398. – Заглавие с экрана.
3. Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. – М., 1939. – Т. 3. – 699 с.
4. Праздники [Электронный ресурс] // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – URL: https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/Праздники
5. Угринович Д. М. Обряды. За и против. – М., 1975. – 27 с.

List of references

1. Bol’shaya sovetskaya entsiklopediya [Elektronnyy resurs]. – URL: dic.academic.ru. – Zagl. s ekrana.
2. Tolkovyy slovar’ Dalya [Elektronnyy resurs]. – T. 3 (1882). – URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Stranitsa:Tolkovyy_slovar’_Dalya_(2e_izdaniye)._Tom_3_(1882).pdf/398. – Zaglaviye s ekrana.
3. Tolkovyy slovar’ russkogo yazyka / pod red. D.N. Ushakova. – M., 1939. – T. 3. – 699 s.
4. Prazdniki [Elektronnyy resurs] // Entsiklopedicheskiy slovar’ Brokgauza i Efrona. – URL: https://ru.wikisource.org/wiki/ESBE/Prazdniki
5. Ugrinovich D.M. Obryady. Za i protiv. – M., 1975. – 27 s.

ЗНАЧЕНИЕ ИЗУЧЕНИЯ РЕГИОНАЛЬНЫХ ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В ПРАКТИКЕ РАБОТЫ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА

Т. А. Котлярова, А. И. Ющенко
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», г. Кемерово

Статья посвящена рассмотрению региональных певческих традиций и их значению в деятельности самодеятельных коллективов. Изучаются особенности разных народно-певческих стилей. Обосновывается использование местных региональных стилей в работе с самодеятельным коллективом.

Ключевые слова: музыкальная культура, певческие стили, самодеятельный коллектив, репертуар коллектива.

THE VALUE OF STUDING REGIONAL SINGING TRADITIONS FOR AMATEUR ENSEMBLE PRACTICE

T. A. Kotlyarova, A. I. Yushchenko
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers regional singing traditions and their importance in the practice of amateur singing ensemble. In this way, the features of different folk singing styles are studied. In addition, the authors prove implementing local and regional styles in working with amateur ensemble.

Keywords: musical culture, singing styles, amateur ensemble, ensemble repertoire.

Развитие и становление русского этноса, его традиции, ценности и оригинальная ментальность формируются климатическими, геополитическими, социальными и религиозными факторами.

Отличительной особенностью русского народа является его традиционная культура, обладающая выраженной целостностью. Вместе с этим, музыкальный фольклор русских сохраняет в себе местные, локальные традиции, зачастую значительно между собой отличающиеся.

В. Ф. Трутовский – составитель сборника «Собрания русских простых песен с нотами» (в 4 т., 1776–1795 годы) писал: «Что же касается до голосов, то я, прислушиваясь от многих, нашел, что везде поют разными манерами» [3, с. 6].

Локальная традиция в народном музыкальном творчестве может характеризоваться как комплекс бытовых традиций, как совокупность стилевых особенностей и приемов исполнительства, определяющих своеобразие и характерные отличия образцов музыкального фольклора определенной группы населения одной локальной территории.

Вариативность русских народных песен, взаимопроникновение музыкальных традиций различных этносов при перемене места проживания являются одними из интереснейших особенностей русской музыкальной культуры.

Характерные черты локальной традиции вокального исполнительства складывались на протяжении длительного времени под влиянием исторических, социальных, экономических и топографических условий. Немаловажное влияние на формирование местных традиций оказывало как взаимодействие различных этнических групп внутри локальной территории, так и общение с соседними народами.

Длительная обособленность отдельных групп населения также оказывает свое особое влияние на формирование и развитие локальных, оригинальных признаков традиционного музыкального искусства.

В настоящее время популярным направлением деятельности самодеятельных певческих коллективов стало включение в репертуар образцов различных региональных певческих стилей. Однако поверхностное знакомство с музыкальным материалом при отсутствии расширенных знаний о каждой регионально-стилевой традиции не даёт исполнителям полного представления о том, как должна звучать та или иная песня.

Значительное эмоциональное воздействие на аутентичных исполнителей оказывают природные условия бытования.

Фольклор степных территорий отличается от традиционных песен народов, проживающих в лесистой местности. Традиционное искусство русских в северных районах значительно отличается от аналогичного на западе и юге России. Само географическое пространство, окружающее население, оказывает невидимое влияние на формирование, бытование, характер и манеру исполнительства.

В связи с различным хозяйственным и бытовым укладом в различных краях русской земли возникают неодинаковые условия традиционного исполнения песен, что также приводит к возникновению местных отличительных черт в народном творчестве. Например, жители чернозёмной полосы с песнями идут в поле, с песнями же возвращаются с работы. Молодёжь по вечерам собирается «на вулицу», где водит хороводы, поёт «уличные песни». Таким образом, в этих местностях преобладает пение на открытом воздухе. Напротив, на Севере принято чаще петь в избе, на посиделках. У поморов существуют «утушные» хороводы, которые водят внутри помещения. Именно этими различиями в условиях исполнения можно объяснить, почему южные песни звучат резко и открыто, северные – мягко и сдержанно. Местные особенности бытового и хозяйственного уклада влияют также и на формирование системы жанров фольклора. Так, в земледельческих районах важную роль в местном репертуаре играют песни, связанные с крестьянским календарём. А на Севере характерно преобладание эпических жанров [1, с. 4].

Характерные признаки местной традиции в музыкальном фольклоре локальной территории можно разделить на три группы:

1. Признаки, связанные с формой и характером бытования образцов традиционного фольклора в данной местности. Особенности обрядовой культуры (исполнение песен на открытом пространстве – улица, площадь, поле, двор, либо на «посиделках» или «вечерках» и т. д.).

Отличительной особенностью репертуара различных локальных территорий является его неоднородность.

2. Особенности музыкальной стилистики. Неповторимую окраску песням и инструментальным наигрышам придают собственные средства музыкальной выразительности:

композиция, ладовая структура, виды и типы многоголосия, ритм, поэтика, строение музыкально-поэтической строфы и диалектные особенности.

3. Характерные исполнительские приемы. Каждой локальной территории соответствует свой, особенный исполнительский стиль: на юге – резкий, звонкий, открытый, прибранно и мягко – в Поволжье и у поморов, в низком регистре – у старожилов Сибири, в западной традиции строфа может заканчиваться интонационным всплеском вверх – «гуканием», в других территориях – спадом интонации вне тональности.

Проблема освоения локальных традиций состоит в том, что в нотной записи – расшифровке фольклорного произведения – невозможно передать все нюансы и признаки, указывающие на конкретную территорию бытования, а соответственно невозможно выявить своеобразие и оригинальность данного образца традиционного фольклора.

В обобщенном виде соотношение групп признаков можно изложить следующим образом: местная традиция – это целостный фольклорно-этнографический комплекс народной культуры с присущей ей многомерностью и объемностью [2, с. 27].

Традиция объединяет этнос на условиях неотвратимости процесса. Каждая её форма оставляет в человеке свою обязательную часть народной мудрости, что в свою очередь способствует формированию личности, идентичной по менталитету другим членам данного общества.

Целью существования самодеятельного коллектива является не только воспитание эстетического в членах коллектива и удовлетворение их духовных потребностей, но и трансляция лучших образцов народной культуры в современную, неподготовленную потребительскую среду.

Самодеятельные коллективы способны формировать музыкальный вкус, провоцировать необходимость слушать и слышать музыкальный фольклор в различных формах его представления.

Стоит отметить, что там, где отсутствуют профессиональные коллективы, хоровая самодеятельность является важнейшим и уникальным источником музыкально-песенной культуры и выполняет основные задачи просвещения и повышения уровня образованности населения.

Вопреки общепринятому мнению о функциях коллективов художественной самодеятельности, помимо развлекательной и досуго-организующей, главной, на наш взгляд, является просветительская и духовно-формирующая функция.

Непосредственное, естественно мотивированное участие артиста-любителя в коллективном творчестве создает благоприятную среду для формирования ареола правдивости, открытости и искренности процесса, происходящего во время выступления.

Демократичность и общедоступность самодеятельного хорового искусства являются важными специфическими чертами данного вида творчества. Практически любой человек, обладающий музыкальным слухом и голосом, имеющий желание петь, может принять участие в деятельности хорового коллектива. Такая открытость и доступность является организационной основой хорового любительства. Стоит отметить, что абсолютное отсутствие музыкального слуха встречаются редко, а значит, основным фактором участия в хоровом коллективе является желание человека.

Вторая особенность хоровой самодеятельности – добровольное участие в творческом процессе. Это означает, что взаимоотношения участников любительского хора в первую очередь строятся на принципе моральной ответственности. Соответственно, фундаментом для создания коллектива самодеятельности являются ценностные ориентации певцов-любителей.

Временной фактор является третьей важной особенностью хорового коллектива. Занятия проходят в часы досуга два или три раза в неделю.

Стоит отметить, что учебно-воспитательный процесс, строящийся с учетом интересов и желаний участников, – один из главных признаков хорового любительства.

Современную хоровую самодеятельность отличает высокий уровень мастерства участников, сочетающийся с массовостью, высокой творческой мотивацией и вовлеченностью певцов.

Основу хоровой музыки составляют музыкальный и литературный тексты, в связи с этим она является программной по своему содержанию. Очень важно, чтобы репертуар коллектива был представлен высокохудожественными хоровыми произведениями, ведь известно, что репертуар – это творческое лицо коллектива, по которому судят о творческой направленности и уровне исполнения. Проведя исследование деятельности мастеров хорового искусства, можно говорить о том, что существует две основные функции, которые выполняет репертуар в хоровом коллективе. Во-первых, это нравственно-эстетическое воспитание певцов-любителей и их слушателей, а во-вторых, формирование исполнительской культуры певцов и хора. Из этого следует, что руководителю хорового коллектива важно понимать, из чего складываются педагогические, воспитательные и концертные функции репертуара.

Обучающая функция репертуара представляет собой поступательное развитие вокально-хоровой техники, а также исполнительского мастерства участников хора. Важными принципами реализации педагогической функции являются последовательность, непрерывность, а также поступательное усложнение творческого и технического развития участника. В истинно талантливых хоровых произведениях понятия нравственного и эстетического сливаются, образуя тандем текста и музыки, который обладает воспитательным эффектом и реализует нравственно-эстетическое влияние репертуара на эмоциональную и рациональную сферы человека.

Итак, педагогическая функция репертуара реализуется через:

- музыкальную ткань хорового произведения, представляющую собой эстетическое начало;
- тематическую направленность текста произведения, являющуюся нравственным началом.

Знакомство руководителя с участниками хорового коллектива – один из первых шагов к составлению репертуара, оно происходит сразу после выявления уровня вокально-технических данных, а также музыкальных способностей и других характеристик. С формирования репертуара начинается организация музыкально-педагогического воздействия на участников. Репертуар необходимо подбирать, применяя системный подход, поскольку

на него возложено выполнение многих задач творческого коллектива. Составленный руководителем хорового коллектива репертуар должен несколько превосходить вокально-хоровой опыт певцов-любителей для организации условий творческого развития. Доступность хорового пения для людей, не имеющих выдающихся способностей, а также опыта исполнительства, ориентирует на то, чтобы хоровой репертуар в первую очередь выполнял педагогическую функцию. Постановка перед участниками хора трудновыполнимых задач будет стимулировать развитие познавательных мотивов в хоровом исполнительстве. Руководителю нужно всегда помнить о том, что хоровой коллектив состоит из певцов-любителей, которые участвуют в самодеятельности на добровольных началах, а значит, не несут моральной и административной ответственности. Учитывая важность репертуара в исполнительской деятельности хора, необходимо составлять концертный вариант с доступной хоровой фактурой, различной тематической направленностью текста и высокой художественной ценностью музыкального языка. Посредством художественного восприятия руководитель хора должен, используя различные каналы общего и музыкального интеллекта, ставить перед собой задачу глубоко и точно понять сущность произведения, т. е. не только формально «прочесть» музыкальный текст, но и понять автора, его время, его образный мир, замысел, стиль, средства художественной выразительности и, более того, воспринять все это активно, иными словами – стремиться по-своему изменить познанную действительность.

На наш взгляд, главным побуждающим к творческой деятельности и этнокультурному развитию фактором является принадлежность участников самодеятельного хорового коллектива к многовековой культуре народа. Понимание же смысла и значения того или иного произведения традиционного музыкального фольклора является основной социальной задачей руководителя творческого коллектива.

Список литературы

1. Михайлова Л. И. Народное художественное творчество и его место в российской культуре // Социологическое исследование. – 2009. – № 4. – С. 3–16.
2. Окина О. В. Самодеятельное творчество: устоявшиеся и новые тенденции // ИПК. – 1999. – С. 6–7.
3. Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами. – М.: МУЗГИЗ, 1952. – 184 с.

List of references

1. Mikhaylova L.I. Narodnoye khudozhestvennoye tvorchestvo i ego mesto v rossiyskoy kul’ture // Sotsiologicheskoye issledovaniye. – 2009. – № 4. – S. 3–16.
2. Okina O.V. Samodeyatel’noye tvorchestvo: ustoyavshiyesya i novyye tendentsii // IPK. – 1999. – S. 6–7.
3. Trutovskiy V.F. Sobraniye russkikh prostykh pesen s notami. – M.: MUZGIZ, 1952. – 184 s.

Раздел 3. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

ЗВУЧАЩАЯ ВСЕЛЕННАЯ, ИЛИ О ПРЕДМЕТЕ «МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ МИРА»

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

В данной статье рассматривается методология Дж. К. Михайлова – основоположника направления по изучению музыкальных цивилизаций мира, а также даны краткие методические рекомендации по преподаванию авторского курса консерватории «Музыкальные культуры мира».

Ключевые слова: музыкальные культуры мира, Михайлов, методология, инотрадиция, цивилизация-регион, музыкальная карта мира.

SOUNDS OF THE UNIVERSE, OR ABOUT THE DISCIPLINE “MUSICAL CULTURES OF THE WORLD”

T. V. Kartashova
L.V. Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov

The article considers the methodology of J. K. Mikhailov, founder for studing musical civilizations of the world. In addition, the author gives brief guidelines for teaching aithor’s music conservatory course “Musical cultures of the world”.

Keywords: musical cultures of the world, J.K. Mikhailov, methodology, other tradition, civilization-region, musical map of the world.

Музыкальное пространство XXI века многомерно и поликультурно, современный мир – океан звучаний, формирующий глобальную культурно-информационную сеть. Информационный поток с неистовой силой обрушивается на сознание нынешнего молодого поколения, предлагая широкий спектр инокультурных традиций. Картина звуковой культуры в представлении личности современного социума гораздо обширнее, чем, например, в середине прошлого столетия. А если учесть, что мы вступили на путь развития многопрофильного музыкального образования, что диктуется самими законами жизни XXI века, то уже не представляется возможным ограничить изучение истории музыки в вузах искусств рамками одной европейской культуры. Мир многообразен, равно как и многообразны звукомузыкальные образы различных цивилизаций, складывающихся воедино в одну звуковую картину мира в целом. Подобная постановка вопроса естественным образом требует путей его решения: обратиться к исследованию стран Азии, Африки, Австралии и Океании, что создаст правильные ценностные ориентиры в звуковом «поле» инокультуры,

значительно обогатит профессиональный «багаж» современного специалиста в области искусств и соединит в его сознании воедино музыкальную карту мира. Таким образом, сама жизнь подводит нас к введению в вузовское обучение дисциплины, называемой «Музыкальные культуры мира». Сама идея не нова: почти пятьдесят лет тому назад её «зёрна» были брошены Дживани Константиновичем Михайловым в плодородную «почву» Московской консерватории, начали активно произрастать и к настоящему времени дали массовые «всходы».

Немного истории. В середине семидесятых годов прошлого века появилось оригинальное научное направление «Музыкальные культуры мира», открылся новый учебный курс и лаборатории по практическому освоению различных азиатско-африканских музыкальных инструментов (со специальным классом индийской классической музыки) в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

В настоящее время в данном вузе активно и последовательно проводятся научные исследования в области музыкальных инокультур[1]. Данное направление основал талантливый московский учёный и композитор Дживани Константинович Михайлов (1938–1995), с 1976 года работавший в Московской консерватории на кафедре зарубежной музыки. Дж. К. Михайлов всю свою жизнь посвятил делу изучения инокультурных музыкальных цивилизаций. Его творческая деятельность во многих странах мира носила поистине миротворческий характер. Музыковедческие работы учёного являются важным и неоспоримым достижением не только в отечественной, но и в мировой музыкальной индологии, арабистике, африканистике. Именно Дж. К. Михайлов был одним из первых европейских музыкантов, который получил престижную премию Хафиз Али Хана[2], вручаемую президентом Индии.

Методология Дж. К. Михайлова. Обратимся к научным изысканиям, разработанным Дж. К. Михайловым. На основе опыта Берлинской школы сравнительного музыкознания, ведущей своё начало от работ Э. Хорнбостеля и К. Закса, и данных этномузыкологии, выразившихся в трудах её видных представителей – А. Ломэкса, А. Мерриема, Дж. Блейкинга, М. Хууда, синологов Р. Х. Ван Гулика, К. Девоскина, Б. Юнга, В. Кофмена, Ф. Ковенховена, японистов У. Молма и Э. Харих-Шнайдера, кореиста К. Ховарда и мн. др., а также достижений целого ряда смежных с музыкознанием наук (философии, культурологии, социологии, филологии), Михайлов сформировал оригинальное направление «Музыкальные культуры мира» на основе предложенной им новой *методологии*. Тогда, в середине семидесятых, в противовес сложившемуся и устойчиво бытовавшему в советском музыковедении стереотипу об исключительности, универсальности и приоритетности европейского музыкального мышления, именно он впервые поднял вопрос о множественности и равнозначности музыкальных цивилизаций мира. Суть его новаторской методологии

[1] В частности, Японии, Кореи, Китая, Ирана, Турции, африканских стран и др. Исследовательскую работу сейчас возглавляет ученица и последователь научной школы Дж. К. Михайлова Маргарита Ивановна Каратыгина, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, начальник Управления международного сотрудничества МГК им. П. И. Чайковского, руководитель Научно-творческого центра «Музыкальные культуры мира», директор Российско-Японского центра при Московской консерватории, руководитель ансамбля «Wa-On».

[2] Хафиз Али Хан (1888–1973) – основатель школы сарода (инструмент из семейства лютневых, имеет семь струн и две чикари – бурдонирующие; играют плектром); отец прославленного современного музыканта Амджад Али Хана.

«заключается в развитии взгляда на музыкальную культуру мира как на *единую систему глобального характера*, все части и элементы которой функционально связаны» [1, с. 40].

К основным задачам данного исследовательского направления относятся:

- всестороннее изучение музыкальных культур различных региональных цивилизаций Земли, включая их философско-эстетические основания, внутреннюю стратификацию, жанровые системы, особенности музыкального языка, музыкальную органологию, институты музыкальной деятельности и т. д.;
- выявление взаимосвязей между музыкальными культурами разных регионов, построение общей картины функционирования мировой музыкально-культурной системы;
- создание универсальной типологической матрицы музыкальной культуры на основе изучения многообразного звукового опыта различных народов мира и выявления системы критериев для анализа и оценки явлений каждой конкретной музыкальной культуры;
- скоординированное изучение всех слоёв музыкальной культуры и соответствующих им категорий музыки (классической, традиционной, популярной и т. д.);
- освоение необходимого терминологического аппарата каждой региональной цивилизации;
- систематизация языков вербального описания звука и музыки в различных цивилизациях.

Отличительными особенностями специализации «Музыкальные культуры мира» являются:

- опора на фундаментальные представления о звуке/музыке как об универсальном средстве познания мира в качестве предмета точной науки, явления культуры и явления искусства;
- освоение многообразного музыкального опыта различных цивилизаций мира;
- наличие более широкой гуманитарной подготовки, позволяющей рассматривать явления музыки в общекультурном контексте (в связи с историей, философией, религией, языком данной страны).

Особо важными составляющими методологической системы Дж. К. Михайлова являются *регионально-цивилизационный* подход и *теория музыкально-культурной традиции*[3]. Одним из наиболее новаторских предложений Михайлова было утверждение, что не существует единого «образца» музыкальной культуры, в соответствии с которым должны рассматриваться музыкальные традиции разных народов[4]: «Единой музыки нет, музык много, и все они разные, и каких-либо универсальных способов понимания, “измерения” и описания этих музык пока не существует. Вместе с тем, всё это многообразие музык складывается в единую глобальную систему мировой музыкальной культуры»[5]. Для того чтобы понять, как эта гигантская система функционирует, и какую роль в её жизнедеятель-

[3] Разработанная Михайловым методология получила своё применение в ряде дипломных (Е. М. Гороховик, Е. А. Царёвой) и диссертационных работ (М. И. Каратыгиной, Е. М. Гороховик, А. В. Новосёловой, А. И. Козятник), выполненных в Московской консерватории, включая дипломное, кандидатское и докторское исследования автора данной статьи.

[4] Именно на этой иллюзорной позиции несколько веков стояло европоцентристское музыкознание.

[5] Здесь и далее приводятся выдержки из лекций Дж. К. Михайлова, записанных автором статьи в 1986 году в МГК им. П. И. Чайковского.

ности выполняют те или иные явления и процессы, необходимо было установить оптимальную единицу подразделения этого целого на самодостаточные и сопоставимые между собой части. В качестве такой единицы Дж. К. Михайловым был предложен *феномен региона-цивилизации.*

По Михайлову, музыкальная цивилизация-регион «есть проявление общности культурных явлений, организованных по принципу сетей в рамках определённой территории, в их максимальном масштабе». Под *сетями информационной общности*, которых в каждом регионе-цивилизации насчитывается несколько десятков, подразумеваются «такие объединяющие системы, как конфессиональные институты, комплекс структур, обеспечивающих жизнь двора и высшей знати, места концентрации городской культурной жизни и торговые центры» и т. д. Каждая из этих «сетей» имеет своеобразные «узлы», где формируется, аккумулируется и откуда распространяется специфическая для данной «сети» информация, циркулирующая между этими «узлами» по своим коммуникационным каналам. Если говорить именно о звукомузыкальном опыте какой-либо из цивилизаций, невозможно не учитывать территориального размещения этой цивилизации на карте мира, так как от этого зависят многие базовые акустические, психофизиологические и этико-эстетические характеристики тех звуковых «кодов», которые можно считать «”генетической информацией” в любой из музыкальных культур».

Все признаки, по которым некую социально-культурную общность можно определить в качестве «региональной цивилизации», можно разделить на три группы: *экологические*, *антропологические* и *социокультурные*.

К первым относится наличие общих для региона географических и экологических факторов, предопределяющих единство образа жизни и хозяйственной деятельности общества, а также, в известной степени, единую «модель мира» (с её пространственно-временными, качественно-количественными и другими координатами).

К антропологическим (в широком смысле) признакам относится доминирование какой-либо расово-этнической группы и стабильные способы взаимоотношений между различными этническими сообществами. Каково происхождение среднестатистического представителя данной цивилизации (генетика), как он выглядит (расово-этнические черты), его темперамент, моторика, пластика, поведенческие особенности; вопрос соположения личности и космоса-природы, отношение к себе как к человеку. Эти и многие другие проявления «человеческого фактора» играют важнейшую роль в становлении неповторимого облика культуры.

К социокультурным факторам единства цивилизации относятся «выработка единой философско-идеологической и религиозной системы, языковая общность, существование крупных государственно-политических образований» и др. Помимо этого, в качестве собственно музыкальных признаков, указывающих на развитие общества до уровня региональной цивилизации, можно считать:

а) наличие общего «культивируемого звука», унификации его до уровня типологической модели-имиджа, а также отобранных, осмысленных и теоретически обоснованных норм его культивирования;

б) параллельное функционирование в регионе «сетей» музыкально-информационной общности, связывающих воедино различные культурные институты, традиции, способы

создания и воспроизведения звуковых текстов, принципы звуковой коммуникации, формы музыкальной жизни и т. д.;

в) выработку данным обществом развитой звукомузыкальной рефлексии, включающей различные уровни осознания звуковой субстанции и музыкального творчества (общую идеологию музыкального сознания, систему грамматического упорядочивания звуковой материи и весь комплекс оценочных механизмов и критериев и т. д.)[6].

Наличие перечисленных объединяющих факторов, как правило, соотносится с параллельным развитием в регионе разнообразных, «нередко крайне поляризованных культурных элементов, во взаимодействии которых проявляется очень важный для любой цивилизации принцип осознанной необходимости сосуществования». Учитывая вышеизложенные критерии определения региональных цивилизаций, Дж. К. Михайлов предложил условно разделить «музыкальную карту» мира на девять частей, представив в виде совокупности системно организованных, изнутри осознающих своё единство, взаимодействующих и взаимопроникающих региональных цивилизаций: **Ближний** и **Средний Восток** (Аравийский полуостров, Афганистан, Турция, Иран, Северная Африка), **Южная Азия** (территории современных Индии, Непала, Шри-Ланки, Бутана, Бангладеша, Пакистана), **Юго-Восточная Азия** (страны Индокитая, Филиппины, Малайзия, Индонезия), **Дальний Восток** (Китай, Корея, Япония), **Центральная Азия** (Монголия), **Тропическая Африка** (или Африка южней Сахары), **Америка** (подразделяемая на крупные подрегионы), **Австралия** и **Океания**.

О сущности предмета «Музыкальные культуры мира». Основываясь на методологии и научных выкладках Дж. К. Михайлова, курс «Музыкальные культуры мира» успешно продолжают внедрять в учебный процесс вузов (и средне-специальных учебных заведений) его ученики-единомышленники, живущие не только в России, но и в странах дальнего и ближнего зарубежья. Курс «Музыкальные культуры мира» представляет собой самостоятельную учебную дисциплину, которая может рассматриваться как параллельная «Истории зарубежной музыки». Курс базируется на методологических положениях российского музыкознания, этномузыкологии и востоковедения, а также достижениях зарубежной науки, включая научные традиции изучаемых регионов.

Отличительной чертой настоящего времени стало постоянно расширяющееся проникновение явлений азиатских и африканских культур в различные сферы международной культурной жизни. Музыка Азии и Африки всё чаще звучит на концертах, транслируется радиовещанием и телевидением, записывается на диски; ей посвящаются многочисленные исследования; она оказывает влияние как на композиторское творчество, так и на различные виды массовой культуры.

Широта и интенсивность распространения данной музыки позволяют сделать вывод об объективности этого процесса, носящего поистине международный характер. Процесс этот стал отражением кардинальных политических изменений, происходящих в современном мире начиная с прошлого века, который принёс освобождение народам Азии и Африки от колониальной зависимости. Подавлявшиеся в течение длительного времени национальные культуры этих стран получили возможность развития и стали существенным фактором

[6] Материал, касающийся экологических, антропологических и социокультурных признаков, приводится по диссертации Дж. К. Михайлова (см. [2]).

в борьбе за идеологическое и духовное самоутверждение. В этих условиях музыка как искусство, занимающее важное место в культурах Азии и Африки, приобрела особое значение. Её изучение к настоящему моменту имеет не только научное, но и идеологическое, политическое и миротворческое значение.

В Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова данный курс ведётся на всех факультетах. Основные его *цели*: ознакомление студентов с разнообразными музыкальными явлениями и традициями стран Азии, Африки, Австралии и Океании, со спецификой структуры их музыкальных культур, что связано с необходимостью определения места этих культур в системе мировой музыкальной цивилизации, выявления некоторых универсальных и характерных признаков; формирование у студентов целостного, разностороннего и адекватного восприятия мировой музыкальной культуры, расширение эрудиции и общекультурного кругозора в процессе подготовки высокопрофессионального, широко образованного, отвечающего современным требованиям специалиста и педагога.

Тематический план лекций курса «Музыкальные культуры мира»:

- Введение.
- Музыкальная культура Южной Азии (Индия, Шри-Ланка, Бангладеш, Пакистан, Непал).
- Центральная Азия (Монголия): к проблеме кочевого типа музыкальной культуры.
- Музыкальные традиции народов Тропической Африки.
- Музыка Австралии и Океании.
- Музыкальная культура Юго-Восточной Азии (островной, материковый и террасный типы культуры): страны Индокитая, Филиппины, Малайзия, Индонезия.
- Ближний и Средний Восток (Аравийский полуостров, Афганистан, Турция, Иран, Северная Африка).
- Дальний Восток: Китай, Япония, Корея
- Тибет.

Методические рекомендации. Программа опирается на достижения отечественной ориенталистики, европейской этномузыкологии и молодых национальных музыковедческих школ Азии, Африки и Дальнего Востока, а также на исследовательские работы российских авторов. В основу формирования курса положены исторический подход и комплексный характер в изложении материала. Среди важнейших *проблем* курса – специфика музыки устной традиции, её связь с литературой, философией, мифологией и другими видами искусства (архитектурой, скульптурой, живописью, театром, танцем). Особое внимание уделяется экологическому аспекту музыкальной культуры, в связи с чем затрагиваются вопросы воздействия особенностей окружающей среды (природных зон, климата, ландшафта, природных материалов и звучаний) на звуковое и музыкальное мышление и складывание музыкальных традиций. Наряду с экологическим, раскрытию специфики различных видов, жанров и форм музыки способствуют антропологический, социологический и историко-культурный аспекты.

Во вступительной преамбуле к каждому региону излагаются основные методологические положения, выявляются типологические признаки, помогающие определить место рассматриваемых музыкальных культур в мировой цивилизации и осознать черты общности с другими музыкальными культурами, и в то же время выявляется различие художественных принципов, лежащих в их основе. Региональные обзоры предлагаемых стран обяза-

тельно включают общие сведения по истории, этнографии, политике, религии, философии, языкам и письменности, важнейшим памятникам литературы и искусства.

Далее следует изложение важнейших исторических, теоретических и эстетических проблем, а также определение принципов регионирования Азии, Африки и Океании по культурным признакам, основанным на достижениях современной этнографии.

Специфика развития музыкальных культур некоторых стран требует определённых комментариев. Так, например, в практике отдельных национальных меньшинств сохраняются архаические формы музыкального выражения, связанные с шаманством, культовыми верованиями, реликтовыми обрядами и т. д. Рассмотрение их требует особенной тактичности и правильного освещения. Существенные сложности вытекают из того обстоятельства, что практически все рассматриваемые музыкальные культуры основываются на устно-слуховой традиции, связанной с отсутствием нотного текста в западном понимании. Это зачастую приводит к тому, что при освещении той или иной темы приходится опираться, главным образом, на звукопись и работы о музыке. Постепенно в процессе освоения курса будут вырабатываться и развиваться практические навыки, связанные с письменно не зафиксированными текстами – *аудиоаналитический практикум*: ориентирование в «живом» звучании, осознание и понимание звучащей материи.

Различная степень развёрнутости описания музыкальной культуры той или иной страны находится в прямом соотношении с её изученностью и исторической документированностью, что оказалось решающим фактором при соблюдении общей пропорциональности распределения материалов по регионам и их соответствия отведённому академическому времени. Необходимо учитывать и то, что различные темы обеспечены неодинаковым количеством данных, отличающихся к тому же качественной неравноценностью. В отличие от тщательно разработанных курсов по истории европейских музыкальных культур, мы сталкиваемся с ещё мало изученными и описанными инотрадициями, причём слабая исследованность отличает не только отечественную науку, но и обозначенных регионов-цивилизаций в целом, что связано с недостаточной исторической документированностью и неразработанностью специальной аутентичной терминологии, с удалённостью региона, его изолированностью и т. д.

Выбор в качестве начальной темы культуры Южной Азии не является случайным и объясняется тем обстоятельством, что индийская музыка, по сравнению с другими регионами, наиболее знакома обучающимся студентам, но ещё важней тот факт, что музыкальная культура Индии представляет собой типологически наиболее полную картину и зону, где сходятся и перекрещиваются, согласно концепции Дж. К. Михайлова, тенденции Ближнего Востока, Средней, Центральной и Юго-Восточной Азии.

При изложении материала внутри разделов учитываются следующие аспекты: 1) социологический, культурологический, типологический; 2) философский; 3) психологический. Также освещаются проблемы теории музыки, современное состояние культуры, степень изученности обозначенных регионов, диалог культур в современном музыкальном пространстве.

По каждому региону даются: историческая периодизация, структура музыкальной культуры (выделение всех слоёв и соответствующих им категорий музыки), значительные музыкально-теоретические трактаты, основные музыкальные традиции и жанры, религиозно-философские концепции и мифология и их преломление в музыкальном творчестве, му-

зыкальный инструментарий, касты музыкантов, важнейшие исполнительские школы и имена их виднейших представителей.

Курс предполагает использование документального материала, включающего следующие позиции:

- учебное аудиопособие «Musiques du monde» (выпущено издательством J. M. Fuseau S. A. в Париже в 1993 году);
- фильмография: «Сокровища мировой культуры» (фильмы BBS), «Treasures from the Past» (13 серий, пр-во Японии, 2007), «Discovery. Atlas» (18 серий), «Сердце света», «На перекрёстках планеты Земля» (12 серий), «Золотой глобус» (18 серий), «Неизвестная планета» (24 серии), а также отдельные фильмы историко-культурного направления, рассказывающие о богатом национальном наследии изучаемых регионов («Храмы Кхаджурахо», «Танджавур – наслаждение богов. Индия», «Вдохновляющая Монголия», «Аксум: Слава эфиопских королей», «Остров Фрейзер: Спящая богиня. Австралия», «Ангкор Тхом: Великий город храмов Камбоджи», «Хюэ – город, где улыбается печаль. Вьетнам», «Исфахан: Зеркало рая. Иран», «Каируан – священный город Магриба», «Пиньяо: Сокровища и боги за высокими стенами. Китай», «Ицукусима: говорящая природа Японии», «Чёнме: Сокровищница королей. Южная Корея»). Данный иллюстративный материал не только даст наглядное представление о стране, расширит и обогатит кругозор студента, позволит зримо соприкоснуться с культурами регионов, но и будет служить залогом более успешного приобщения к восприятию лекционного и инозвучащего музыкального текста;
- дискография: особое значение уделяется прослушиванию музыкальных записей (аудио- и видеодисков), поскольку необходимо учитывать тот факт, что это является практически единственной формой ознакомления студентов с «живым» музыкальным материалом.

Чрезвычайно важен вопрос библиографических источников. Немаловажным представляется тот факт, что ни у нас в стране, ни за рубежом не существует специальных систематизированных учебных пособий, содержащих полный курс (несколько руководств общего характера изданы университетами США в 1970–80-е годы прошлого века). Следует констатировать, что необходимые материалы, имеющие прямое отношение к данной дисциплине, приходится собирать «по крупицам», используя различные издания (как отечественные, так и, в большей степени, зарубежные). Библиография постоянно пополняется за счёт современных печатных работ, ежегодно публикуемых в материалах различных международных конгрессов, симпозиумов и конференций. Список литературы по заявленному курсу составлен «по максимуму», так как не все перечисленные издания широко доступны, и, таким образом, дана возможность широкого выбора дополнительной информации.

Особое внимание необходимо обратить на терминологию, с помощью которой характеризуется каждый музыкальный регион и к которой необходимо подходить с большой осторожностью и тактом.

По темам изучаемого курса можно проводить студенческие конференции (например: «Удивительный мир африканской музыки», «Музыкальный театр Южной Азии», «Искусство индонезийского гамелана», «Классическая вокальная музыка Ирана»), круглые столы, командные игры и т. д.

В самой методике преподавания курса предполагается известная свобода и гибкость, что выражается в варьировании содержания и структуры дисциплины применительно

к различным вузовским специальностям. Предлагается наиболее полные сведения излагать для музыковедов при наличии таковых: подробнее останавливаться на проблемах лада, музыкальной форме, принципах нотации и т. д. На других факультетах допустима свободная трансформация лекционного материала, ослабление подачи терминологии и, в свою очередь, больший упор на прослушивание видео- и аудиозаписей. Такой гибкий многоплановый подход в организации учебного процесса поможет повысить степень активности студентов в изучении курса. Необходимо также помнить, что «Музыкальные культуры мира» – это «живой», чрезвычайно динамичный, пополняющийся и видоизменяющийся предмет, требующий постоянно быть на гребне открытий Pax Sonoris, или звучащего Мира.

Вместо эпилога. Самое важное, чему учил Дж. К. Михайлов и чему должен следовать преподаватель, – это относиться тактично, доверительно и с уважением к различным проявлениям звукомузыкального опыта Универсума. Только такое отношение проложит подлинный путь к открытию и постижению другого мира, который, давая западному человеку иное ощущение жизни, одновременно помогает лучше рассмотреть себя в зеркале другой культуры. Это также и путь, который неуклонно ведёт как к взаимопониманию между людьми, населяющими различные регионы Земли, так и к собственному духовному обогащению. Мы – на пути волнующего познания в бескрайнем Океане Вселенной.

Список литературы

1. Каратыгина М. И. Pax Sonoris как предмет современного музыкознания // PAX SONORIS: история и современность (памяти М. А. Этингера). – 2008. – Вып. 3. – С. 38–44.
2. Михайлов Дж. К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 (рукопись). – М., 1981. – 254 с.

List of references

1. Karatygina M.I. Pax Sonoris kak predmet sovremennogo muzykoznaniya // PAX SONORIS: istoriya i sovremennost’ (pamyati M. A. Etingera). – 2008. – Vyp. 3. – S. 38–44.
2. Mikhaylov Dzh.K. Sovremennyye problemy razvitiya muzykal’noy kul’tury stran Azii i Afriki: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 (rukopis’). – M., 1981. – 254 s.

БАЯН, АККОРДЕОН И ГАРМОНЬ В РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

А. М. Никитин

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

В статье раскрывается значение народных инструментов в культурной жизни российского народа. На основе проведенных социологических исследований дается анализ со-

временного отношения населения к баяну, аккордеону и гармони, к сохранению духовных ценностей и традиций.

Ключевые слова: культурные ценности, традиции, народные музыкальные инструменты, баян, гармонь, аккордеон, социологическое исследование.

BAYAN, ACCORDION AND HARMONICA IN RUSSIAN MUSICAL CULTURE

A. M. Nikitin
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies the importance of folk instruments in cultural life of Russian people. Based on sociological research the author provides an analysis of contemporary attitudes towards bayan, accordion and harmonica, to preserving spiritual values and traditions.

Keywords: cultural values, traditions, folk musical instruments, bayan, harmonica, accordion, sociological research.

Клавишно-духовые музыкальные инструменты, к которым относятся баян, аккордеон и гармонь, являются для российских людей народными музыкальными инструментами и играют большую роль в сбережении духовного здоровья населения нашей страны. Российский народ имеет непростую историю, но он всегда преодолевал свои тяжёлые периоды, в том числе благодаря крепким народным традициям. Преемственность духовной культуры достигалась путём неукоснительного соблюдения новыми поколениями обычаев и традиций своего народа. При этом по сохраняющемуся интересу населения к народным музыкальным инструментам, и не только в нашей стране, можно судить о реальном потенциале народной музыкально-песенной культуры.

Чтобы понять перспективы развития культурной значимости клавишно-духовых инструментов, обратимся к исследованиям, проводимым в этой области. Так, по инициативе профессора Ю. Г. Марченко, при поддержке ученого-социолога, профессора С. И. Григорьева и народного музыканта Н. А. Примерова с 2008 по 2014 год проводились всероссийские социологические исследования на тему «Современная Россия: отношение населения к народному музыкальному творчеству с применением баяна и гармони».

Анализируя данное исследование, можно сделать вывод, что интерес народа к своей музыкально-песенной культуре в целом еще огромен, однако наблюдается тенденция на его убывание. Некогда любимые в народе музыкальные инструменты – баян, аккордеон и гармонь – становятся редким явлением и в быту, и в профессиональном музыкальном образовании. Самодеятельное исполнительство все больше заменяется профессиональным. Судя по эмпирическим наблюдениям, в настоящее время значительно уменьшился набор в детские музыкальные школы и детские школы искусств, тогда как еще в 1960–1970-е годы прошлого века в крупных детских музыкальных школах областных и краевых центров страны были многолюдные отделения народных инструментов, детей принимали по конкурсу. В то же время нельзя не отметить, что в домах творчества наблюдается увеличение количества творческих коллективов, использующих клавишно-духовые инструменты.

Несмотря на очевидный интерес людей к народной музыке, баяну, аккордеону и гармони, имеются большие проблемы с его удовлетворением. Причины такого явления – в небольшом количестве изготавливаемых музыкальных инструментов и резко возросшей на них цене.

По мнению профессора Ю. Г. Марченко, «именно в настоящий момент назревшая коррекция культурно-политического курса с целью возрождения народной музыкально-певческой культуры, исполнительства на русских народных инструментах даст наибольший эффект» [3, с. 41].

Проведённые социологические исследования по данной теме имеют как теоретическую, так и практическую значимость. В теоретическом плане удалось получить редкий и ценный материал для размышлений, сопоставления, разработки проектов, законов, выработки практических мер по защите народного музыкально-певческого творчества. Анализ полученных результатов значительно расширяет представления о сущности и значении народного музыкально-песенного творчества. Сделана попытка рассмотрения музыки и песни не в узком эстетическом или историческом смысле, а в многофункциональном значении, во взаимосвязи с другими сферами жизни общества.

Авторы такого колоссального исследования рассматривают развитие народного музыкального творчества с применением баяна, аккордеона и гармони как один из эффективных способов сохранения и развития духовного наследия России. Музыкально-песенное народное творчество, баян, аккордеон и гармонь – важные элементы и составляющие большого дела возрождения, музыкальные символы России [4, с. 86].

Данные, полученные в ряде регионов Российской Федерации (Новосибирская, Омская, Курганская, Кемеровская, Белгородская области, Алтайский и Краснодарский края, Ханты-Мансийский автономный округ, Республика Башкортостан, Москва и другие регионы), свидетельствуют об активной поддержке населением и экспертными группами народного музыкального творчества, проявлении живого интереса к баяну и гармони. Об этом говорят примерно три четверти опрошенных. Правда, на снижение такого интереса в обществе указывает достаточно большой процент участников опроса – 30 %. Однако баян и гармонь пока входят в число самых любимых в народе инструментов.

Показательны ответы на вопрос: «В каком музыкально-содержательном направлении должны развиваться клавишно-духовые музыкальные инструменты?». 90 % экспертов считают, что баян и гармонь должны сохранять русские национальные особенности, исполнительство на них должно следовать народным традициям. О том, что желательный репертуар – музыка быта, народные танцы и песни, высказались 89,7 % опрошенных, русская классика – 61 % [4, с. 87].

Благодаря активной деятельности общественных организаций, в том числе и Всероссийского центра «Играй, гармонь!», Международного Маланинского конкурса-фестиваля, а также энтузиазму и инициативе отдельных выдающихся граждан страны можно говорить об увеличении интереса населения к народному музыкальному творчеству, к баяну, аккордеону и гармони. Это главный показатель роста национального самосознания, возрождения жизненных сил и духовной мощи российского народа.

В то же время меньше всего население видит в этом процессе заслугу государственных органов управления, предпринимателей и средств массовой информации. Любопытно,

что падение интереса к народному музыкальному творчеству, к баяну и гармони население объясняет именно невниманием государства и предпринимательства, а также влиянием западной музыкальной массовой культуры.

Высоким остаётся у граждан России духовный и патриотический потенциал. На вопрос о том, что же является главным в характеристике духовности и культуры современного россиянина, более 60 % респондентов считает: «Верность, служение обществу, российским духовным традициям». Проявляется явное превосходство традиционных ценностей над нетрадиционными, модными, заимствованными извне [1].

То, что в российском обществе сохранилось массовое патриотическое сознание, говорит о том, что народное исполнительство на народных инструментах и песенное творчество в сопровождении баяна, аккордеона и гармони действительно имеют большое значение в жизни народа. Они по праву занимают доминирующее положение и играют огромную роль в традиционной музыкальной российской культуре.

Народное музыкальное творчество – это один из немногих на сегодня факторов, способных внести большой вклад в объединение всего общества. Это реальный источник жизненных и духовно-нравственных сил. Сохранение или ослабление интереса населения России к народному музыкальному творчеству с использованием гармони и баяна – один из наиболее точных показателей состояния жизненной мощи, потенциала не только духовно-культурной сферы общества и государства в целом, но и каждого человека [2, с. 28].

Таким образом, можно утверждать, что клавишно-духовые инструменты, в частности гармонь, аккордеон и баян, и в будущем продолжат оставаться любимыми народными инструментами в России. По мнению доктора искусствоведения, профессора РАМ им. Гнесиных М. И. Имханицкого, «не имеет никакого значения то, в какой стране, у какого народа впервые появилась первоначальная конструкция того или иного народного инструмента для выявления его национальной принадлежности. Основополагающий критерий – именно традиционность бытования в определённой этнической среде для выражения национального музыкального искусства» [2, с. 19].

Народная традиционная музыка, баян, аккордеон и гармонь занимают и всегда будут занимать особое место в художественной, духовной и нравственной жизни народов России. Но никакое возрождение, развитие общества невозможно без внимательного и бережного отношения к народному музыкальному творчеству, без создания благоприятных условий для приобщения подрастающего поколения к народной музыке, без разработки мер законодательной защиты культурных традиций.

Список литературы

1. Григорьев С. И., Марченко Ю. Г., Примеров Н. А. Баянисты, гармонисты и народная музыка Москвы и Московской области в оценках населения региона (по данным Всерос. социолог. исслед., сент. – нояб. 2012 года): моногр. – М.: Русаки, 2014. – 396 с.
2. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
3. Марченко Ю. Г. Народная песня и музыка как источник жизненных сил человека, общества и показатель качества жизни // Вестн. КемГУКИ. – 2014. – № 27. – С. 39–46.

4. Примеров Н. А. Народные инструменты, народная музыка как фактор формирования духовно-нравственного и культурного потенциала общества // Вестн. КемГУКИ. – 2013. – № 23. – С. 83–92.

List of references

1. Grigor'yev S.I., Marchenko Yu.G., Primerov N.A. Bayanisty, garmonisty i narodnaya muzyka Moskvy i Moskovskoy oblasti v otsenkakh naseleniya regiona (po dannym Vseros. sotsiolog. issled., sent. – noyab. 2012 goda): monogr. – M.: Rusaki, 2014. – 396 s.
2. Imkhanitskiy M.I. Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva: ucheb. posobiye. – M.: RAM im. Gnesinykh, 2006. – 520 s.
3. Marchenko Yu.G. Narodnaya pesnya i muzyka kak istochnik zhiznennykh sil cheloveka, obshchestva i pokazatel' kachestva zhizni // Vestn. KemGUKI. – 2014. – № 27. – S. 39–46.
4. Primerov N.A. Narodnyye instrumenty, narodnaya muzyka kak faktor formirovaniya dukhovno-nravstvennogo i kul'turnogo potentsiala obshchestva // Vestn. KemGUKI. – 2013. – № 23. – S. 83–92.

СОЗДАНИЕ МЕТОДОЛОГИИ СОЛЬНОГО КОНЦЕРТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

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

В статье анализируются причины, объясняющие необходимость создания научно обоснованной методологии сольного концертного исполнительства. Рассматриваются различия между видами исполнительской деятельности, конкретизируется специфика сольного концертного исполнительства. Очерчивается круг проблем, существующих в музыкально-исполнительском образовании.

Ключевые слова: сольное и концертное исполнительство, методология, целостность, рефлекс, этапы.

THE ESTABLISHMENT OF A METHODOLOGY FOR A SOLO CONCERT PERFORMANCE: SETTING PROBLEMS

S. N. Fedin
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article analyzes the reasons for the need to create a scientifically valid methodology a solo concert performance. Discusses the differences between the types of performance, specify the specificity of a solo concert performance. Outlines the range of problems existing in musical performance education.

Keywords: solo and concert performance, the methodology, the integrity, reflex, stages.

В процессе развития европейской музыкальной культуры постепенно произошло отделение исполнительской деятельности от композиторской. Это диктовалось социальными требованиями и задачами искусства, с одной стороны, с другой – обусловливалось различием технологических процессов, выполняемых композитором и исполнителем. Под термином «технология» в данном контексте подразумеваются способы создания художественного сочинения с помощью музыкального инструмента. Известно, что любой технологический процесс требует от человека специальной подготовки, изменения функционирования его психических и физических качеств, наработки специфического набора навыков. Так, музыкант-исполнитель, оттачивая свое исполнительское мастерство, формирует свое воображение (внутренний слух), нарабатывает двигательные приемы, расширяет диапазон эмоциональных представлений. В процессе работы над нотным текстом музыкального произведения он корректирует свои психические возможности, подготавливая их к реализации поставленных задач и воплощения художественно значимого результата.

Итог кропотливой технической и творческой работы как композитора, так и исполнителя включает в себя большое количество этапов деятельности, направленных на подготовку презентации музыкального произведения. Однако деятельность композитора и исполнителя существенно различается технологически, физически и психологически. Эти различия накладывают специфический отпечаток на используемые особенности анализа и синтеза семантических признаков сочинения. Особенно ярко данные различия проявляются в процессе исполнительской деятельности, охватывающей большое количество типов памяти – двигательной, тактильной, зрительной, слуховой, – каждая из которых подразделяется на множество разновидностей. Заметим, что функционируют и взаимодействуют эти разновидности своеобразно. Прежде всего, музыканту необходима асинхронная исполнительская техника, предполагающая исполнение виртуозных произведений. В этом комплексе оказываются переплетенными мелодический, гармонический, метроритмический, тембральный и стилевой виды слуха, также оказывающие огромное влияние на исполнительскую технику музыканта. В этом контексте большую роль играют научные исследования в области музыкальной психологии, направленные на изучение специфики исполнительских возможностей человека, концентрации и собранности внимания, предвидения развития художественного образа в процессе исполнения и многое другое. Однако в нашем исследовании мы попытаемся осознать механизмы воздействия перечисленных факторов на исполнительское мастерство музыканта, поскольку они оказывают влияние на процессы исполнения музыкального произведения. Полученные выводы должны показать степень необходимости создания методологии сольного концертного исполнительства.

Музыкант-исполнитель выступает в двух ипостасях: как создатель и как слушатель музыкального материала, а технология создания и технология восприятия музыкального произведения различны. У каждого инструмента свой особый музыкальный тембр, и каждый звук обладает обертоновым рядом, поэтому, включаясь в звучание других звуков, одноголосное музыкальное произведение получает неявное гармоническое оформление. Исполнительская деятельность требует от музыканта устойчивых знаний, умений и навыков, которые он получает в процессе своего музыкального обучения в курсах музыкально-теоретического и музыкально-исторического цикла и синтезирует в прочтении художест-

венного содержания музыкального сочинения в творческом процессе. В результате мы говорим об особом музыкальном мышлении, формирующемся в процессе накопления опыта музыкальной деятельности. Невозможно в семь лет осмыслить и проанализировать то, что откроется музыканту в 15 лет, поскольку эстетический и эмоциональный опыт с возрастом меняются.

Ранее нами был проведён анализ связей эмоционального содержания музыкального произведения, уровня его художественной ценности с элементами музыкального языка, лежащими в основе формообразования [9]. Анализ показал, что структура музыкального произведения состоит из двух самостоятельных элементов – яркости эмоционального содержания и эстетического совершенства музыкальной формы, опирающихся на различные объективные элементы музыкального языка: первая – на громкость, тембр; вторая – на высоту, регистр звука [9, с. 230]. Следовательно, существуют два совершенно различных метода их организации и управления ими. Известно, что исполнителю для создания реального звучания необходимо учитывать и громкость, и высоту звуков. Однако возникает закономерный вопрос: на основе каких законов алфавиты этих средств превращаются в художественное явление? Различие алфавитов в технологическом процессе исполнительской деятельности не такая уж редкость. Обратимся к одному выводу, связанному с исследованием причин нарушения стабильности исполнения на эстраде (см. [8]). Одна из причин видится в различном количестве знаков звуковысотного алфавита и аппликатуры (двигательного алфавита). Нот двенадцать, а пальцев пять, следовательно, на каждый палец приходится по 2,4 тона, а если учесть октавы, то станет понятна вся сложность и ненадежность запоминания музыкального произведения музыкантом-исполнителем и рискованность выступления на концертной площадке. Чем же оперирует исполнитель в процессе концертного выступления? Ответ на этот вопрос, как и создание методологии сольного концертного исполнительства, лежат в одной плоскости. Это понимание качества, которым сознательно оперирует музыкант в процессе исполнения и создания реального звучания музыкального сочинения.

Обычно при анализе исполнения произведения в первую очередь обращают внимание на артистичность музыканта, яркость передачи художественного и эмоционального содержания произведения, понимание авторского замысла и своеобразие интерпретации, уровень исполнительской техники и менее всего – на целостность произведения. По мнению автора данной статьи, игнорирование целостности и гармоничности происходит из-за минимума знаний об этих качествах, поскольку они воспринимаются только при исполнении сочинения, в нотном тексте они только подразумеваются, опираясь на профессионализм исполнителя или педагога.

Одним из трудоемких процессов в поиске верной интерпретации музыкального сочинения является собственный поиск исполнения. В этом случае исключается влияние чьего-либо мнения на собственную интерпретацию, опора идет только на имеющиеся знания, умения и индивидуальное своеобразие музыкального мышления исполнителя. Однако исполнительский образ музыкального произведения состоит не из одного образа – музыкально-звукового, а из зрительного, мотосенсорного, эмоционального и логического. Каждый из этих образов делится на множество подвидов, связанных в единое целое с помощью условного рефлекса. В процессе работы музыкант вырабатывает условно-рефлекторные связи

между двигательными действиями и звуковыми ощущениями, между эмоциональными и звуковыми ощущениями, между зрительными представлениями и звуковыми ощущениями.

Большинство выдающихся деятелей исполнительского искусства подразделяет свою работу с музыкальным произведением на три этапа: 1) ознакомление с музыкальным произведением (стадия формирования исполнительского замысла); 2) этап воплощения исполнительского замысла; 3) этап предконцертной подготовки. Однако в среде музыкантов-исполнителей продолжают существовать разные взгляды на подготовку концертного номера. Поскольку она зависит от индивидуальности, деление на этапы свойственно не всем исполнителям.

Л. Л. Бочкарёв считает: «Формирование прообраза музыкального произведения является содержанием первого этапа исполнительской деятельности» [1, с. 225]. «На второй стадии исполнения происходит реализация замысла, прообраз получает воплощение в исполнительских средствах. Исполнитель приступает к работе на инструменте, дирижер – к работе с оркестром, режиссёр – с певцами. Музыкальное произведение готовится вчерне. Основной задачей многих исполнителей-инструменталистов является техническая реализация прообраза в конкретном живом звучании. Некоторые на этом этапе “кухни” заботятся в большей степени об автоматизации игровых движений, работая в медленном темпе, иногда форсируя звук» [1, с. 232].

Третий период работы исполнителя с произведением – предконцертный. А. В. Вицинский характеризует его как доводку музыкально-исполнительского образа до необходимого исполнителю совершенства.

По мнению В. В. Бочкарёва, в нём выделяют четыре этапа психологической подготовки к публичному выступлению.

Первый этап. Предварительная подготовка, заключающаяся в формировании решения готовиться к публичному выступлению на основе осмысления информации о предстоящем концерте (конкурсе) и самооценки уровня подготовки.

Второй этап. Основная подготовка, работа над программой, формирование положительной мотивации, творческой увлеченности программой, уверенности в реализации творческих устремлений. Планирование и организация занятий с установкой сознания в связи с предполагаемыми условиями выступления.

Третий этап. Непосредственная подготовка, связанная с предконцертным периодом: программирование деятельности в условиях предстоящего выступления – репетиции. Формирование оптимального предконцертного, психического состояния.

Четвёртый этап – период ситуативной психологической подготовки, сущность которой заключается в психологической готовности к исполнению конкретного музыкального произведения, в максимальном сосредоточении внимания музыканта на предстоящем исполнении [1].

Каждый из этапов подготовки имеет свои особенности, обусловленные поставленными задачами, средствами и приемами их решения, однако общей задачей на всех этапах является формирование состояния психической готовности музыканта-исполнителя к выступлению [1, с. 249]. Следовательно, Л. Л. Бочкарёв рассматривает музыкально-исполнительскую деятельность не с позиции психологии музыкально-исполнительской

деятельности, а с позиции психологии личности. Немногие работы по музыкальной психологии рассматривают исполнительское искусство как самостоятельную деятельность [1; 3; 5–7].

Многие исследователи связывают специфику исполнительской деятельности с характером установки, меняющейся в зависимости от вида выступлений. Например, это может быть концертное или конкурсное выступление, сольное или коллективное. Установка – это всегда осознанное, волевое решение, требующее точного знания технологического процесса, включающего акустические, физические, психофизиологические и психические процессы. Технологические процессы у каждого перечисленного вида разнятся, о чем свидетельствуют выводы исполнителей о своем опыте выступлений и связанными с этим ощущениями. Подчеркнем, что все внимание исполнителя сосредоточено на звуке и музыкальном образе, а не на психологических процессах, происходящих в нем во время исполнения. Исследователи подтверждают, что многие психологические процессы не контролируются исполнителями даже во время подготовительных этапов, поскольку те сосредоточены на звучании нот и правильности их исполнения. Следовательно, весь технологический процесс взаимодействия бессознательного и подсознательного проходит мимо сознания музыканта. Однако эти виды мышления функционируют одновременно, взаимодействуя с сознанием.

Особенности музыкально-исполнительского жанра, акустические свойства помещения, необычность условий выступления опираются на опыт исполнителя и диктуют ему верную исполнительскую тактику сочинения. В этом контексте интересно, как каждый из перечисленных этапов способствует подготовке музыканта. Владение первыми двумя видами (этапами) деятельности является необходимым условием для всех уровней профессии музыканта – солиста-исполнителя, педагога, композитора, теоретика, концертмейстера. Остальные два характерны только для солиста-исполнителя, специфической деятельностью которого является концертное выступление. В. Ю. Григорьевым были проанализированы некоторые психофизиологические параметры учащегося в различных сферах деятельности. Исходя из этого, исследователь констатирует, что в учебный процесс необходимо вводить психотерапевтические навыки и умения, способствующие формированию особой функциональной системы, позволяющей эффективно адаптироваться к экстремальным условиям концертного выступления и в то же время раскрывать скрытые резервы организма. В продолжение сказанному обратим внимание на явление, получившее в музыкально-исполнительских кругах название «эстрадное волнение». Автор статьи считает, что объективнее это явление называть «нарушением стабильного исполнения». Процитируем В. Ю. Григорьева: «Ни одна тема не вызывает столько споров и эмоциональных высказываний, сколько вопрос об эстрадном волнении, самочувствии и поведении исполнителя во время концертного выступления – важнейшего, завершающего этапа подготовки артиста, того кульминационного пункта, когда происходит творческое единение композитора, художника-интерпретатора и слушателя, когда рождается Музыка» [4, с. 9]. Действительно, в процессе концертного выступления исполнитель обязан подняться над уровнем ремесленного искусства и стать истинным Художником, «открывающим слушателям путь в Творчество» [4, с. 9]. Своей работой В. Ю. Григорьев обобщил опыт предшественников, очертил круг возможностей указанной методологии. «Определённое несоответствие между

намеченной программой действий и реальным результатом игры можно обнаружить в каждом выступлении на эстраде, – констатирует исследователь. – Оно закономерно и должно быть предусмотрено заранее. Его не следует бояться, ибо идеальное, во всех отношениях совершенное исполнение может рассматриваться скорее как счастливое исключение из правил» [4, с. 136].

Итогом его исследования «Исполнитель и эстрада» стало создание типологии эстрадных неудач исполнителей-учащихся и анализ их причин. Григорьев видит их в отклонениях от существующей методологии, а не в самой методологии, которая не учитывает специфики и цели сольной концертной деятельности, а также тех видов деятельности, которые предшествуют концертному выступлению. Автор данной статьи считает, что причины неудач исполнителей-учащихся – в несовершенстве методологии, которую не нарушают только избранные. Необходимо менять методологию музыкально-исполнительского искусства, а именно последовательно переводить ее с принципов феноменологически развивающегося творчества на принципы научно обоснованной организации исполнительской деятельности. В противном случае обучение музыкально-исполнительскому искусству будет представляться некой иллюзией.

Когда мы говорим о создании новой методологии музыкально-исполнительской деятельности, подразумевается не создание *методик*, лежащих в основе различных видов деятельности, не создание системы психологических тренингов для саморегуляции. Необходимо стремиться к созданию *методологии,* которая была бы в полной мере научно обоснованной. И тогда процесс подготовки к сольному выступлению, начиная от взятия нотного текста в руки и заканчивая концертным исполнением, опирался бы на методологию, которая может приводить к успешному результату независимо от своеобразия и одарённости музыканта. Следуя теоретически обоснованной методологии, можно ожидать появления виртуоза – востребованного публикой концертирующего музыканта. Этого невозможно достичь без введения в искусствоведение новых знаний и понятий, отсутствие которых мешает осознать объективные причины отставания в подготовке концертирующих исполнителей. Попыткой восполнить этот пробел является анализ эстрадных неудач, изложенный в главе «Типология эстрадных неудач исполнителей-учащихся и анализ их причин» книги «Исполнитель и эстрада» В. Ю. Григорьева. Согласно этой типологии, выделяются следующие явления, порождающие эстрадные неудачи:

- особенность восприятия слушателей;
- отсутствие достаточного концертного опыта;
- неверное поведение концертанта;
- отрицательное психофизиологическое состояние.

Перечисленные явления могут быть порождены малоэффективной подготовкой. Она, в свою очередь, – отсутствием методик и знаний, формирующих разнообразные навыки и умения, отсутствием в методиках базового качества, управляющего многочисленными функциями музыканта в процессе исполнения. Такое качество существует – это художественная или же эстетическая ценность, но она относится к области феноменологии и пока что не формализована. Именно эта ее специфика не позволила создать совершенную методологию великим педагогам прошлого. На наш взгляд, можно создать более совершенную методологию и методики сольного концертного исполнительства. Для этого необходимо

понять функции методик работы над музыкальным произведением, распределение их во времени, понять, что они меняют в мышлении музыканта-исполнителя. Реализовать поставленную задачу возможно при создании идеальной модели процесса сольной концертной деятельности, опирающейся на знания, полученные на современном этапе физиологией, психофизиологией, музыкальной психологией, акустикой и кибернетикой.

Список литературы

1. Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Классика XXI, 2006. – 350 с.
2. Вицинский А. В. Психофизиологический анализ процесса работы пианиста над музыкальным произведением: дис. ... канд. пед. наук. – М., 1948. – 232 с.
3. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением: психологический анализ. – М.: Классика-XXI, 2004. – 96 с.
4. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада. – М.: КЛАССИКА-XXI, 2006. – 151 с.
5. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. – М.: Таланты-XXI в., 2004. – 493 с.
6. Старчеус М. С. Музыкальная психология. – М.: Владос, 1997. – 412 с.
7. Сулейманов Р. Ф. Психологические основы профессионального мастерства музыканта-инструменталиста: моногр. – СПб.: Изд-во РГПУ, 2003. – 170 с.
8. Федин С. Н. Специальный инструмент. Причины нарушения стабильности исполнения на эстраде у баянистов и их устранение в классе специального инструмента: учеб. пособие / ред. О. В. Кравцова. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – 191 с.
9. Федин С. Н. Структурные характеристики художественного звучания музыкального произведения // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – С. 221–230.

List of references

1. Bochkaryov L.L. Psikhologiya muzykal’noy deyatel’nosti. – M.: Klassika XXI, 2006. – 350 s.
2. Vitsinskiy A.V. Psikhofiziologicheskiy analiz protsessa raboty pianista nad muzykal’nym proizvedeniyem: dis. ... kand. ped. nauk. – M., 1948. – 232 s.
3. Vitsinskiy A.V. Protsess raboty pianista-ispolnitelya nad muzykal’nym proizvedeniyem: psikhologicheskiy analiz. – M.: Klassika-XXI, 2004. – 96 s.
4. Grigor’yev V.Yu. Ispolnitel’ i estrada. – M.: KLASSIKA-XXI, 2006. – 151 s.
5. Kirnarskaya D.K. Muzykal’nyye sposobnosti. – M.: Talanty-XXI v., 2004. – 493 s.
6. Starcheus M.S. Muzykal’naya psikhologiya. – M.: Vlados, 1997. – 412 s.
7. Suleymanov R.F. Psikhologicheskiye osnovy professional’nogo masterstva muzykanta-instrumentalista: monogr. – SPb.: Izd-vo RGPU, 2003. – 170 s.
8. Fedin S.N. Spetsial’nyy instrument. Prichiny narusheniya stabil’nosti ispolneniya na estrade u bayanistov i ikh ustraneniye v klasse spetsial’nogo instrumenta: ucheb. posobiye / red. O.V. Kravtsova. – Kemerovo: KemGUKI, 2010. – 191 s.
9. Fedin S.N. Strukturnyye kharakteristiki khudozhestvennogo zvuchaniya muzykal’nogo proizvedeniya // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv. – 2012. – S. 221–230.

ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НА АККОРДЕОНЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

Т. В. Бормышев
МБУ ДО «Мотыгинская детская музыкальная школа»,
Красноярский край, п. г. т. Мотыгино

В статье изложены некоторые основные понятия о таком явлении, как джазовая импровизация, и дана попытка обобщения некоторых методических и исполнительских закономерностей, возникающих при исполнении джаза на баяне и аккордеоне. Эстрадно-джазовое направление в исполнительстве играет заметную роль в укреплении авторитета баяна и аккордеона на международной музыкальной сцене и способствует популяризации этих инструментов.

Ключевые слова: джаз, эстрада, импровизация, репертуар, академическая музыка, стиль, музыкальное мышление, аккордеонное искусство, интерпретация.

VARIETY AND JAZZ DIRECTION ON ACCORDION PERFORMANCE: HISTORY AND MODERN CONDITION

T. V. Bormyshev
Motygino Children's Music school,
Krasnoyarsk region, Motygino

The article considers some basic concepts of such a phenomenon as jazz improvisation. Moreover, the author tryes to summarize some of the methodological and performing patterns arising when performing jazz on such instruments as bayan and accordion. Variety and jazz direction in performance plays a significant role in strengthening the authority of bayan and accordion on the international music scene, and provides popularization of these instruments.

Keywords: jazz, variety, improvisation, repertoire, academic music, style, musical thinking, accordion art, interpretation.

Актуальность данной темы вызвана необходимостью детального исследования эстрадно-джазовой музыки, завоевавшей прочные позиции в исполнительской практике современного аккордеониста. Интенсивное развитие исполнительства на аккордеоне, расширение оригинального репертуара, популяризация эстрадно-джазовых стилей музыки позволяют считать данное явление как прогрессирующее.

Современная музыка для аккордеона представляет собой богатую гамму музыкальных образцов, в которых весьма удачно сочетаются современные творческие искания и развивающийся опыт музыкантов и композиторов в области исполнительской деятельности.

Проблемы формирования жанра эстрадно-джазовой музыки, преимущественно с теоретической и методической точек зрения, профессиональной подготовки кадров в учебных учреждениях нашей страны изучены мало и требуют научного осознания.

Одним из направлений преобразования высшей школы является создание научно обоснованной концепции эстрадно-джазового образования для улучшения профессиональной подготовки специалистов музыкальной эстрады, содержащей комплекс теоретических положений о структуре, сущности, методах, содержании и формах организации обучения, принципах и законах, исторических стадиях развития.

Разработка данной концепции требует обоснования актуальности эстрадно джазового направления в исполнительстве на аккордеоне на современном этапе, преодоления сформировавшегося на сегодняшний день ряда противоречий:

- между общественными требованиями общества к профессионалам для сферы культуры и искусства и готовности учащихся вузов к данной работе;

- между высокими требованиями к качеству специалиста, конкурентоспособности выпускников высших школ и отсутствием теоретического обобщения и систематизации закономерностей процесса развития профессионализма;

- между изменившимися условиями деятельности высших учебных заведений в нынешней социально-экономической ситуации и малой методической обеспеченностью развития творческой личности профессионала высшей квалификации в области эстрадно-джазовой музыки.

Несмотря на то что джаз становится важной частью музыкальной культуры, актуальной остается проблема подбора оригинального репертуара для аккордеона, также недостаточно методических пособий и общей литературы. Во 2-й середине XX столетия в России популярным становится синтез академической культуры и элементов джаза, а за рубежом – непосредственно джазовая культура. Яркими представителями зарубежной аккордеонной джазовой школы стали Арт Ван Дамм и Фрэнк Марокко, однако наибольший вклад в развитие современного эстрадно-джазового направления в музыке внес Р. Гальяно, который одновременно является и исполнителем, и композитором. Он создал новый стиль в музыкальном искусстве – «New musette». Этот стиль характеризуется легким французским шармом, изысканностью, грацией, при этом наделен характерными признаками, которые выделяют его среди прочих.

По ряду причин в России эстрадно-джазовое направление в середине XX века развивалось недостаточно быстро. Это связано «с отсутствием в учебных заведениях методических пособий и программ, острой нехваткой репертуара, к исполнителям предъявлялись не слишком высокие требования» [2, с. 120]. Ключевой фигурой, повлиявшей на развитие эстрадно-джазового направления в исполнительстве на аккордеоне в России, стал Виктор Гридин, который занимался исполнительской, композиторской и дирижерской деятельностью.

В относительно незначительный промежуток времени в истории джаза проявилось несколько значительных тенденций, свойственных формированию профессионального академического музыкального искусства Западной Европы, породивших ряд единых качеств в сфере стилевой проблематики. Таким образом, все без исключения музыкальные культуры в ранних стадиях собственного формирования миновали период, который можно было бы назвать стадией традиционализма. То же наследственное ядро возможно наблюдать и на примере джаза. Зародившись на границе веков в Америке в недрах негритянского фольклора, синтезировав претерпевшие серьезные изменения негритянские и европейские музы-

кальные традиции, джаз некоторое время существовал как фольклорный жанр. «Он развивался по закону всякого народного искусства, наследуя его характерные сущностные признаки – анонимность, устный, импровизационный и, следовательно, вариативный характер бытования музыкальных художественных текстов» [5, с. 71].

Относительно быстрый переход от фольклорных форм к сложным композиционным структурам, схожим с академической музыкой европейской традиции, наложил отпечаток на характерные черты развития стиля и стилевых направлений в джазовой музыке. Под влиянием различных общественных факторов джаз достаточно скоро получил статус профессионального искусства. Стремление джазовых музыкантов разработать собственный уникальный, индивидуальный стиль повлекло за собою и главнейшие перемены в джазовой стилистике – «усложнение музыкального стиля с возрастанием роли авторской, зафиксированной в нотном тексте аранжировки, появлением в более поздний период композиций, обладающих яркой индивидуальностью» [7, с. 110].

Таким образом, за короткий срок в джазе сформировалось большое количество музыкальных направлений и стилей.

Диалектика исторического формирования джазового искусства требует вести поиск общих форм музыкального мышления. На нынешнем этапе джаз объединяется с академическими и другими техниками письма, «образуя подобные стилистические разновидности, как: симфо-джаз, сочетание джаза и сонористики, джаз-рок, фьюжн (сочетание компонентов европейской академической музыки и внеевропейского фольклора), электронный джаз (взаимосвязанный с применением электронного синтеза звука) и т. д. Подобным способом, в формуле “единство – расщепление – синтез” заключается отличительная черта формирования джазового мышления» [4, с. 64]. Однако та же формула определяет и развитие европейской музыкальной культуры на протяжении многочисленных веков.

Основанный на слиянии двух музыкальных культур – африканской и европейской, джаз приобрел статус художественного явления, которое характеризуется импровизационной манерой исполнения, основанной на комбинировании устойчивых первоэлементов.

Начиная со 2-й половины XX века понятие «эстрадно-джазовая музыка» рассматривается как жанр и исполнение с господствующим внешне эффектным началом. Преимущество в этом направлении принадлежит французской аккордеонной школе, хотя итальянские, американские, российские и украинские исполнители блестяще владеют этим стилем.

В Советском Союзе формирование популярной музыки для аккордеона и баяна было взаимосвязано со становлением музыкальной эстрады, соединившей отечественные обычаи и иностранные веяния, итогом чего стало появление советского песенного джаза. Свойственным для этой стадии считается аккордеонное исполнительство в эстрадно-джазовых оркестрах (И. Гладков, М. Мусатов, Н. Минх, А. Клейнард и др.).

Начиная с последней четверти XX века прослеживается интеграция межкультурных связей, в процессе которой в популярной музыке для аккордеона и баяна стремительно распространяются и усваиваются новшества, появившиеся благодаря поиску свежих средств выразительности, вследствие чего различия между исполнительскими школами становятся незначительными. В число тенденций этапа культурной интеграции входят: минимизирование исполнения собственных сочинений, распространение исполнительства с фонограммой и на электронных инструментах, активизация конкурсно-фестивального движения, формирование международных ансамблей из числа популярных исполнителей.

За относительно кратковременную историю существования музыкальной эстрады появилось большое число её стилистических видов, порой принципиально отличающихся друг от друга по выразительным средствам, национальному колориту, содержания – от подчеркнуто непритязательных, элементарных стандартов, рассчитанных на простой вкус, вплоть до сложных композиций, соприкасающихся со сферой современного «авангарда» в традиционной музыке. К нынешнему периоду музыкальная сцена, в особенности джаз, кардинально повлияла на самые различные жанры музыкального искусства.

Интенсивное формирование в России аккордеонного искусства в последние годы позволяет говорить о нем, как о своеобразном и интересном явлении, так как его сущность обладает самобытностью и художественной направленностью в культуре. По сравнению с другими похожими инструментами (разные виды гармоники и баяна) аккордеон в России довольно уникален, его искусство развивалось достаточно неоднозначно и сложно. Проделан большой путь от подчиненного до самостоятельного места в народно-инструментальном музыкальном искусстве. Исследование российского аккордеонного искусства дает возможность открыть особенности его эволюции, развития, функционирования.

Необходимость изучения аккордеонного искусства в России усиливается обострением целого ряда задач. В первую очередь, они требуют решения в сфере профессиональной подготовки аккордеонистов – это недостаток специальной литературы, проблемы обучения на готово-выборном аккордеоне, дефицит качественного учебного инструментария. В настоящий период остро стоит задача создания оригинального репертуара, в отличие от используемых переложений и транскрипций (эта проблема сформулирована по отношению к баяну М. Имханицким, Ф. Липсом, С. Платоновой).

Репертуар, исполняемый в эстрадно-джазовой манере в данный период, не представляется эстетически ценным, но имеет определенное историческое значение.

Российское аккордеонное исполнительство является элементом общемирового движения. «Оно неотъемлемо вписывается в общекультурные рамки и начинает отвечать определенным параметрам: наличие в системе образования высшего звена; выход на международный уровень целой когорты высококлассных исполнителей; соответствие областей функционирования инструмента (академическая, эстрадная, бытовая)» [6, с. 6].

Современный период формирования аккордеонного искусства характеризуется совершенствованием исполнительского профессионализма, освоением свежего репертуара, как выполненного в переложении, так и оригинального. Среди музыкальных произведений для аккордеона присутствуют традиционные переложения, транскрипции, обработки народных песен и плясок, сочинения, принадлежащие нетрадиционному джазу, разным видам рок- и поп-музыки. Такое репертуарное расширение полностью отвечает современному осмыслению стремительно меняющегося аккордеонного искусства. Вместе с тем, традиции, которые, например, сформировались в литературе для баяна, в аккордеонном искусстве отсутствуют. До сих пор не создано значительного объема музыки специально для аккордеона, не сформированы главные направления развития репертуара. К его расширению не привлечено достаточное количество композиторов-профессионалов, собственным творчеством способных полноценно выявить ресурсы инструмента и гарантировать перспективы его развития. Отсюда – немногочисленность оригинального репертуара, его запоздалое появление в печати. Развитие репертуара направляется на преодоление сформировавшихся в России типичных представлений об аккордеоне, как только об эстрадном инструменте.

Было бы необъективным не учитывать факт исполнения на аккордеоне произведений классической музыки, написанных для других инструментов, например, скрипки, органа, фортепиано, различной оркестровой музыки, в переложении специально для аккордеона. Тем самым находят решение многосторонние проблемы исполнительства образов музыкальной литературы разных веков, жанров и стилей. Таким образом посредством популярного инструмента можно донести до широкого круга слушателей духовные ценности в области музыки. Произведения Ф. Куперена, И. Баха, В. Моцарта и других композиторов, исполняемые на аккордеоне, обретают совершенно своеобразный колорит.

Тем не менее, этого недостаточно, чтобы быть уверенным в перспективности аккордеонного исполнительства. Полноправно инструмент утверждает себя в оригинальных произведениях. «В настоящее время вопрос создания нового, оригинального репертуара для аккордеона представляется как никогда критически. Свой музыкальный оригинальный репертуар для инструмента уже создается. Именно данный факт даёт возможность вывести аккордеонное исполнительство на позиции достижения настоящего мастерства и академичности» [1, с. 8].

Сегодня структура современных музыкальных инструментов меняется. Чаще всего проводниками нового в отечественной музыкальной культуре являются аккордеон и баян. Универсальность и способность этих инструментов бытовать как в любительской, так и в профессиональной среде, воспроизводить как традиционную академическую музыку, так и активно развиваться в русле эстрадно-джазового направления, помогает им существенно расширять свое поле художественно-эстетического и информационного влияния.

Значительным фактором становится портативность этих инструментов, позволяющая исполнителям абсолютно по-другому выстраивать пластику движений, подстраиваться под обстановку концертного зала, достигать мобильности на сцене. Сфера проявлений сценического артистизма существенно расширяется за счет добавления танцевальных движений при исполнении эстрадно-джазовой музыки, способности прямого зрительного контакта с публикой, создания разных акустических и визуально-игровых эффектов.

В отличие от музыки академической, эстрада и джаз характеризуются специфическим звукоизвлечением, артикуляцией, фразировкой, ритмом, применением своеобразных исполнительских приемов, освоение которых связано с большими трудностями, так как многие из них не соответствуют привычным академическим нормам игры. Помимо этого, многие приемы должны быть умело адаптированы для аккордеона. «Это различные виды глиссандо, вибрато, а также такие джазовые эффекты, как “бенд”, “дойт”, “флип”, “гроуд” и многие другие. Речь не идет о простом подражании. Эти приемы, ставшие семантикой, привнесли в манеру игры великие мастера джаза. Композиторское творчество современных музыкантов наряду с исполнительством в большей степени оказало благотворное влияние на развитие современного аккордеонного искусства. Основанное на синтезе джаза и академических обычаев, формирование “нового” направления в исполнительстве приобрело обширную известность среди молодых музыкантов» [3, с. 44].

При исполнении разновидностей эстрадно-джазовой музыки для аккордеона исполнитель сталкивается с необходимостью воспроизведения широкого круга музыкально-структурных закономерностей нескольких направлений. Для джазово-академической му-

зыки таковыми являются идиомы джаза, интерпретируемые в контексте академических принципов развития музыкального материала, для «оджазированной» легкой музыки – стилевые модели легкой музыки и джаза, для развернутых эстрадно-виртуозных сочинений – легкой и академической музыки.

Важным фактором создания художественного образа в джазово-академических и развернутых эстрадно-виртуозных сочинениях является хорошее чувство исполнительской формы, проявляющееся в убедительном сопоставлении разделов, логике развития музыкальной мысли, определении кульминаций. Существенным является прием «сбережения средств» для наиболее важных в драматургическом плане разделов, а также создание звуковой перспективы при помощи дифференциации туше и разноопорных видов пальцевой артикуляции.

Эстрадно-джазовая музыка предполагает значительную вариативность мышления, которая помогает исполнителю не только интерпретировать динамические оттенки, акцентуацию, артикуляционно-штриховую и темброво-регистровую основу, темп произведения, но и использовать специфические приемы игры и эффекты.

Особенности интерпретации эстрадно-джазовой музыки на аккордеоне индивидуальны, однако регламентированы тем, что данная музыка ориентирована на передачу импровизационности и ритмической действенности музыкального материала.

Среди основных средств создания художественного образа отметим «ритмическое чувство свинга; особенности джазовой фразировки (тернарность, исполнение “блуждающих акцентов”); соотношение метрического пульса и акцентуации, где каждый из типов акцентов отличается друг от друга по интенсивности, смысловому значению, техническому оформлению; закономерности синкопирования; ориентацию на звуковой прообраз, что является важным критерием интерпретации стилистического порядка; умение передать характерную манеру исполнения каждого стиля» [6, с. 6].

Стильность игры выражается в интуитивно опережающем характере слуходвигательных взаимосвязей, обусловленных равновесием творческих идей интерпретатора с художественной сущностью эстрадно-джазовой музыки.

Таким образом, джаз, как оригинальное направление музыкальной культуры, оказал сильное влияние на развитие современной аккордеонной и баянной музыки в сфере эстрадно-джазового искусства.

Тенденция к взаимослиянию разных джазовых стилей, а также джаза с другими стилями, направлениями и течениями современной музыки представляется на сегодняшний день бесспорной. Она дает возможность говорить о том, что джазовая музыка формируется в русле общей музыкальной культуры, развитие которой на рубеже веков привело к новым открытиям и перспективам. Нет таких стилей и направлений в современной музыке, которые не использовали бы джазовые музыканты.

Утверждение эстрадно-джазового искусства в пространстве отечественной культуры связано с целым рядом ярких творческих индивидуальностей, благодаря которым «чужой» язык джаза стал близок и понятен многонациональной аудитории России. Определение первенствующих течений развития оригинальной музыки для аккордеона и баяна непосредственно связано с условиями ассимиляции инструментов в каждой из стран и интегра-

цией в баянно-аккордеонное исполнительское искусство культурного опыта прошлого – от общественного домашнего музицирования на гармонике во второй половине XIX века до введения в начале XX века баяна и аккордеона в профессиональные оркестровые и ансамблевые составы, исполнявшие популярную музыку.

Эстрадно-джазовое направление в исполнительстве на аккордеоне на разных стадиях испытывало на себе воздействие мировой духовной культуры, в особенности западноевропейской и американской эстрадной и джазовой музыки.

Современный период в формировании аккордеонного искусства характеризуется совершенствованием исполнительского профессионализма, освоением нового репертуара, как оригинального, так и выполненного в переложении.

Список литературы

1. Алексеев А. Д. Импровизация как основа исполнительского искусства XVI–XVIII веков: Очерки и материалы по истории пианизма. – М., 1952. – С. 8–10.
2. Бажилин Н. Р. Технологические особенности формирования основ джазовой импровизации в классе аккордеона // Проблемы музыкальной науки. – 2016. – № 1. – С. 120–126.
3. Булда М. В. Эстрадно-джазовая музыка в аккордеонно-баянном искусстве Украины второй половины XX – начала XXI столетия: композиторское творчество и исполнительство: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03. – Харьков, 2007. – 173 с.
4. Власов В. П. Школа джаза на баяне и аккордеоне: учеб. пособие. – Одесса: Астропринт, 2008. – 160 с.
5. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста). – Луцк: Волинская областная типография, 2006. – 308 с.
6. Давыдов Н. Стильность игры как критерий исполнительства (баянно-аккордеонное искусство) // Молодежь и рынок. – 2008. – № 5(40). – С. 5–10.
7. Хвостова И. А. О популярных стилевых направлениях в джазовой музыке конца XX века // Джаз в контексте современной культуры: сб. науч. тр. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. (25 июня 2009) / отв. ред. И. А. Хвостова. – Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2009. – С. 110–113.

List of references

1. Alekseyev A.D. Improvizatsiya kak osnova ispolnitel’skogo iskusstva XVI–XVIII vekov: Ocherki i materialy po istorii pianizma. – M., 1952. – S. 8–10.
2. Bazhilin N.R. Tekhnologicheskiye osobennosti formirovaniya osnov dzhazovoy improvizatsii v klasse akkordeona // Problemy muzykal’noy nauki. – 2016. – № 1. – S. 120–126.
3. Bulda M.V. Estradno-dzhazovaya muzyka v akkordeonno-bayannom iskusstve Ukrainy vtoroy poloviny XX – nachala XXI stoletiya: kompozitorskoye tvorchestvo i ispolnitel’stvo: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. – Khar’kov, 2007. – 173 s.
4. Vlasov V.P. Shkola dzhaza na bayane i akkordeone: ucheb. posobiye. – Odessa: Astroprint, 2008. – 160 s.
5. Davydov N.A. Teoreticheskiye osnovy formirovaniya ispolnitel’skogo masterstva bayanista (akkordeonista). – Lutsk: Volinskaya oblastnaya tipografiya, 2006. – 308 s.

6. Davydov N. Stil'nost' igry kak kriteriy ispolnitel'stva (bayanno-akkordeonnoye iskusstvo) // Molodezh' i rynok. – 2008. – № 5(40). – S. 5–10.
7. Khvostova I.A. O populyarnykh stilevykh napravleniyakh v dzhazovoy muzyke kontsa XX veka // Dzhaz v kontekste sovremennoy kul'tury: sb. nauch. tr. po materialam Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (25 iyunya 2009) / otv. red. I.A. Khvostova. – Tambov: Izdat. dom TGU im. G. R. Derzhavina, 2009. – S. 110–113.

ВКЛАД НИКОЛАЯ ПЛАТОНОВА В РАЗВИТИЕ ФЛЕЙТОВОГО ИСКУССТВА РОССИИ

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

В статье рассматриваются преподавательская и методическая деятельность Николая Ивановича Платонова (1894–1967), чья творческая биография получила своё развитие непосредственно в советское время. Педагогика была значимым делом жизни Н. И. Платонова, хотя, как и его педагог В. Цыбин, он был известен также и как композитор. Николай Иванович Платонов автор методических пособий «Техника игры на флейте» (1931) и «Методика обучения игре на духовых инструментах» (1953, второе издание 1958). В послевоенный период профессор Н. И. Платонов защитил докторскую диссертацию «Пути развития исполнительского мастерства на флейте» (1957). Также в 1955 году была создана «Школа игры на флейте», которая и в наши дни очень популярна как пособие среди флейтистов.

Ключевые слова: педагогическая деятельность, методика, труд, школа.

NIKOLAY PLATONOV'S CONTRIBUTION TO DEVELOPMENT OF FLUTE ART IN RUSSIA

V. M. Kurlova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the issues of teaching and methodological work of Nikolai Ivanovich Platonov (1894-1967), whose creative biography was developed directly in the Soviet period. Pedagogy was a significant subject in the life of N.I. Platonov, although, like his teacher V. Tsybin, he was also known as a composer. Nikolai Ivanovich Platonov is the author of the methodical manual "Flute Technique" (1931) and "The methods of training to play the wind instruments" (1953, second edition 1958). In the postwar period, professor N.I. Platonov defended his doctoral thesis "The ways to develop performance skills on flute" (1957). Also in 1955, he wrote the manual "School for play flute", which is still very popular today as a guide among the flutists.

Keywords: pedagogical activity, methodology, labor, school.

В начале третьего тысячелетия особое положение приобретает изучение историко-педагогического компонента в образовании. Значительная роль в осуществлении преемственных связей современной музыкальной педагогики с отечественным наследием выпала выдающемуся педагогу, музыканту и общественному деятелю – Н. И. Платонову, отдававшему свой талант продвижению музыкального искусства.

Николай Иванович Платонов (1894–1967) является ярким представителем разных этапов эволюции флейтовой школы Московской консерватории в прошлом столетии, он внес большой вклад в искусство не только как в исполнитель, но и как преподаватель и композитор. Продолжая прогрессивные традиции XIX – начала XX веков, он всю свою жизнь посвятил музыкальному образованию, развитию духовного богатства личности своих учеников, которым передавал тайны великого мастерства.

Его педагогические обобщения и художественные воззрения оставили значимый след в возникновении важнейших особенностей в сфере деятельности кафедр духовых инструментов Московской консерватории, где Платонов работал с 1930 по 1967 год, и Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных и распространились на всю отечественную педагогику в целом.

Педагогика была значима в жизни Н. И. Платонова, хотя, как и его педагог В. Цыбин, он был известен также и как композитор. Николай Иванович Платонов автор методических пособий «Техника игры на флейте» (1931) и «Методика обучения игре на духовых инструментах» (1953, второе издание 1958). В послевоенный период профессор Н. И. Платонов защитил докторскую диссертацию «Пути развития исполнительского мастерства на флейте» (1957). В своих теоретических трудах Н. И. Платонов так представлял педагогический опыт своих предшественников: «Трудность изучения педагогических систем выдающихся музыкантов прошлых поколений заключается в том, что многие из них почти не оставили материалов, по которым можно было бы восстановить приемы их работы с учащимися. Более того, некоторые отличные педагоги оставили учебные пособия, которые ни в какой мере не характерны для их педагогической деятельности и не отражают того мастерства, которое проявляли они в практической работе. Однако даже и в неудачных пособиях крупных педагогов прошлого все же можно иногда взять что-то ценное из их опыта. Поэтому все оставшееся наследство старых мастеров должно тщательно изучаться и по дошедшим до нас материалам, и по тем педагогическим приемам, которые сохранились и бытуют в практике их преемников. Критический отбор всего лучшего из опыта и обогащение его новыми достижениями – вот материал, который, будучи обобщен и подкреплен данными современной педагогической науки, должен лечь в основу нашей советской методики» [1].

Н. И. Платонов является одним из первых преподавателей музыкальных вузов советского периода, который планомерно создавал научно-педагогический материал нового образца. В 1931 году вышло в свет его методическое пособие «Метод изучения игры на флейте», которое является основой для самого известного и популярного в России в XX веке учебника для начинающих играть на флейте.

Таким образом, педагогическая деятельность Николая Ивановича Платонова – весомая и значимая часть всей советской музыкальной педагогики, вобравшая в себя прошлое и настоящее, прокладывающая пути в будущее.

Н. И. Платонов сделал многое для становления и развития системы музыкального образования и, в первую очередь, современной исполнительской школы игры на духовых инструментах в нашей стране.

Принципы преемственности в педагогике Н. И. Платонов претворял в современном обучении от учеников детских музыкальных школ до аспирантов.

Н. И. Платонов – первый музыкант-духовик, защитивший в 1957 году диссертацию доктора искусствоведения. Этот труд «Пути развития исполнительства на флейте», над которым Н. И. Платонов работал, фактически, все предшествующие годы, явился обобщенным выражением большого опыта авторитетного педагога и методиста [1]. Суть работы, основанной на важных методических тезисах С. В. Розанова и В. Н. Цыбина, заключается в том, что ее автор не только приводит выверенные и актуальные положения духовой методики середины 1950-х годов, но и подтверждает последовательность и принципиальность своих теоретических работ публикациями «Школа игры на флейте», тремя сборниками этюдов и «Оркестровыми трудностями для флейты».

Первое издание «Школы игры на флейте» было опубликовано в 1933 году. К нашему времени оно выдержало одиннадцать переизданий, последние из которых появились уже в XXI столетии. Во второй (1936) и третьей (1946) редакциях общая форма подачи методического материала была упрощена (что необходимо было сделать, вероятно, из-за нехватки подготовленных педагогических кадров). Начиная с четвёртой редакции 1955 года (когда учебник стал называться «Школа игры на флейте» вместо «Школы для флейты») Н. И. Платонов, наоборот, подчеркивает важность освоения не только базовых технических приёмов и навыков, но всего комплекса художественно-выразительных средств исполнительства на флейте. После смерти Н. Платонова редактором выходящих изданий «Школы» стал его ученик профессор Ю. Должиков.

«Школа игры на флейте» Н. Платонова состоит из двух частей.

Первая часть – теоретическая, вторая – практическая. Части и разделы «Школы…» автором не обозначены. Для удобства анализа выделим в работе части, разделы и главы.

Теоретическая часть представлена двумя разделами: «Краткие исторические сведения о флейте» и «Методические указания». Первый из них является очень важным, он ценен своей краткостью и в то же время содержательностью. Здесь указаны названия многочисленных видов деревянных инструментов, которые бытовали у различных народов в разные времена, приводятся сведения об устройстве инструментов и перечисляются имена мастеров, которые разработали и усовершенствовали поперечную флейту, также есть сведения о диапазоне этих видов инструментов и о существующих разновидностях современной флейты, таких как флейта-пикколо и альтовая флейта.

Второй раздел – «Методические указания» – более обширный и состоит из четырех глав, в которых содержится информация, касающаяся развития исполнительского дыхания, постановки, силы и подвижности губ, исполнения штрихов на флейте и др. После теоретической части в «Школе…» приведены две таблицы: «Таблица трелей» и «Таблица аппликатуры», которые в настоящее время устарели из-за изменения устройства современных инструментов и подлежат редактированию.

Вторая часть «Школы…» – практическая – самая масштабная, занимает большую часть учебного пособия. В ней выделяется семь разделов, которые посвящены вопросам аппликатуры, приобретению исполнительских навыков, знакомству с различными музыкальными средствами выразительности и штрихами, также она включает в себя большое количество упражнений, этюдов и пьес разных эпох и жанров. Нотный материал расположен по степени трудности, от простого – к сложному и рассчитан на учеников различных периодов обучения. В разделах содержатся нотные примеры, предназначенные для достижения определенных целей. В них автор предлагает уделять внимание базовым видам техники, каждый раз ставя перед учащимся и преподавателем новые задачи. Так, за первым разделом «Усвоение аппликатуры и приобретение первоначальных исполнительских навыков» следует изучение гамм и арпеджио, затем – освоение штрихов и т. д.

Ко всем разделам, кроме тех, которые направлены на изучение различных видов штрихов, автор дает небольшие методические указания, помогающие и педагогам, и ученикам лучше понять тему, раскрывающуюся в них. Во всех разделах (кроме раздела «Мелизмы») размещены упражнения, дающие начинающему музыканту возможность ознакомиться с очередным видом техники. Наибольшее место в практической части занимают произведения композиторов разных жанров и эпох, которые связаны с решением различных технических задач. В каждом разделе количество пьес превышает количество этюдов, что может свидетельствовать о желании автора поставить на первый план художественно-эстетическое воспитание музыканта.

Этюды, написанные Н. И. Платоновым для второй части «Школы…», очень мелодичны. Каждый из них выразителен и похож на сольную пьесу, исполняемую без сопровождения, имеющую динамику развития и кульминацию. Во всех разделах практической части фигурирует своеобразная закономерность, которая является находкой автора, а именно: Н. И. Платонов располагает этюды и пьесы, связывая их друг с другом по определенному принципу. Этюды, созданные автором, основываются на тех трудностях, с которыми придется столкнуться ученику при изучении пьесы, тем самым упрощается задача изучения музыкальных произведений. Н. И. Платонов старается максимально приблизить текст этюдов к интонационным и тесситурным особенностям представленных пьес, также сходны размер, штрихи, диапазон, тональность, темп пьес и этюдов.

Однако не все этюды имеют взаимосвязь с пьесами, данными в «Школе…». Есть произведения, которые не связаны с последующим музыкальным материалом. Такие этюды предоставляют возможность преподавателю ознакомить ученика с новыми музыкально-теоретическими понятиями. Они встречаются в каждом разделе практической части. Например, штрих стаккато, предваряя появление отдельного посвященного ему раздела, наблюдается в этюдах предшествующих разделов.

Репертуар, собранный автором для создания практической части учебного пособия «Школа игры на флейте», очень обширен и позволяет ученику ознакомиться с разнообразием музыки, написанной в разные эпохи и в разных странах. Здесь можно встретить произведения И. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена; эпоха романтизма представлена произведениями Ф. Шуберта, Р. Шумана. Не обделена вниманием и русская музыка: А. Глазунов, М. Мусоргский, А. Лядов, П. Чайковский; представителем музыки советского периода является композитор М. Парцхаладзе.

Опубликованная в 1933 году «Школа…» приобрела широкое распространение в СССР, а также была издана в США и Австрии. «Школа игры на флейте» Н. И. Платонова выдержала девять изданий. Самое последнее было в 2004 году. Редактор пособия Ю. Должиков внес в сборник два небольших этюда собственного сочинения для начинающих, ряд этюдов Н. И. Платонова, несколько пьес композиторов разных стилей и эпох, а также написал краткое предисловие. В последнем упоминается о предназначении пособия, о его главной задаче, о серьезности последовательного изучения изложенного материала в работе: «Настоящая школа рассчитана на три года обучения и предназначена для учащихся, не имеющих никакой подготовки» [1, с. 2]. Здесь же редактор обращает внимание на важность обретения всех технических навыков, главным образом, на художественном материале. В конце предисловия обозначен адресат: «…для преподавателей детских музыкальных школ» [2, с. 2].

«Школа игры на флейте» Н. И. Платонова является фундаментальным трудом, в котором раскрываются различные аспекты процесса обучения игре на флейте как практические, так и теоретические. Учебное пособие логично, последовательно выстроено, материал его детально разработан, освещен четко и ясно. Отличительной особенностью «Школы…» является тесная взаимосвязь практической и методической частей, разнообразие и богатство представленного репертуара, интенсивно используемого и в современном педагогическом процессе. В пособии содержатся основы отечественной методики обучения игре на флейте, что обуславливает его актуальность и сегодня. Методические принципы «Школы…» развивались в последующих научных трудах Н. И. Платонова, обобщены в его докторской диссертации на тему: «Пути развития исполнительского мастерства на флейте» (1957). Они повлияли на работы ученых-методистов второй половины XX века. Теоретический и практический материал, содержащийся в «Школе…», готовит музыканта к дальнейшей профессиональной деятельности.

«Школа игры на флейте» сегодня остаётся в России самым востребованным флейтовым учебником. В наши дни появляется интерес и к композиторскому наследию Н. Платонова. Как наследник и продолжатель его традиций выступает А. Корнеев – лидер отечественного флейтового исполнительства второй половины XX века.

Список литературы

1. Абанович А. С. Николай Платонов: штрихи к биографии // Музыкальная академия. – 2011. – № 1. – С. 112–115.
2. Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. – М.: Молодая гвардия, 1985. – 140 с.

List of references

1. Abanovich A.S. Nikolay Platonov: shtrikhi k biografii // Muzykal’naya akademiya. – 2011. – № 1. – S. 112–115.
2. Aktual’nyye voprosy teorii i praktiki ispolnitel’stva na dukhovykh instrumentakh. – M.: Molodaya gvardiya, 1985. – 140 s.

К ВОПРОСУ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

С. Н. Федин, Н. В. Шульгин
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово

Данная статья посвящена проблемам полноценного и качественного взращивания личности музыканта-исполнителя. Рассматриваются вопросы, направленные на осмысление особенных условий образовательной среды, в которых будущий профессионал может полноценно реализовать свой творческий потенциал.

Ключевые слова: исполнительские качества, музыкант-исполнитель, творческий процесс, художественное воплощение.

TRAINING OF A PERFORMING MUSICIAN: PROBLEMS AND DECISIONS

S. N. Fedin, N. V. Shul'gin
Kemerovo State University of Culture

This article is devoted to the problems of full and qualitative growing of a musician. The authors consider the issues of special educational conditions, in which the future musicians can fully realize their creative potential.

Keywords: performing quality, performing musician, creative process, artistic realization.

Процесс обучения музыканта-исполнителя, особенно инструменталиста, весьма долог. Он включает в себя, как минимум, начальное, среднее и высшее звенья. Цель данного пути – подготовить обучающегося к самостоятельной творческой деятельности. Если в «нетворческих» профессиях процесс обучения регламентирован, опирается на абсолютные значения и незыблемые стандарты, отработанные технологии, учитывающие временной фактор, то в музыкально-исполнительской деятельности таких условий весьма немного. Особенно это касается исполнительской техники и художественного вкуса, эстетической ценности, что и делает обучение абсолютно творческим, причём на всех этапах обучения. Изменить данную ситуацию можно лишь выведя музыкально-исполнительские качества из области феноменологии в область точных научных знаний. Наиболее таинственной является концертно-исполнительская деятельность. Существующая методика игры на инструменте не может пролить свет на концертно-исполнительскую деятельность, так как существенно от неё отличается, плюс сама по себе несовершенна. Любая технология производства продукта, в том числе и художественного, должна опираться на следующие элементы деятельности:

1) понятие деятельности;
2) структуру деятельности, включающую:
   а) действия и движения;
   б) управление действием;
   в) контроль действия;

3) систему навыков;

4) структуру навыка:

а) изменения приёмов исполнения движений;

б) изменения приёмов сенсорного контроля над действием;

в) изменения приёмов центрального регулирования действия;

5) структуру освоения деятельности:

а) упражнение;

б) взаимодействие навыков;

в) сознательное формирование навыков;

г) умения.

Данные элементы концертно-исполнительской деятельности в методиках музыкально-исполнительского искусства и теории музыкального исполнительства не анализируются, а если некоторые и рассматриваются, то их характеристики приблизительны.

Одна из наиболее ярких работ Ф. Р. Липса «Искусство игры на баяне», переизданная в 1998 году, посвящена обучению игре на баяне и описывает деятельность баяниста-исполнителя, по сути, ничем не отличающуюся от деятельности остальных инструменталистов. Также рассматриваются искусство управления баяном, некоторые вопросы интерпретации музыкального произведения и особенности концертных выступлений. В главе IV Ф. Р. Липс пишет: «В сущности, вся работа музыканта над произведением направлена к тому, чтобы оно зазвучало в концертном исполнении. На это, по моему мнению, должен быть направлен весь комплекс музыкального образования и воспитания баяниста» [7, с. 128]. Для Ф. Р. Липса не существует различия между тремя видами деятельности: «работа музыканта над произведением», «образование и воспитание баяниста» и «сольное концертное исполнительство». Они сводятся к одной цели и специфике деятельности, одной структуре деятельности, одной системе навыков: «Думается, что концертную практику должен проходить каждый на любой ступени обучения. Даже в музыкальной школе ученик должен иметь в запасе ряд пьес, а в музыкальном училище со второго и третьего курсов желательно уметь сыграть одно отделение на публике. В консерватории студенты просто обязаны постоянно иметь в репертуаре отделение, а наиболее даровитые – выступать с сольным концертом из двух отделений. Разумеется, точные рекомендации дать невозможно, многое зависит от природных способностей ученика, но концертные выступления должны быть обязательны, на протяжении всего учебного процесса» [7, с. 129].

Выделению сольного концертного музыкального исполнительства в специфический вид музыкальной деятельности препятствует неразработанность понятий сущности и специфики данной музыкальной деятельности, несмотря на то, что со второй половины XX века философия имела возможность изучать «особенности объективации продукта первичного творчества в исполнительском акте» [4, с. 4]. Интерес к исполнительству проявили и искусствоведение, и психология, и философия. Ими «исследуются художественные процессы, в рамках которых исполнитель воплощает замысел композитора» [4, с. 4].

Не случайно приведены термины, обозначающие музыкально-исполнительскую деятельность философами, искусствоведами и т.д. Применение термина «исполнительское искусство» в XX веке считалось порой необоснованным: были авторы, которые старались его избегать или, в лучшем случае, заменять понятием «род художественного творчества».

Наука во второй половине XX – начале XXI века не занималась дифференциацией внутривидового исполнительского творчества, в частности музыкального, она пришла только к признанию исполнительства как искусства. Это и предопределило отставание в изучении методологических вопросов, имеющих первостепенное значение для успешного осмысления многих аспектов теории и практики музыкального исполнительства.

Психология рассматривала исполнительство как деятельность. Искусствоведение преимущественно обращалось к исполнительству как творчеству. Эстетика начала поиски оснований для деления искусств на исполнительские и не исполнительские. В работах В. П. Кузнецова в качестве центральных стали выдвигаться вопросы специфики исполнительства как вторичного творчества и проблемы художественной интерпретации. Б. П. Кузнецов обратил внимание на сходство исполнительской и научной интерпретации и пришёл к заключению о правомочности использования понятия «произведение исполнительского искусства» [6]. Эстетики рассматривали исполнительство как интерпретацию и посвящали свои работы различным ее типам, её строению и морфологической проблематике исполнительского искусства.

В начале 1960-х годов искусствоведы в своих трудах обнаружили тенденции к эстетическим обобщениям. Проблема субъективного и объективного в интерпретации требовала решения, в противном случае рассуждения об исполнительском искусстве как явлении культуры не имели смысла. В последующий период искусствоведы продолжали проявлять устойчивый интерес к эстетическим проблемам исполнительского искусства, особенно к вторичности и относительной самостоятельности его природы, к характеру взаимосвязи объективных и субъективных моментов творческого процесса.

Несмотря на серьёзные работы в эстетической науке, вопросы о природе исполнительской деятельности, её границе, сущности и функции оставались невыясненными, а главный вопрос эстетических исследований – что такое исполнительское искусство – остался открытым. Именно этим проблемам посвящена работа Е. Г. Гуренко «Исполнительское искусство методологические проблемы». Им были рассмотрены границы и строение исполнительского искусства, сущность и функции исполнительского искусства, особенности художественно-исполнительского процесса. Работа показала правомерность подхода к исполнительству как к искусству, подлинность его художественной природы, доказательством чему может служить обнаруженное в ходе теоретического анализа тождество исполнительского и неисполнительского искусства, выявление их единой социально-эстетической основы, сущности и функционального строения. «Следовательно, исполнительское искусство есть вторичная, относительно самостоятельная художественная деятельность, вбирающая в себя процесс конкретизации продукта первичного творчества» [4, с. 20].

Положительным результатом эстетических исследований явилось не только определение исполнительства как полноценного искусства, но и то, что оно определялось эстетиками как деятельность. К сожалению, эстетическая методология рассматривала музыкальное исполнительство в ряду «динамических» искусств, а не как самостоятельное искусство, включающее в себя огромное количество подвидов и жанров. Изучение специфики сольного концертного исполнительства, ансамблевого и оркестрового исполнительства могло бы пролить свет на сущность именно музыкально-исполнительской деятельности, решить мас-

су проблем, стоящих перед собственно музыкальным исполнительством и музыкально-исполнительским образованием. А в том, что сущность динамического искусства «хореография», отличается от сущности динамического искусства «музыкальное исполнительство», мало кто сомневается. Как результат такого положения, появился психологический метод исследования исполнительского творчества, изложенный в книге А. В. Вицинского «Психологический анализ процесса работы пианиста исполнителя над музыкальным произведением». Данный метод стал тесно увязываться с осмыслением полученных ранее искусствоведческих знаний о функционировании семантических структур в музыкальном языке и культуре. В 2004 году эта книга была переиздана под названием «Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением: психологический анализ» [2].

Психологический подход стал доминирующим в изучении музыкально исполнительского искусства во второй половине XX века. А. В. Вицинский считал, что при всём разнообразии взглядов на творческий процесс исполнителя некоторые общие психологические условия можно выделить в структуре работы над произведением. Это, прежде всего, формирование музыкального образа и его воплощение в реальное звучание. Большинство выдающихся деятелей исполнительского искусства разделяют свою работу с музыкальным произведением на три этапа плюс концертное выступление:

1) этап ознакомления с музыкальным произведением, стадия формирования исполнительского замысла;

2) этап воплощения исполнительского замысла;

3) этап предконцертной подготовки;

4) эстрадное выступление.

В психологическом методе исследования музыкально-исполнительского творчества это было взято за основу, хотя среди музыкантов-исполнителей существовали разные взгляды на систему работы исполнителя. С. Савшинский считал, что нет системы, общей для всех, она зависит от индивидуальности и условий работы, и что деление на этапы свойственно не всем (см. [2]).

Внедрение психологического метода в искусствоведение и музыкальную педагогику, кроме указанной выше причины, было вызвано явлением, названным в исполнительских кругах «эстрадным волнением». «Ни одна тема, пожалуй, не вызывает столько споров и эмоциональных высказываний, сколько вопрос об эстрадном волнении, самочувствии и поведении исполнителя во время концертного выступления – важнейшего, завершающего этапа подготовки артиста, того кульминационного пункта, когда происходит творческое единение композитора, художника-интерпретатора и слушателя, когда рождается Музыка» [3, с. 9].

Многие исполнители и педагоги, в том числе и В. Ю. Григорьев, считают, что страх перед выступлением, который исполнители называют эстрадным волнением, является причиной многих неудач на эстраде. Авторы данной статьи полагают, что более точно это явление называть «нарушение стабильного исполнения» и что его первопричина заключается в отсутствии в теории исполнительства методики подготовки к концертному выступлению, включающей технологии работы над исполнительскими функциями музыканта, методики собственно сольного концертного выступления. Все причины кроются в отсутствии методологии сольного концертного исполнительства, а не в отсутствии в процессе обучения предмета по психологическому тренингу… Действительно, концертное выступление ста-

новится “лакмусовой бумажкой” для исполнителя, ибо здесь он обязан подняться над обычным уровнем ремесленного искусства – стать истинным Художником, открывающим слушателям путь в Творчество, в определённой мере быть сверхчеловеком, который обладает особыми способностями и возможностями, только и представляющими интерес на эстраде [3, с. 9].

Исследуя творчество выдающихся исполнителей, пианист А. В. Вицинский пришёл к выводу, что «существует два различных типа работы над произведением <…>: этап первоначального представления музыкального образа в целом, этап решения чисто технических задач, связанный с автоматизацией, и синтез двух предшествующих этапов – этап окончательного создания музыкально-исполнительского образа. У других пианистов процесс решения чисто технических задач идёт непрерывно вместе с решением художественных задач по созданию музыкально-исполнительского образа» [2, с. 71].

Л. Л. Бочкарёв, один из авторитетнейших исследователей психологии музыкальной деятельности, считает: «Формирование прообраза музыкального произведения является содержанием первого этапа исполнительской деятельности» [1, с. 225]. «На второй стадии исполнения происходит реализация замысла, прообраз получает воплощение в исполнительских средствах. Исполнитель приступает к работе на инструменте, дирижёр – к работе с оркестром, режиссёр – с певцами. Музыкальное произведение готовится вчерне. Основной задачей многих исполнителей-инструменталистов является техническая реализация прообраза в конкретном живом звучании. Некоторые на этом этапе “кухни” заботятся в большей степени об автоматизации игровых движений, работая в медленном темпе, иногда форсируя звук» [1, с. 32].

Третий период работы исполнителя с произведением – предконцертный период. В. Ю. Григорьев обобщил опыт предшественников, очертил круг возможностей методологии творчества, опирающейся на эмпирические данные и феноменологические принципы. «Определённое несоответствие между намеченной программой действий и реальным результатом игры можно обнаружить в каждом выступлении на эстраде. Оно закономерно и должно быть предусмотрено заранее. Его не следует бояться, ибо идеальное, во всех отношениях совершенное исполнение может рассматриваться как счастливое исключение из правил» [3, с. 136]. Сочинение, которым «овладевает» исполнитель (и которое «овладевает» им), при изучении проходит несколько стадий подготовки. На начальном этапе осуществляется «своеобразное вхождение в мир художественных образов произведения, ознакомление с авторской концепцией, стилевыми особенностями, выразительными средствами и т. д.», т. е. происходит поиск первичной (ещё неясной) целостности формы сочинения [3, с. 53]. Второй этап, во время которого происходит «дробление целого, уточняются функции и пропорции частей, выявляется множество значимых деталей, вариантов, различных прочтений, можно назвать стадией фрагментарности» [3, с. 53]. На третьем этапе на основе созревшего субъективного замысла воссоздаётся «некая вторичная целостность произведения, при которой достигается оптимальная художественная выразительность исполнения, возникает и утверждается его концепция» [3, с. 53]. В конце третьего этапа произведение считается подготовленным к концертному исполнению и выносится на эстраду, однако и на данной стадии оно ещё недостаточно «вызревшее», поскольку ещё не ушло от настоящего реального времени к полной развёрнутой форме деятельности» [3, с. 53].

В. Ю. Григорьев подчеркивает, что произведение должно привести музыканта к идеальному художественному представлению целостности воплощения, сформировавшись из многочисленных рабочих вариантов исполнения [3, с. 54]. Только после этого должна появиться развёрнутая исполнительская версия в виде «сжатой формы, которая пригодна для хранения в долговременной памяти. Данная операция вызвана тем, что наша память не приемлет для хранения развёрнутые формы из-за несоответствия их масштаба сжатым структурам, необходимым для долговременного сохранения» [3, с. 54]. Следовательно, для этого перехода требуется определённая временная дистанция (своего рода пауза) между изучением сочинения и его исполнением [3, с. 54].

Для нас не так важно, является ли истиной предложенное В. Ю. Григорьевым понимание функционирования долговременной памяти. Существенно то, что он рассматривает эти три периода как законченный, вполне достаточный для подготовки к концертному выступлению этап музыкально-исполнительской деятельности, а не ее вид. Того же мнения придерживаются все авторы, работающие в этом направлении. Если проанализировать содержание книги Г. М. Когана «Работа пианиста», переизданной в 2004 году, то станет понятно, что методика сольного концертного исполнительства, как методика самостоятельного вида деятельности, отсутствует. Чтобы в этом убедиться, достаточно прочитать названия глав [5].

Почему же, говоря о работе музыканта-исполнителя, мы делим её на этапы, а не на различные виды деятельности? По крайней мере это относится к концертному выступлению, так как по сравнению с перечисленными этапами оно отличается спецификой и целью деятельности, структурой деятельности, системой навыков и умений. Прохождение первых трех этапов деятельности является необходимым условием не только для солиста-исполнителя, но и для педагога, композитора, теоретика, для концертмейстера. Для солиста-исполнителя специфической деятельностью является сольное концертное выступление, которую не могут выполнить ни педагоги, ни композиторы, ни теоретики, ни концертмейстеры, не осознав специфичность цели и структуры деятельности, не освоив специфическую систему ориентиров, специфическую систему навыков и умений. У дирижёров и режиссёров другая структура деятельности – они управляют не инструментом, а людьми.

Говоря о трёх этапах работы над произведением, мы имеем в виду один вид музыкально-исполнительской деятельности – процесс создания исполнительского образа. Именно его рассматривают как основополагающий процесс концертно-исполнительской деятельности, хотя в век развитых информационных коммуникаций современные молодые, да и не молодые музыканты пользуются звукозаписями для запоминания исполнительского образа и создания собственной интерпретации. Это менее трудоёмко. Если обобщить выводы, сделанные А. В. Вицинским, Л. Л. Бочкарёвым, В. Ю. Григорьевым, то можно выделить одну закономерность: они считают этапы работы над произведением, кроме концертного выступления, созданием исполнительского образа музыкального произведения, и в этом никто не сомневается. Вся методическая литература, теория музыки, теория исполнительства, все предметы музыкального цикла учебного заведения любого уровня направлены на одну цель – научить музыканта-исполнителя расшифровывать нотный текст, проникать в замысел композитора. Даже концертное выступление рассматривается некоторыми авторами двойственно: как акт создания специфического образа музыкального произведения и как обратный, зеркальный процесс – воплощения образа произведения в акте творче-

ства [3]. Действительно, предметные действия заменяются идеальными (психическими) операциями над существенными свойствами этих объектов, то есть оперирование физическими, механическими явлениями заменяется идеальным оперированием их значений.

Психическую деятельность во время трёх этапов создания исполнительского образа можно рассматривать как результат интериоризации внешней предметной деятельности. Соответственно, внешнюю предметную деятельность – концертное выступление – многие исполнители и педагоги рассматривают как экстериоризацию созданного в процессе трех этапов образа музыкального произведения. То есть, концертное выступление рассматривается как зеркальный процесс. Этого делать не следует, так как на эстраде меняются: адресат исполнения, акустические условия, технические установки, художественно-исполнительские задачи, психофизиологическое состояние, внимание, память, сознание, воля, воображение, интуиция, вдохновение, энергетика, оценочный фактор, социально-культурная ответственность [3]. Смена указанных качеств приводит к нарушению навыков и умений, выработанных музыкантом в процессе трёх этапов работы с музыкальным произведением, а необходимые не могли быть сформированы. Их формирование требует своих методик.

Именно на этом основании мы можем говорить, что создание методологии сольного концертного исполнительства – дело будущего, пусть и недалёкого.

Список литературы

1. Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности: монография / Рос. акад. наук, Ин-т психологии. – М.: ИП РАН, 1997. – 351 с.
2. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением: психол. анализ. – М.: Классика-XXI, 2004. – 96 с.
3. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада. – М.: Классика-XXI, 2006. – 151 с.
4. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: метод. проблемы. – Новосибирск, 1985. – 88 с.
5. Коган Г. М. Работа пианиста. – М.: Классика-XXI, 2004. – 204 с.
6. Кузнецов Б. П. Эстетические проблемы исполнительского искусства // Сов. музыка. – 1969. – № 2. – С. 33–47.
7. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне. – М.: Музыка, 1998. – 144 с.

List of references

1. Bochkarëv L.L. Psikhologiya muzykal’noy deyatel’nosti: monografiya / Ros. akad. nauk, In-t psikhologii. – M.: IP RAN, 1997. – 351 s.
2. Vitsinskiy A.V. Protsess raboty pianista-ispolnitelya nad muzykal’nym proizvedeniyem: psikhol. analiz. – M.: Klassika-XXI, 2004. – 96 s.
3. Grigor’yev V.Yu. Ispolnitel’ i estrada. – M.: Klassika-XXI, 2006. – 151 s.
4. Gurenko E.G. Ispolnitel’skoye iskusstvo: metod. problemy. – Novosibirsk, 1985. – 88 s.
5. Kogan G.M. Rabota pianista. – M.: Klassika-XXI, 2004. – 204 s.
6. Kuznetsov B.P. Esteticheskiye problemy ispolnitel’skogo iskusstva // Sov. muzyka. – 1969. – № 2. – S. 33–47.
7. Lips F.R. Iskusstvo igry na bayane. – M.: Muzyka, 1998. – 144 s.

ПРОБЛЕМЫ МЕЖЛИЧНОСТНЫХ ОТНОШЕНИЙ УЧАСТНИКОВ УЧЕБНЫХ ТВОРЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ

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

В статье рассматриваются актуальные на сегодняшний день проблемы межличностных отношений, часто встречающиеся в процессе творческой деятельности учебного творческого коллектива. Особое внимание уделяется трудностям нахождения в социуме коллектива категориям «непринятых», «отвергнутых» и других людей, нарушающих благоприятный для творческой деятельности социальный климат в коллективе, регулирование которого напрямую зависит от руководителя.

Ключевые слова: межличностные отношения, коллективное давление, творческая деятельность, социометрический метод, Дж. Морено.

THE PROBLEMS OF INTERPERSONAL RELATIONS BETWEEN THE PARTICIPANTS OF TRAINING CREATIVE ENSEMBLES

E. V. Temnikova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the problems of interpersonal relations, often encountered in the process of creative activity between the members of training creative ensemble. The author pays particular attention to the relations between a group of “unaccepted”, “rejected” students and the other ones. So these problems violate the social climate favorable for creative activity in an ensemble, the regulation of which directly depends on the musical director.

Keywords: interpersonal relations, collective pressure, creative activity, social and metric method, J. Moreno.

Межличностные отношения – это абсолютно необходимое условие объективного взаимодействия людей, без которого невозможен процесс полноценного формирования у человека психической функции, блока психических свойств, целостного развития личности. В условиях творческого процесса вопрос о межличностных отношениях участников встает особенно остро, поскольку без положительной атмосферы, доверия друг к другу и слаженности внутри коллектива полноценная исполнительская деятельность невозможна. В данной статье мы попытаемся выявить насущные проблемы межличностных отношений участников учебных творческих коллективов и найти пути их разрешения руководителем коллектива на этапе возникновения.

Анализ научной литературы по данному вопросу подтверждает актуальность и значимость проводимых исследований в данной области. Все более возрастающие требования к уровню психологического включения личности в совместную творческую деятельность и

постоянный рост личностных притязаний участников творческого коллектива повышают значимость учета особенностей и эффективного выстраивания межличностных отношений между ними.

Люди существуют в системе объективных отношений и постоянно находятся во взаимодействии друг с другом в практической жизнедеятельности. Объективные отношения напрямую определяются ролевыми отношениями, с одной стороны, и индивидуально-личностными характеристиками участвующих в них индивидов – с другой. Тогда они становятся межличностными.

Изучаемое понятие «межличностные отношения» ученые объясняют по-разному. В. Г. Крысько даёт ему следующие определение: «межличностные отношения – это процесс непосредственного или опосредованного воздействия субъектов друг на друга, порождающий их взаимную обусловленность и связь» [5, с. 38]. Н. И. Козлов рассматривает данный термин как «неформальные отношения, управляемые историей прежних отношений, чувствами и эмоциями» [4]. Он считает, что такие отношения, определяемые задачами дела и установками руководства, значительно отличаются от деловых отношений. В итоге, межличностные отношения – это процесс взаимодействия двух или более индивидов в ходе общей (коллективной) деятельности или в рамках неформального общения.

В современной психологии существует несколько разных подходов к классификации межличностных отношений. Более распространенную и известную из них даёт Е. П. Ильин:

1) официальные и неофициальные;
2) деловые и личные;
3) рациональные и эмоциональные;
4) субординационные и паритетные [3, с. 46].

Под *официальными (формальными)* отношениями он предполагает отношения, возникающие на должностной основе и регулируемые уставами, постановлениями, приказами, законами, которые также имеют правовую основу [3, с. 46]. *Неофициальные (неформальные)* отношения образуются на базе личных взаимоотношений людей и не ограничиваются никакими официальными рамками [3, с. 46].

Деловые взаимоотношения возникают в процессе совместной работы людей, могут основываться на распределении обязанностей между членами организации, коллектива. *Личные* взаимоотношения – это отношения между людьми, формирующиеся в дополнение их совместной деятельности. Выделяют отношения знакомства, товарищества, дружбы и интимные отношения [3, с. 47].

Рациональными отношениями Ильин называет отношения, основанные на разуме и расчете, они базируются исходя из ожидаемой или реальной пользы от устанавливаемых отношений [3, с. 47]. *Эмоциональные* отношения, наоборот, основаны на эмоциональном восприятии друг друга личностями, не учитывая объективную информация о человеке. Поэтому между рациональными и эмоциональными отношениями часто происходят несовпадения [3, с. 47].

Субординационные отношения – это отношения руководства и подчинения, неравноправные отношения, в которых одни люди имеют более высокое положение (должность) и преобладающее количество прав, чем другие, что мы можем определить как отношения

между руководителем и подчиненными. Обратно то, что *паритетные* отношения означают равноправие между людьми, когда люди не подчинены друг другу и выступают как независимые индивиды [3, с. 47].

На основании вышеизложенного, можем сделать вывод, что факторами качества межличностных отношений являются развитая коммуникабельность, эмоциональная сдержанность, национальность, некоторые свойства темперамента, половой фактор, фактор времени.

Творческая деятельность может проявляться в индивидуальной и коллективной формах. В отличие от научной деятельности, творческая чаще всего проявляется в индивидуальной форме, что доставляет некоторые затруднения. Творческий коллектив реализует новые решения, готов к новым идеям, терпим к «странностям», имеет свободу выбора, активно стимулирует к творческому процессу. Зачастую в творческих коллективах наблюдается приемлемость к странным, «лишним» людям, не подчиняющимся организационным порядкам. Чаще всего это участник, предпочитающий отстраненность, замкнутость и пассивность в работе коллектива. К примеру, возьмем тип интроверта: его «закрытость» от коллектива очевидна, поскольку он продуцирует идеи, периодически несущие вызов представлениям, принятым у соратников. Задача руководителя состоит в том, чтобы не допустить его изоляции в коллективе, в противном случае это может затруднить использование многих его идей [13].

В процессе развития коллектива совершенно естественно и закономерно формируются и закрепляются нормы (порядки) – общие для всех требования, которые разрабатываются его участниками в процессе их совместной деятельности и принимаются ими исключительно в интересах регулирования межличностных отношений. Порядки в коллективе связаны с его ценностями, так как любые требования принимаются, исходя из каких-либо социальных предпочтений, складывающихся на основе выработки определенного отношения к действительности.

Нормы и ценности коллектива должны приниматься и соблюдаться всеми участниками независимо от должностей. На тех, кто им не подчиняется или игнорирует их, оказывается психологическое или иное воздействие, которое проявляется как *коллективное давление* или, как его формулирует В. Г. Крысько, «групповое» [5, с. 173].

Давление – важный механизм поддержания однородности и целостности взаимоотношений внутри коллектива. Оно способствует поддержанию общей стабильности и сплоченности в постоянно изменяющихся условиях совместной деятельности, что свойственно любому учебному творческому коллективу. Такое коллективное давление осуществляется в форме санкций, применяемых к тем участникам коллектива, которые намеренно провоцируют несоблюдением общепринятых норм, ведут себя вызывающе, конфликтно по отношению ко всем другим. Санкции зачастую бывают двух видов: поощрительные и запретительные.

Существует три варианта поведения человека в коллективе: 1) сознательное, свободное принятие норм и ценностей коллектива; 2) вынужденное подчинение коллективу под угрозой санкций; 3) демонстрация антагонизма по отношению к коллективу и свободное, осознанное отвержение коллективных норм.

Наиболее распространенным является второй вариант поведения человека по отношению к коллективу. Феномен вынужденного принятия человеком норм и ценностей кол-

лектива под угрозой потери участия или стабильного положения в нем получил название конформизма, и его можно считать одним из важнейших факторов поддержания целостности коллектива, укрепления единства в его рядах.

Творческий процесс может быть затруднен или же приостановлен, когда проблема нуждается в рассмотрении чего-либо хорошо известного в совершенно новом, не принятом до сих пор ракурсе. Привычный подход блокирует путь к другим подходам, увеличивает шанс упустить возможное решение проблемы. Прочно укоренившееся решение, которое приняли в одной ситуации, затрудняет, а то и совсем исключает новое решение, соответствующее требованиям другой ситуации.

Верное решение проблемы задерживается или становится невозможным. В конечном итоге человек неосознанно принимает ошибочную предпосылку о якобы существующем внутреннем ограничении рамок возможных решений.

А. Маслоу тоже выделил ряд барьеров, блокирующих творчество в личностном плане:

• конформизм – желание быть похожим на других; страх высказывать собственное мнение, выглядеть смешным, соглашательство;

• внешняя и внутренняя цензура – сознательное или бессознательное подавление нетрадиционных, необычных мыслей вследствие доминирования в личности суперэго;

• ригидность мышления – стереотипность мыслей, привычка решать типовые задачи стандартным способом, что может быть результатом обучения в школе;

• импульсивность мысли – желание найти ответ немедленно, непродуманные, неадекватные решения, которые возникают при сильной мотивации;

• познавательный эгоцентризм – неспособность перейти от одной точки зрения к другой, менять познавательную перспективу [8].

Творческая деятельность непосредственно влияет на отношения между участниками любого учебного творческого коллектива, прежде всего, со стороны руководителя. Творческий процесс может быть затруднен в случае, если проблема требует рассмотрения чего-либо хорошо известного в каком-то новом, не принятом до сих пор аспекте. Также в процессе творческой деятельности между участниками коллектива может возникнуть давление как форма коллективного воздействия.

Для диагностики и выявления проблем межличностных отношений в учебных творческих коллективах за основу был взят социометрический метод, разработанный Дж. Морено (1889–1974). Система симпатий и антипатий, определяющая психологическое отношение человека к другим людям, часто не вмещается в границы заданной человеку макроструктуры, то есть самым близким может оказаться окружение из неприемлемых в личностном отношении людей [7, с. 24].

В процессе проведения социометрического тестирования участвовал учебный творческих коллектив. Для сведения баллов результата теста необходимо было составить таблицу. Был выполнен подсчет всех баллов в таблице для любительского коллектива (Приложение). Данная методика основана на классификации испытуемых по статусному признаку в коллективе:

1) «звезды»,

2) «предпочитаемые»,

3) «принятые»,

4) «непринятые»,

5) «отвергнутые».

В категории «звезд» по результатам теста нам удалось выявить трех человек, у которых популярность в коллективе на самом высоком уровне. Исходя из этого, можем определить, что коллектив имеет, кроме руководителя, и других лидеров, которые его сплачивают, вносят в него определенную идеологию, традиции, влияют на его предпочтения, а также цели. Наличие данного нам количества «звезд» говорит о существовании по меньше мере трех неформальных групп во главе со своим негласным авторитетным лицом, которое будут защищать, поддерживать и которому будут стараться соответствовать. Большее количество участников предпочтут их себе в качестве близких друзей, не исключая корыстных мотивов такой дружбы. Это можно считать одним из показателей сплоченности коллектива.

К «предпочитаемым» многие обратились бы за советом, помощью в сложной ситуации. Очевидно, что именно такие люди являются «спасательными тросами» для многих в коллективе на протяжении всего его существования. Они также являются авторитетными лицами в коллективе. Мы можем отметить, что таких людей в исследуемом коллективе 5 человек, между ними существует взаимопомощь, понимание, и они создают позитивную атмосферу в коллективе, благоприятную для творчества. Это, несомненно, хороший показатель сплоченности всего коллектива. Такие люди будут поддерживать определенную коллективную направленность в деятельности коллектива, а он, в свою очередь, всегда будет готов их поддержать.

Еще одна немаловажная категория – «принятые». Сюда мы с уверенностью отнесем трех человек, также обеспечивающих эмоциональную и трудовую стабильность в коллективе. К ним руководителю стоит быть предельно внимательным. Эти люди еще не успели почувствовать себя частью коллектива (участники коллектива не приняли их, как своих, на данный момент), понять его специфику и наполниться его атмосферой, но они всегда готовы работать. Мы полагаем, это единственная категория, в которой не пропадает сильное желание быть участником творческой деятельности.

Три участника коллектива относятся к группе «непринятых». В общении с ними коллектив не имеет острой нужды. Поэтому из-за желания поддерживать контакт они склонны к навязчивости. Такая позиция создает напряженную атмосферу вокруг них, участники коллектива испытывают неприязнь и отторжение к этим людям. С ними не имеют желания контактировать все, за исключением немногих. Причин может быть несколько:

1) отсутствие способности к коммуникации между собой и с коллективом в целом;

2) цели и задачи индивида не совпадают с коллективными;

3) интересы и увлечения настолько индивидуальны, что исключают возможность создания с этими людьми малых неформальных групп.

Такие люди в любом случае не остаются в стороне. Они также, как и все, участвуют в творческом процессе и даже способны активно выполнять поручения, но на общем фоне они потенциально расходятся с коллективом во многом. Это отталкивает других участников от неформального общения с ними, и в коллективе создается ситуация опасного разделения, но стоит отметить, что рассматриваемому нами коллективу это не грозит, потому что «непринятых» здесь подавляющее число.

Несмотря на благоприятную и комфортную обстановку в данном учебном коллективе, как выяснилось выше, всё же нельзя обойтись без «отвергнутых», в группу которых входят два человека, и их нельзя оставить без внимания. Эти люди могут препятствовать деятельности на пути совершенствования коллектива. В личностном плане коллектив их никогда не примет, поэтому рациональнее всего было бы им покинуть его навсегда. Такой исход не причинит вреда ни одной стороне. Данные индивиды полностью отрезаны от социума в коллективе. Их пребывание, участие в его деятельности крайне несущественно и уже заведомо не несет никакого результата. На общих мероприятиях коллективу при участии «отвергнутых» гарантированы неудачи, потому что, как правило, такие люди не готовятся к репетиции, не учат партии, не интересуются репертуаром и, собственно, тем, что от них требуется. Они настолько равнодушны к коллективной деятельности, что вполне могут длительное время не появляться на репетициях, а затем прийти на генеральные сводки, прогоны, а то и вовсе только на концерт или конкурс. Или, наоборот, могут посещать репетиции, а в последний момент – оставить коллектив на произвол довольно ощутимым своим отсутствием. После таких не раз повторяющихся обстоятельств коллектив неосознанно исключает этих людей из круга своего общения, направленности деятельности.

Руководителю надлежит полностью менять цели и задачи коллектива или же раз и навсегда избавляться от таких людей. В противном случае коллектив попадет под регресс или хуже того – распад. Очевидно, что позиция «отвергнутых» достаточно заразительна, и если один из участников коллектива допустил некоторое общение с ними, то он неизбежно попадает под их сильное влияние и автоматически присоединяется к их числу.

Итак, результаты проведенного нами социометрического тестирования показали, что в сфере творчества учебный коллектив обладает значительной сплоченностью. Причиной этому служит осознанное понимание каждого участника целей и задач коллектива, чего может не хватать в коллективах другой направленности. В учебном коллективе также больше неформальных лидеров и меньше «отвергнутых» и «непринятых», которые могут вносить разрозненность в общий климат коллектива.

Список литературы

1. Абульханова-Славская К. А. О путях построения типологии личности // Психологический журнал. – М., 1983. – Т. 4. – № 1. – 24 с.
2. Бодалев А. А. Восприятие и понимание человека человеком. – М.: Москов. ун-т, 1982. – 200 с.
3. Ильин Е. П. Психология общения и межличностных отношений. – СПб.: Питер, 2009. – 576 с.
4. Козлов Н. И. Психологическая энциклопедия практической психологии [Электронный ресурс] – URL: http://www.psychologos.ru/articles/view/mezhlichnostnye-otnosheniya. – Загл. с экрана.
5. Крысько В. Г. Социальная психология: курс лекций. – М.: Омега-Л, 2006. – 352 с.
6. Лисина М. И. Общение, психика и личность ребенка. – М., Воронеж, 1997. – 383 с.
7. Марковская И. М. Социометрические методы в психологии: учеб. пособие. – Челябинск: ЮУрГУ, 1999. – 46 с.
8. Маслоу А. Мотивация и личность. – СПб.: Питер, 2012. – 352 с.

9. Мясищев В. Н. Психология отношений / под ред. А. А. Бодалева. – М.: МПСИ, 2005. – 158 с.
10. Панферов В. Н. Психология человека. – СПб., 2010. – 154 с.
11. Петровский А. В. Психологическая теория коллектива. – М.: Педагогика, 1979. – 240 с.
12. Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. Человек и мир. – СПб.: Питер, 2003. – 712 с.
13. Советова О. С. Инновации: теория и практика. – СПб., 2008. – 369 с.
14. Социальная психология / под ред. А. Л. Журавлева. – М., 2005. – 113 с.
15. Чернышев В. Н., Двинин А. П. Профессиональная деятельность человека. – СПб., 1997. – 205 с.

List of references

1. Abul'khanova-Slavskaya K.A. O putyakh postroyeniya tipologii lichnosti // Psikhologicheskiy zhurnal. – M., 1983. – T. 4. – № 1. – 24 s.
2. Bodalev A.A. Vospriyatiye i ponimaniye cheloveka chelovekom. – M.: Izd-vo Mosk. un-ta, 1982. – 200 s.
3. Il'in E.P. Psikhologiya obshcheniya i mezhlichnostnykh otnosheniy. – SPb.: Piter, 2009. – 576 s.
4. Kozlov N.I. Psikhologicheskaya entsiklopediya prakticheskoy psikhologii [Elektronnyy resurs] – URL: http://www.psychologos.ru/articles/view/mezhlichnostnye-otnosheniya. – Zagl. s ekrana.
5. Krys'ko V.G. Sotsial'naya psikhologiya: kurs lektsiy. – M.: Omega-L, 2006. – 352 s.
6. Lisina M.I. Obshcheniye, psikhika i lichnost' rebenka. – M., Voronezh, 1997. – 383 s.
7. Markovskaya I.M. Sotsiometricheskiye metody v psikhologii: ucheb. posobiye. – Chelyabinsk: YUUrGU, 1999. – 46 s.
8. Maslou A. Motivatsiya i lichnost'. – SPb.: Piter, 2012. – 352 s.
9. Myasishchev V.N. Psikhologiya otnosheniy / pod red. A. A. Bodaleva. – M.: MPSI, 2005. – 158 s.
10. Panferov V.N. Psikhologiya cheloveka. – SPb., 2010. – 154 s.
11. Petrovskiy A.V. Psikhologicheskaya teoriya kollektiva. – M.: Pedagogika, 1979. – 240 s.
12. Rubinshteyn S.L. Bytiye i soznaniye. Chelovek i mir. – SPb.: Piter, 2003. – 712 s.
13. Sovetova O.S. Innovatsii: teoriya i praktika. – SPb., 2008. – 369 s.
14. Sotsial'naya psikhologiya / pod red. A.L. Zhuravleva. – M., 2005. – 113 s.
15. Chernyshev V.N., Dvinin A.P. Professional'naya deyatel'nost' cheloveka. – SPb., 1997. – 205 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

№	Кто выбирает (фамилии)	Кого выбирают															
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1.	Пушкарева			1				2						3			
2.	Трай								1	3		2					

Окончание табл.

№	Кто выбирает (фамилии)	Кого выбирают															
3.	Бажина	2			1								3				
4.	Ильюшенкова					3									1	2	
5.	Соловьева				2		1						3				
6.	Русланова									1			2	3			
7.	Артемьева	3									1		2				
8.	Дубинкина		2								3	1					
9.	Визова	1	3								2						
10.	Карабач				1		2								3		
11.	Дугинова		1						3	2							
12.	Щипунова								1			2			3		
13.	Темникова	3						2							1		
14.	Знова						3						2	1			
15.	Жолдыбаева		2								3	1					
16.	Гудина	1			2			3									
Количество выборов		5	4	1	4	1	3	3	3	2	2	6	2	6	3	2	1
Количество взаимовыборов		2	2	0	2	0	0	1	1	0	0	2	0	2	0	0	0
Сумма баллов		10	8	1	6	3	6	7	5	5	4	11	3	14	7	4	2

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ В УСЛОВИЯХ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ

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

В данной статье представлена проблема музыкального воспитания и его методов в детской школе искусств. Музыкальное воспитание детей и подростков является эффективным и становится богаче за счет активного художественного творчества, их участия в различных кружках, коллективах художественной самодеятельности в рамках детских школ искусств.

Ключевые слова: искусство, музыкальное воспитание, потенциал, полинаправленность, самореализация.

MUSICAL EDUCATION AT CHILDREN'S ART SCHOOL

M.V. Duginova

Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies the issues of musical education and its methods at Children's art school. The author states that musical education of children and teenagers can be effective and becomes richer due to active artistic creativity, their participation in various groups and amateur art ensembles within the framework of the Children's art schools.

Keywords: art, musical education, potential, polydirectionality, self-realization.

Одной из основных целей современного образования является воспитание сильной, разносторонне развитой, конкурентоспособной личности, готовой к самореализации. В «Национальной доктрине образования в Российской Федерации на период до 2025 года» отмечается, что для достижения нового, современного качества образования необходимо активно использовать потенциал искусства как средства для творческой самореализации личности [4]. В реализации данной задачи важная роль отводится детским школам искусств: здесь происходит приобщение детей к музыкальному искусству, которое призвано не только заинтересовать школьников музыкой и воспитать в них музыкальную культуру, но и способствовать глубокому пониманию жизни, активному участию в преобразовании окружающего мира по законам красоты.

Музыка играет большую роль в социокультурной жизни общества, она же способна отражать эту жизнь в своем содержании. Музыкальная культура нашего времени как никогда разнообразна, рядом сосуществуют различные жанры, стили и направления. Можно констатировать устойчивый интерес общества к музыкальному искусству.

Рассмотрение музыкального искусства как социально обусловленного явления, как одного из важнейших средств музыкального воспитания является прочной и давней традицией эстетики и теории искусства и, в частности, науки о музыке. Роль музыки в воспитании личности ребенка огромна, но обычно в образовательной системе недооценивается. Сегодня музыкальная педагогика продолжает решать вопросы формирования музыкальной культуры школьников как духовной культуры путем приобщения к музыке народной, духовной, современной.

Музыкальное воспитание – процесс приобщения личности к музыкальной культуре общества, это воспитание через искусство, то есть художественное воспитание, это «основа, энергетический центр воспитания чувств, так как чувства оказываются главным педагогическим объектом образования как воспитания и воспитания как образования» [3, с. 72].

Музыкальное воспитание как составная часть всего воспитательного процесса направлено на активное формирование личности, воспитание в ней художественных ориентаций, эвристического мышления, созидательных способностей на базе целенаправленно развиваемого опыта эстетического сопереживания искусства и действительности.

Задача музыкального воспитания – связь музыки с жизнью, развитие нравственно-эстетических ориентаций личности. Другие учебные предметы развивают почти исключи-

тельно рациональную сторону психики ребенка, его способность решать познавательные задачи. И только искусство может всесторонне развивать чувства детей: душевную чуткость, эмоциональную отзывчивость, нравственную, ценностную сферы. А без этого «человек тем опаснее, чем он компетентнее во всех других областях» [2].

Сегодня особенно необходимо приобщать детей к образцам музыкального наследия прошлого и настоящего, помогать им разбираться в многообразии окружающей музыки, отличать высокохудожественное от «общепотребительского», что, в свою очередь, поможет решить проблемы музыкального воспитания. Обучение через искусство возвышает качества человека, «залегающие в самых глубинных пластах психики, и помогает человеку возмужать и окрепнуть, побуждает его расти и учиться» [3, с. 72]. Преимущества ДШИ в музыкальном воспитании очевидны: «шире возможности для самореализации учащегося, поиска и выбора вида деятельности на основе выявления своих природных способностей; у самой школы появляется более широкая перспектива комплексного подхода к эстетическому воспитанию учащихся на основе взаимосвязи искусств» [2, с. 11].

На современном этапе, когда социально-культурная ситуация и в России, и в мире существенным образом осложнилась, когда прогрессирует кризис духовности и культуры, роль ДШИ в воспитании подрастающего поколения становится особенно важной и актуальной. Детская школа искусств вполне способна выступить в роли ресурсного центра культуры, полихудожественного творчества и образования.

Детская школа искусств способствует не только развитию творческих способностей детей, но и личностному становлению воспитанников. Приобретённые в процессе посещения ДШИ навыки и умения воспитанники могут использовать в повседневной жизни, в быту и на досуге (музицирование в кругу близких друзей); активизируется самостоятельная работа воспитанников (проектная деятельность, участие в спектаклях, постановках и др.).

В Проекте концепции развития детских школ искусств Российской Федерации указано, что «цель системы ДШИ – с помощью всех возможных форм творческого образования сформировать позитивные изменения уровня культурного образования населения страны, сделать доступным освоение детьми не только традиционного, но и современного творческого инструментария в целях дальнейшего саморазвития личности, а также обеспечить условия для активного воздействия выпускниками системы на социокультурную общественную жизнь с помощью обретенных творческих навыков» [5].

Л. В. Виноградов, автор уникальной системы общего музыкального воспитания, напоминает: «Музыка привлекалась для воспитания подрастающего поколения с древних времен. Каждая эпоха выдвигала свои задачи, связанные с воспитанием ребенка. Никто и никогда не отказывался от музыкальных занятий, справедливо считая, что без музыки невозможно развитие полноценной личности. Главное, на что обращали внимание во все времена, – это что музыкальные занятия формируют у ребенка те положительные чувства, ту этическую сторону, без которой человеку обойтись невозможно» [1, с. 14]. То есть занятия музыкой издавна рассматривались как обязательное средство в развитии личности, средство в формировании базовых ценностей России.

В процессе занятий в ДШИ у детей развивается мыслительная деятельность и устойчивость внимания. Они учатся слушать музыку, понимать её содержание, начинают владеть своим голосом, накапливается определённый запас музыкальных представлений.

На этой основе формируется любовь к музыке, чувство эстетического удовольствия от её прослушивания, вырабатываются элементы музыкального вкуса. Музыка поднимает настроение и повышает общий жизненный тонус. Слушание музыки влияет на психологическое состояние детей, пробуждает эмоции.

Занятия в ДШИ развивают силу воли, упорство, трудолюбие, помогают самоопределению и самореализации воспитанников. Музыка побеждает агрессию, раздражительность, успокаивает и даёт возможность просто подумать о прошедшем дне и дне будущем. Таким образом, ДШИ положительно влияет на становление личности ребёнка, лишённого семьи, активизирует способность к саморазвитию и самосовершенствованию, помогает адаптироваться в новых условиях.

Огромное влияние на формирование личности ребенка оказывает подготовка и участие во внеклассных занятиях, которые в течение года проводят педагоги в ДШИ. Выступая с концертами, дети приобретают опыт социального общения, овладевают соответствующими знаниями, у них появляется творческая активность. Кроме того, благодаря участию в этой деятельности, у них происходит формирование очень важных качеств личности, таких как самоорганизация, дисциплина, взаимовыручка, ответственность за общее дело, приобретение бесценного опыта коммуникативного общения со сверстниками из других школ, с другими людьми.

Занимаясь музыкальным искусством, дети становятся социально активными, способными безболезненно адаптироваться к новым условиям жизни и добиваются хороших результатов в профессиональной деятельности. Таким образом, занятия в ДШИ способствуют формированию личности у детей, развитию человеческой индивидуальности, помогают ребёнку понять этот мир во всём его многообразии связей и отношений, стать полноправным членом общества.

Одной из форм приобщения детей к музыке является творческая исполнительская деятельность, которая может осуществляться в самых различных видах (игра на музыкальных инструментах, участие в оркестре, сольное, ансамблевое исполнительство). Обучение игре на музыкальных инструментах проходит в индивидуальной форме. Этот вид музыкального исполнительства обогащает музыкальные впечатления детей, развивает их музыкальные способности. Самое главное, что ребенок посредством игры на музыкальном инструменте самовыражается.

Учащиеся должны видеть, что педагог любит музыку как живое искусство, ему самому приносящее радость, относится к музыке с волнением. Умение преподнести музыкальное произведение так, чтобы ученики были предельно увлечены музыкой, пробуждение в них эмоциональной отзывчивости, активности слушания музыки, размышлений о ней – в этом и заключается мастерство учителя-профессионала. Только в этом случае эмоционально-чувственное восприятие воспитанников перерастет в обобщение жизненного опыта и получит воплощение в ценностных установках.

Главной для педагога является задача открыть ученика для себя, понять его возможности и перспективы, а затем всеми средствами помочь ему открыть самого себя, осознать и проявить свои сильные стороны и тем самым открыть его для искусства. Важное значение здесь имеет встречный поток инициативы, активности самого ученика. Ребенок творит ради радости. И эта радость есть особая сила, которая питает его. Радость собственного преодоления и успеха в труде способствует приобретению веры в себя, уверенности в сво-

их силах, воспитывает целостную, творческую личность. Поэтому педагог и ученик с психологической точки зрения выступают равными сторонами. Они оба в совместной работе находятся в состоянии творческого открытия [3, с. 188].

Музыкальное воспитание не следует ограничивать рамками одного урока в специальном классе. Хорошим дополнением является внеклассная работа, направленная на развитие художественного воображения, формирование музыкальных вкусов и интересов. Это участие во всевозможных концертах и конкурсах, игра в творческих коллективах, посещение мастер-классов. Формировать музыкально-эстетические потребности – это значит повышать мотивацию, активно развивать эмоциональную сферу учащегося, вести поиск и совершенствовать активные формы самореализации личности путем внедрения современных методик активизации и реализации творческих способностей учащихся в контексте этико-эстетической ценности музыкального искусства. Именно с потребности воспринимать и утверждать прекрасное в жизни и искусстве берут свое начало все другие формы музыкально-эстетического сознания, такие как эстетические переживания, суждения, оценки, вкусы.

Следовательно, занятия в ДШИ выступают психологическим основанием различных форм эстетической активности человека, формируют творчески активную личность, способную успешно проявить себя как в профессиональной, так и в любой другой деятельности. Создание системы, основанной на разработке педагогических условий музыкального воспитания, является одним из важнейших направлений деятельности детских школ искусств.

Список литературы

1. Виноградов Л. В. Система общего музыкального воспитания // Начальная школа. – 2004. – № 35. – С. 20–25.
2. Гатауллина Н. Т. Совершенствование вокально-хорового воспитания младших школьников на основе синтеза речевой и певческой деятельности: В условиях православных учебных заведений: автореф. дис. … канд. пед. наук. – М., 2000. – 16 с.
3. Мисливец Н. А. Особенности воспитания учащихся в условиях детской школы искусств (ДШИ) // Обучение и воспитание: методики и практика. – 2015. – № 2. – С. 72–76.
4. Национальная доктрина образования в Российской Федерации на период до 2025 года [Электронный ресурс] – URL: http://www.brgu.ru/bank/ctrukturnye_podrazdeleniya/uchebno_metodicheskoe_upravlenie/documents/national_doctrine_of_education_in_Russia.doc. – Загл. с экрана.
5. Проект концепции развития детских школ искусств в Российской Федерации: подгот. Департаментом науки и образования Минкультуры Российской Федерации от 29.12.2012 [Электронный ресурс]. – URL: https://www.google.com/search?q=5.+Проект+концепции+развития+детских+школ+искусств+в+Российской+Федерации.+Министерство+культуры+Российской+Федерации+от+29.12.2012.&rlz=1C1AOHY_ruRU710RU710&oq=5. – Загл. с экрана.

List of references

1. Vinogradov L.V. Sistema obshchego muzykal’nogo vospitaniya // Nachal’naya shkola. – 2004. – № 35. – C. 20–25.

2. Gataullina N.T. Sovershenstvovaniye vokal'no-khorovogo vospitaniya mladshikh shkol'nikov na osnove sinteza rechevoy i pevcheskoy deyatel'nosti: V usloviyakh pravoslavnykh uchebnykh zavedeniy: avtoref. dis. … kand. ped. nauk. – M., 2000. – 16 s.
3. Mislivets N.A. Osobennosti vospitaniya uchashchikhsya v usloviyakh detskoy shkoly iskusstv (DSHI) // Obucheniye i vospitaniye: metodiki i praktika. – 2015. – № 2. – S. 72–76.
4. Natsional'naya doktrina obrazovaniya v Rossiyskoy Federatsii na period do 2025 goda [Elektronnyy resurs] – URL: http://www.brgu.ru/bank/ctrukturnye_podrazdelniya/uchebno_metodicheskoe_upravlenie/documents/national_doctrine_of_education_in_Russia.doc. – Zagl. s ekrana.
5. Proyekt kontseptsii razvitiya detskikh shkol iskusstv v Rossiyskoy Federatsii: podgot. Departamentom nauki i obrazovaniya Minkul'tury Rossiyskoy Federatsii ot 29.12.2012 [Elektronnyy resurs]. – URL: https://www.google.com/search?q=5. Proyekt kontseptsii razvitiya detskikh shkol iskusstv v Rossiyskoy Federatsii. Ministerstvo kul'tury Rossiyskoy Federatsii ot 29.12.2012. – Zagl. s ekrana.

ДИФФЕРЕНЦИРОВАННЫЙ ПОДХОД К РАЗВИТИЮ ОБУЧАЮЩИХСЯ ХОРОВОГО ОТДЕЛЕНИЯ УЧРЕЖДЕНИЙ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

И. С. Рогозинникова
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
МАОУДО «Центральная детская школа искусств»,
г. Кемерово

Статья посвящена проблемам использования дифференцированного подхода в процессе обучения на хоровом отделении детских музыкальных школ и детских школ искусств. Отмечается недостаточная разработанность теоретических положений и практических рекомендаций по применению данного подхода, поднимается вопрос о необходимости определения организационных условий его реализации в процессе обучения на хоровом отделении учреждений дополнительного образования.

Ключевые слова: дополнительное образование, процесс обучения, дифференцированный подход, методы, хоровое отделение детских музыкальных школ и детских школ искусств.

DIFFERENTIATE APPROACH FOR TRAINING STUDENTS OF CHOIR DEPARTAMENT AT INSTITUTIONS OF ADDITIONAL EDUCATION

I. S. Rogozinnikova
Kemerovo State University of Culture,
Central Children's art school, Kemerovo

The article studies the issues of implementing differentiate approach within educational process of choir department at Children's art and music schools. The author points out an insuf-

ficient development of theoretical statements and practical recommendations on the above-mentioned issue. In addition, the author considers the problem of organizational conditions for its implementation at choir department of additional education institutions.

Keywords: additional education, process of education, differentiate approach, methods, choir department of Children's art and music schools.

С конца XX столетия отмечается усиленный интерес педагогов к проблеме дифференцированного подхода на различных ступенях общего и профессионального образования. Это связано с крупными социальными переменами, демократизацией жизни общества, сменой ценностных ориентиров, выдвижением на первый план интересов отдельной личности. Можно сказать, что наблюдался бум дифференцированного обучения. Создавались гимназии, лицеи, школы с углублённым изучением предметов, профильные, классы повышенного, пониженного уровней обучения, гимназии, лицеи. Дифференциация рассматривалась как средство удовлетворения потребностей личности в развитии, с помощью которого планировалось решить и проблемы, связанные, в частности, с перегрузкой учащихся. Вместе с тем приходило осознание, что дифференциация не может решить всех проблем, существующих в образовании. Решая одни проблемы и противоречия, она ставит новые, поскольку это явление сложное, неоднозначное.

Дифференциация (от лат. differentia – различие) означает расчленение, разделение, расслоение целого на части, формы, ступени. Дифференциация обучения – это учет индивидуальных особенностей учащихся в той или иной форме, когда учащиеся группируются на основании каких-либо особенностей для раздельного обучения [3, с. 8].

Таким образом, в педагогике под дифференциацией понимают систему обучения, при которой каждый ученик, овладевая некоторым минимумом общеобразовательной подготовки, являющейся общезначимой и обеспечивающей возможность адаптации в постоянно изменяющихся жизненных условиях, получает право и гарантированную возможность уделять преимущественное внимание тем направлениям, которые в наибольшей степени отвечают его склонностям.

Большинство исследователей подчеркивают роль дифференциации обучения в учебной деятельности как фактора формирования и развития познавательной активности школьников (Г. С. Абрамова, Н. В. Басова и др.). В работах других исследователей дифференциация обучения связывается с такой организацией учебного процесса, для которой характерно варьирование содержания, методов или темпа обучения, осуществляемого с учетом индивидуальных особенностей учащихся (Л. А. Григорович, Б. Т. Лихачев, А. В. Петровский, М. Г. Ярошевский и др.).

Выделяют следующие цели дифференциации обучения с социальной, дидактической и психолого-педагогической точек зрения:

- с социальной точки зрения – целенаправленное воздействие на формирование индивидуального творческого, профессионального потенциала общества в целях рационального использования возможностей каждого члена общества в его взаимоотношениях с социумом;
- с дидактической точки зрения – разрешение назревших проблем обучения путём создания новой методической системы дифференцированного подхода к учащимся, основанной на принципиально новой мотивационной основе;

- с психолого-педагогической точки зрения – индивидуализация обучения, основанная на создании оптимальных условий для выявления задатков, развития интересов и способностей каждого обучающегося [2, с. 43].

Дифференцированный подход в обучении правомерно рассматривать как средство индивидуально-личностного развития обучающихся. На *теоретическом уровне* он представляет собой совокупность технологий (методов, средств, форм, приёмов), которые способствуют развитию обучающихся посредством их деятельности в группах (по интересам, склонностям, уровню общих и специальных способностей и др.). В процессе обучения, реализующемся на *практике*, он представляет собой систему дифференцированной работы преподавателя с выявленными группами обучающихся. Между теоретическим уровнем и практикой обучения есть уровень педагогического проектирования, результатом которого является система дифференциации обучения.

Дифференцированный подход занимает промежуточное положение между фронтальной работой со всем коллективом и индивидуальной работой с каждым учащимся. Он облегчает и упорядочивает деятельность педагога, так как позволяет разрабатывать методы не для каждого ребёнка в отдельности (что практически нереально в условиях большой наполняемости классов и загруженности учителя), а для определённой «категории» учащихся. В процессе реализации дифференцированного подхода педагог изучает, анализирует и классифицирует различные качества личности и их проявления у детей, выделяя наиболее общие, типичные черты, характерные для данной группы учащихся. На этой основе он определяет стратегию своего взаимодействия с группой и конкретные задачи воспитания, формы включения учащихся в общую деятельность и отношения.

Можно согласиться с мнением Л. Ф. Обуховой, которая считает, что дифференцированное обучение способствует кардинальному изменению не только сознания ученика, но и учителя. Оно вдохновляет педагогов на создание такого образовательного процесса, в котором ученик в самой жизни учится менять, улучшать, совершенствовать условия этой жизни, повышать её качество [4, с. 74]. В современных условиях задача каждого преподавателя заключается в его компетенции оптимального отбора технологий, в которых сочетаются методы, методики, приемы и формы обучения для обеспечения ситуации успеха каждому обучающемуся в любом классе в соответствии с его психическими и физическими особенностями.

В методике дополнительного образования в условиях музыкальной школы вопросы использования дифференцированного подхода в обучении детей изучены недостаточно. В работах таких авторов, как Э. Б. Абдуллина, Л. А. Венгрус, А. Л. Готсдинер и др., рассмотрены общие аспекты данной проблемы, на которые можно опираться при использовании дифференцированного подхода в обучении. Однако, на наш взгляд, конкретное содержание и технологии реализации дифференцированного подхода к обучающимся на хоровом отделении детской музыкальной школы требуют дальнейшей разработки.

Поскольку целью музыкального обучения и воспитания является воспитание человека музыкой, на первом месте должна стоять проблема становления личности ребенка, обогащения его духовного мира. Музыка дает ни с чем не сравнимую возможность для развития духовной сферы человека, его творческого потенциала. Сегодня, по мнению Ю. Б. Алиева, с учетом современных требований к музыкальному образованию, необходимо изменить подходы к отбору содержания образования; пересмотреть формы и методы

обучения; внести коррекционные изменения в программы и индивидуальные планы. Подобное качество образования достигается при реализации, наряду с традиционным подходом, дифференцированного похода в образовательном процессе [1, с. 22].

В настоящее время в системе дополнительного образования имеются различные уровни дифференцированного обучения, которые предполагают разработку адаптированных программ по разным направлениям. Учебный план дополнительных общеобразовательных программ направлен на использование вариативных подходов в целях адаптации образовательных программ к способностям и возможностям каждого обучающегося, создание условий для обеспечения индивидуального подхода к каждому обучающемуся в рамках образовательного процесса и ориентирован на дифференциацию обучения в рамках образовательной программы. К примеру, общеэстетическая направленность образовательного процесса может быть нацелена на воспитание активного слушателя и любителя музыки на уровне инструментального музицирования (срок обучения – от 3 до 5 лет). Так называемое «академическое» направление может подразумевать воспитание просвещённого любителя музыки, владеющего исполнительскими навыками игры на каком-либо инструменте (срок обучения – 7 лет). И, наконец, профессионально-ориентированная программа направлена на развитие наиболее способных учащихся и разработана для тех детей, которые собираются в дальнейшем продолжить своё музыкальное обучение.

На хоровом отделении также возможно использование дифференцированных учебных программ с целью индивидуального подхода к способностям и возможностям каждого обучающегося. Принцип дифференциации предусматривает максимальный учет индивидуальных способностей и возможностей учащегося. В связи с этим в вариантную часть учебного плана могут включаться предметы по выбору на основе изучения интересов и склонностей учащихся и содержания социального заказа со стороны родителей.

В практической деятельности существует ряд проблем, связанных с применением дифференцированного подхода в процессе обучения на хоровом отделении детской музыкальной школы или школы искусств. Преподавателю приходится работать в классе, где собраны дети с разным уровнем подготовленности, разными способностями. Необходимость применения дифференцированного подхода обусловливается многообразием природных индивидуальных различий: неравномерностью и наличием особенностей психического и физического развития детей. У каждого ребенка от природы разный тембр, диапазон, характер голоса, различны его динамические возможности. В свою очередь, задатки, темперамент, основа характера – сугубо индивидуальные свойства личности обучающегося хориста. Дети по-разному усваивают материал, по-разному относятся к тому, что надо узнать, понять, усвоить, запомнить. Поэтому даже самый методически совершенный урок не обязательно будет успешным. Дифференцированный подход обеспечивает личностно-ориентированную среду для развития, воспитания и сохранения здоровья обучающихся. Основной смысл его заключается в том, чтобы, зная и учитывая индивидуальные различия в обучении учащихся, определить для каждого из них наиболее оптимальные методы и формы деятельности в группе детей с примерно одинаковыми характеристиками. Это поможет сформировать особый подход преподавателя к различным группам учеников, заключающийся в организации в процессе обучения их деятельности, различной по содержанию, объёму, сложности, методам, приёмам.

Но сегодня педагоги нередко затрудняются с выбором необходимых методов и приемов при организации дифференцированного подхода, с подбором разноуровневых за-

даний. Опираясь на современные методики и рекомендации известных педагогов, таких как Д. Огороднов, В. Емельянов, К. В. Тарасова, Е. В. Харламова, Т. И. Катанаева и др., возможно выстроить систему формирования певческих навыков детей младшего школьного возраста с учетом дифференцированного подхода. Определив уровень музыкального развития обучающихся, возможно разделить группы детей на подгруппы, в которых содержание образования, методы обучения и организационные формы будут различаться, но при этом состав подгрупп может меняться в зависимости от поставленной учебной задачи.

Организовав учебный процесс на основе единства содержания, целей и задач обучения с учетом психолого-возрастных особенностей развития детей, создавая положительный эмоциональный фон на учебных занятиях, при этом значительно увеличив роль игровой музыкальной деятельности, целенаправленного педагогического руководства, стимулирующего творческие проявления учащихся на основе сотворчества педагога и воспитуемых, следует разработать нетрадиционные игровые вокально-интонционные упражнения, развивающие и обучающие песни и технологические примеры, подготовить наглядно-демонстрационные дидактические пособия и провести апробацию методов обучения (методы систематического и целенаправленного развития вокально-хоровых, слушательских, певческих, двигательных навыков). Данные условия позволят обеспечить индивидуализацию обучения, создать оптимальные условия не только для усвоения его содержания всеми обучающимися, а также направить процесс на выявление и развитие интересов и способностей каждого ученика.

В настоящее время дифференциация обучения становится одним из важнейших направлений развития школьного образования, в том числе и дополнительного образования. Это определяется той ролью, которую играет дифференциация в реализации многообразия образовательных систем, развитии индивидуализации обучения, способностей, склонностей, познавательной активности школьников, нормализации учебной нагрузки учащихся и т. д.

Реализация дифференцированного подхода в образовательном процессе хоровых отделений детских музыкальных школ и школ искусств должна осуществляться с помощью учета возрастных и индивидуальных особенностей обучающихся, их певческого опыта, общего развития в целом. Применение данного подхода в целях развития детей будет результативным, если будут внедрены организационные условия реализации дифференцированного подхода, разработаны методические рекомендации по его использованию, направленные на учет индивидуальности ребенка, его потенциальных возможностей, содействующие различными средствами выполнению учебных программ, предупреждению неуспеваемости учащихся, развитию познавательных интересов, физических и личностных качеств.

Список литературы

1. Алиев Ю. Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта. – М.: ВЛАДОС, 2010. – 336 с.
2. Григорович Л. А., Марцинковская Т. Д. Педагогика и психология: учеб. пособие. – М.: Гардарики, 2011. – 480 с.
3. Еникеев М. И. Общая и социальная психология: учеб. для вузов. – М.: НОРМА-ИНФРА-М, 2000. – 624 с.
4. Обухова Л. Ф. Детская (возрастная) психология: учебник. – М.: Рос. пед. агентство, 2006. – 374 с.

List of references

1. Aliyev Yu.B. Nastol'naya kniga shkol'nogo uchitelya-muzykanta. – M.: VLADOS, 2010. – 336 s.
2. Grigorovich L.A., Martsinkovskaya T.D. Pedagogika i psikhologiya: ucheb. posobiye. – M.: Gardariki, 2011. – 480 s.
3. Enikeyev M.I. Obshchaya i sotsial'naya psikhologiya: ucheb. dlya vuzov. – M.: NORMA-INFRA-M, 2000. – 624 s.
4. Obukhova L.F. Detskaya (vozrastnaya) psikhologiya: uchebnik. – M.: Ros. ped. agentstvo, 2006. – 374 s.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ СТУДИИ СОВРЕМЕННОГО ВОКАЛА «МАКСИМУМ» КАК ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ КАФЕДРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ ТЮМЕНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ

Н. В. Толмачёва, Н. В. Богданова
ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры»,
г. Тюмень

В статье рассматривается современный подход к учебной практике студентов на примере работы кафедры музыкального искусства эстрады и студии современного вокала «Максимум», подчеркивается, что принципы работы данной студии способны воспитать современного артиста, преподавателя и руководителя творческого коллектива.

Ключевые слова: эстрадное пение, концертная практика, педагогическая практика, студия вокала, креативный подход.

BASIC ACTIVITY OF THE VOCAL STUDIO "MAXIMUM" AS CREATIVE LABORATORY FOR TEACHERS OF MUSICAL ART DEPARTMENT, TYUMEN STATE INSTITUTE OF CULTURE

N. V. Tolmacheva, N. V. Bogdanova
Tyumen State Institute of Culture, Tyumen

The article considers a modern approach for training practice of students on the example of the Department of music art and Studio of modern pop vocal "Maximum", Tyumen State Institute of Culture. The authors prove that according to the principles of this Studio modern artist, teacher and head of a creative team can be trained.

Keywords: variety singing, concert practice, pedagogical practice, vocal studio, creative approach.

На протяжении многих лет организация практики студентов является одним из центральных вопросов для выпускающих кафедр высших учебных заведений. Творческие и деловые связи вузов с базами практик, где студенты могут закрепить теоретические знания и приобрести первый полноценный опыт в своей профессиональной деятельности, – это залог успешного процветания реализуемого направления обучения и благополучного трудоустройства выпускников в дальнейшем. В свете существенных изменений в федеральных государственных образовательных стандартах высшего образования, требующих внесения коррективов во все виды практик студентов, у преподавателей кафедры музыкального искусства эстрады Тюменского государственного института культуры (ТГИК) возникло желание поделиться собственным опытом организации практики студентов в собственной студии современного вокала «Максимум». Сотрудничество кафедры с разными сторонними организациями в результате привело к идее создания собственной творческой лаборатории – эстрадной студии – и собственного концертного агентства, действующего при ней. За десять лет своего существования эта идея продолжает развиваться и совершенствоваться. Директор студии назначает кураторов студентам-практикантам и осуществляет контроль в зависимости от задания в индивидуальном дневнике практики. В учебной программе практик и в дневнике практик студентов расписано задание: количество занятий, вид практики, возраст обучаемого, отчетность, ответственные лица и т. д.

Студия современного вокала «Максимум» в настоящее время насчитывает 25 преподавателей, в число которых входят преподаватели кафедры, лучшие выпускники и студенты кафедры, не считая студентов-практикантов и около 200 учащихся в возрасте от 4 лет. Согласно юридической документации, студия находится в статусе автономной некоммерческой организации с образовательной лицензией и может вести три направления деятельности:

- дошкольные досуговые услуги (группы раннего развития включают в себя программу со следующими дисциплинами: групповое музицирование, ритмика, вокальный ансамбль, разговорный иностранный язык и сценическая практика);
- образовательная деятельность (по окончании выпускникам студии выдается сертификат государственного образца, включающий в себя перечень таких дисциплин, как: сольное пение, сольфеджио, вокальный ансамбль, инструмент на выбор (фортепиано, электронный клавишный инструмент, электро-гитара, бас-гитара, барабаны), хореография и сценическая практика);
- курсы повышения квалификации эстрадных вокальных педагогов и исполнителей, осуществляемые в рамках Всероссийского конгресса (всем участникам выдаются сертификаты государственного образца (объем пройденной программы – 72 часа)).

Студия разделяет свою деятельность на два основных направления – досуговая и образовательная деятельность. Досуговая деятельность предполагает личный выбор занятий и направлений, которыми хочет заниматься ребенок или любой желающий. Образовательная деятельность студии предусматривает несколько обязательных условий:

- возраст поступления – 7–10 лет;
- обязательный курс в неделю (основные дисциплины: индивидуальный вокал – 1 час, сольфеджио – 1 час, вокальный ансамбль – 2 часа, сценическое движение – 2 часа, сценическая практика – 1 час. Дополнительные дисциплины: инструмент (фортепиано, гитара, ударные инструменты), вокально-инструментальный ансамбль, постановка номера);

- контролируемая посещаемость и отчетность. Занятия ведутся в индивидуальной и групповой форме. Контроль за качеством образовательной программы осуществляет ведущий педагог групповых занятий, заведующий образовательной программой.

Каждый преподаватель студии, кроме преподавания сольного пения, занимается близким ему направлением: администрирование студии и руководство филиалами (у студии есть 2 филиала в микрорайонах города, помимо центрального); руководство вокальным или вокально-инструментальным ансамблем (в студии более 10 коллективов); продюсирование; концертная деятельность в концертном агентстве для детских и взрослых коллективов и солистов; работа с дошкольными коллективами; постановка номера и хореография; проведение мастер-классов; маркетинг в социальных медиа и многое другое.

Значимым и приоритетным отличием студии является еженедельная сценическая практика. Ее проводят ведущие преподаватели студии: профессор и заведующий кафедрой музыкального искусства эстрады И. Б. Бархатова, доцент кафедры Н. В. Толмачева, старшие преподаватели кафедры Т. И. Головина, Н. В. Богданова. Ученики и ансамбли студии показывают подготовленные номера в концертном зале с хорошими техническими и акустическими условиями. Важно, что зрителями являются родители и ученики студии, что способствует созданию доброжелательной и непредвзятой атмосферы для выступающих. По окончании выступлений каждый учащийся получает квалифицированный совет в открытом общении между старшим преподавателем, преподавателем конкретного исполнителя и родителями. Советы касаются всех сторон сценического исполнения – техники пения, репертуара, постановки номера, сценического костюма и т. д. Данный способ позволяет выявить моменты, не заметные педагогу при занятиях в классе, и обезопасить от получения негативного опыта при выступлении на конкурсе или в концертном мероприятии. На протяжении многих лет ученики студии являются лауреатами и гран-призерами многих статусных конкурсов в России и за рубежом.

Любая образовательная деятельность включает в себя обязательный контроль знаний или проведение экзаменов. В случае с музыкантами данный способ вызывает стресс у юного исполнителя из-за чрезмерного волнения, отсутствия доброжелательной атмосферы в процессе выступления или показа своих достижений не на концертной эстраде, как того требует концертный номер, а в небольшом кабинете (частое явление на экзаменах в детских школах искусств). В студии «Максимум» подобный контроль заменяется отчетными концертами, которые проходят в торжественной обстановке в концертном или банкетном залах, ресторане со сценой, загородном клубе или других атмосферных альтернативных вариантах, предлагаемых креативным отделом студии. На таких мероприятиях обязательно присутствуют звукорежиссер и креативный ведущий, предусмотрены сценический свет, награждение, приглашенное шоу, торт, фейерверк или другой сюрприз. Данный экзамен становится своеобразным праздником, которого с нетерпением ожидают педагоги, ученики и их родители. Лучшие номера впоследствии входят в состав отчетного концерта студии, проводимого в одном из крупных залов города. Оценки экзаменующихся учеников не озвучиваются в дифференцированной системе оценок, а преподносятся педагогами как список положительных сторон выступления, рекомендаций и плана работы на будущее. Многие дети и родители с благодарностью и уважением относятся к своим педагогам, приветствуются дружеские объятия при встрече и прощании, возникающие творческие проблемы и предложения спокойно обсуждаются. Дети и преподаватели часто выступают

вместе. В работу вовлечены и родители, готовые прийти на помощь в решении многих вопросов.

Во время отъездов старших преподавателей их студенты или выпускники занимаются с продвинутыми учениками ведущих преподавателей студии, используя их рекомендации относительно ученика, и находятся под контролем своего наставника. Подобный принцип ассистентуры способствует стабильности учебного процесса, свежему взгляду на подготавливаемую программу и расширению творческих возможностей учеников. Старшие преподаватели поощряют креативный подход студентов в воспитании учеников и выборе исполняемого репертуара. Так, многие концертные номера учеников созданы дружной командой педагогов и студентов-практикантов студии.

Студенты кафедры музыкального искусства эстрады работают с детьми разных возрастов. В начале практики – это подростки, затем дети младшего школьного возраста, старшие школьники, студенты других вузов. Некоторые студенты получают возможность поработать с вокальным ансамблем. Заинтересованные студенты по окончании вуза остаются работать в студии. Немало среди студентов кафедры и выпускников студии. Например, Е. А. Яковлева, директор студии и преподаватель кафедры, является выпускницей студии и кафедры.

Стоит отдельно отметить работу концертного агентства студии. Концертные коллективы студентов и выпускников являются резидентами агентства и успешно осуществляют концертную деятельность. Каждый желающий может создать портфолио, презентовать свою творческую программу и при успешном ее принятии художественным советом студии стать частью большого концертного коллектива. В ходе концертной практики каждый студент и вокальный ансамбль создает портфолио, выступает с концертными номерами не только на конкурсах, но и на мероприятиях концертного агентства. К концу обучения каждому солисту необходимо найти свое индивидуальное творческое направление и исполнить открытый сольный концерт с афишей на любой площадке города.

Так, студия современного вокала «Максимум» является творческой лабораторией для реализации идей студентов, преподавателей и юных талантов.

ПРИНЦИПЫ ПОДБОРА И ЗАДАЧИ РЕПЕРТУАРА ЛЮБИТЕЛЬСКОГО РУССКОГО НАРОДНОГО ХОРА

Т. С. Стенюшкина, К. С. Чабанов
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», г. Кемерово

Статья посвящена рассмотрению вопросов подбора репертуара для любительского русского народного хора. С репертуаром связан весь процесс педагогической, учебно-воспитательной, творческой работы. Разнообразие и неповторимость репертуара, наряду с другими факторами, позволяет любительскому русскому народному хору сохранить свой собственный самобытный исполнительский стиль.

Ключевые слова: репертуар, русский народный хор, народная песня, обработка, принципы, задачи, вокально-хоровые навыки.

SELECTION PRINCIPLES AND OBJECTIVES OF THE REPERTOIRE OF AN AMATEUR RUSSIAN FOLK CHOIR

T. S. Stenyushkina, K. S. Chabanov
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the issues of selecting repertoire for an amateur Russian folk choir. The authors state that the whole process of pedagogical, educational and creative work is connected with the repertoire. The variety and uniqueness of the repertoire, along with other factors, allows an amateur Russian folk choir to preserve its own distinctive performing style.

Keywords: repertoire, Russian folk choir, folk song, processing, principles, tasks, vocal and choral skills.

В нынешних условиях содержательность и направленность педагогического и концертного репертуара приобретает огромное значение. От его качества, идейно-художественного уровня и социально-педагогического потенциала зависит эффективность функций, выполняемых творческим коллективом. Достаточно широкий диапазон репертуара призван действенно и многосторонне развивать художественный вкус, способствовать накоплению эстетических впечатлений. Проблема репертуара любительского русского народного хора всегда пользовалась повышенным вниманием хормейстеров-практиков, исследователей жанра.

Репертуар (фр. Répertoire – список, опись) – «совокупность музыкальных произведений, исполняемых тем или иным коллективом» [4, с. 14]. Репертуар – это «емкая музыкальная палитра коллектива, состоящая из произведений различного содержания, из сочинений с широким кругом художественных образов от мягкой задушевной лирики до мужественности и драматизма, от глубокой грусти до праздничности, веселья и юмора» [2, с. 32].

Вопрос «что исполнять?» по-прежнему остаётся для хормейстера ключевым в организации работы хора, а ответ на него связан с основными направлениями работы с хоровым коллективом, а именно:

– репетиционный процесс, то есть многочасовая репетиционная работа над музыкальными произведениями, основная цель которой – коллективное творчество, в ходе которого отрабатываются основные певческие навыки;

– концертная деятельность, которая является важнейшей частью творческой работы хора и логическим завершением всех репетиционных и педагогических процессов;

– участие в конкурсах и фестивалях, которое даст возможность реализовать такие важные функции хорового пения, как коммуникативная, образовательная и воспитательная.

Репертуар любительского русского народного хора строится с учётом специфики конкретного коллектива: принадлежность к определенному жанру; количественный состав; технические возможности хора; возраст участников (взрослый, детский и т.д.). Вполне оправданно, если хормейстер стремится приблизить исполнительский уровень любительского хора к профессиональному исполнению. К этому можно подойти двумя путями: во-первых, использовать аранжировки хоровых партитур, соответствующие возможностям конкретного коллектива, и, во-вторых, создавать новые оригинальные произведения, рас-

считанные на определённый уровень исполнителей. Поэтому при формировании репертуара следует учитывать правильное соотношение отбираемого материала, избегая предпочтения какого-то одного направления, стиля, жанра, автора и др. При этом главный акцент в программе предпочтительно сделать на русской народной песне и авторских сочинениях.

Основным содержанием репетиционного процесса в хоре является вокально-хоровая работа, в основе которой лежит репертуар. Объём и степень сложности репертуара определяются уровнем исполнительских возможностей хора, возрастом участников, их опытом, степенью музыкальной подготовки, количеством репетиционных часов в течение года, количественным составом хора, опытом его работы. Репетиционный (учебный) процесс в хоре складывается из последовательного освоения особенностей музыкальных жанров, форм и стилей. Умение сочетать в репертуаре хорового коллектива многообразие музыкальных произведений в одной программе – важное требование, предъявляемое сегодня к руководителю хора или ансамбля. Помимо изучения хорового репертуара в репетиционном процессе занятия любительского хора позволяют знакомить его участников с основами таких музыкальных дисциплин, как музыкальная грамота, музыкальная литература.

В процессе подбора репертуара перед руководителем хора стоят следующие задачи:

1) нравственно-эстетическое воспитание участников хора. Оно во многом зависит от личности самого хормейстера, его нравственной позиции и духовных ориентиров. Утверждение моральных и нравственных ценностей в противовес повседневному негативному фону, создаваемому средствами массовой информации, – дело достаточно сложное не только для начинающего хормейстера, но и для профессионала с опытом работы;

2) развитие музыкального вкуса, совершенствование музыкально-образного мышления у участников коллектива, реализуемое через приобщение к певческой деятельности. Эти качества формируются, прежде всего, под воздействием произведений музыкального искусства. Это зависит и от индивидуальных особенностей самого человека, его способности воспринимать те художественные ценности, которые несет искусство;

3) вокально-хоровой рост каждого певца и всего коллектива, который достигается через репетиционную работу хора. Мастерство хормейстера проявляется в его умении общаться с коллективом на репетициях. Репетиции повышают интерес участников к хоровой деятельности и к музыке вообще, способствуют расширению музыкального кругозора, формированию воли, дисциплинированности, настойчивости, трудолюбия;

4) музыкальное исполнительство реализуется на заключительном этапе работы, в ходе концертного выступления, являющегося завершением всего репетиционного процесса. Концертное выступление можно считать одним из важнейших этапов в воспитании исполнителей, так как оно суммирует накопленный ими опыт эмоциональной, певческой, интеллектуальной, музыкально-исполнительской, сценической деятельности.

При подборе репертуара необходимо учитывать его соответствие техническим и художественным возможностям коллектива. В свою очередь концертный репертуар наряду с требованиями, которым он должен отвечать как учебный, обязан обладать еще и целым рядом качеств. С его помощью решаются широкие художественно-исполнительские и социально-педагогические задачи. Критический подход к подбору репертуара – одно из важных условий правильности решения о включении в работу того или иного произведения. Репертуар всегда должен нести элемент новизны, оставаться действенным в педагогическом отношении. При выборе музыкального произведения следует учитывать реальные

возможности любительской сцены, ограниченные технические и творческие возможности любительских коллективов.

Практика работы с хоровыми коллективами и ансамблями позволила сформулировать следующие принципы формирования репертуара:

1 – художественно-эстетическая ценность произведения. Значение этого принципа связано с тем, что через репертуар происходит формирование мировоззрения исполнителей и слушателей, расширение их кругозора, жизненного опыта, поэтому песня должна служить материалом для воспитательной работы в коллективе;

2 – разнообразие жанров, форм построения, средств художественной выразительности, музыкального языка. В репертуар должны включаться песни для различных составов хора, ансамблей, солистов, песни без сопровождения и в сопровождении музыкальных инструментов. Но разноплановые произведения должны подбираться в таком сочетании, при котором было бы возможно составление из них единых, цельных по композиции программ;

3 – доступность, то есть соответствие технических трудностей произведения исполнительским возможностям певцов. Из всего песенного богатства нужно выбрать лишь тот материал, который необходим в данный момент, который соответствует творческим задачам, доступен по технике исполнения, музыкально-образному содержанию;

4 – от простого к сложному – один из основных принципов любого процесса обучения. Нарастание сложности репертуара хорового коллектива должно происходить постепенно, одновременно с приобретением опыта и певческих навыков;

5 – решение конкретных учебных задач. Репертуар влияет на процесс певческого воспитания, музыкально-теоретического обучения, на основе которых происходит рост профессионального мастерства;

6 – принцип опережающих возможностей, который подразумевает включение в репертуар более сложных произведений, нацеленных на перспективу исполнения и на длительный учебно-репетиционный процесс. Направленность репертуара на перспективу даёт возможность руководителю выстроить учебный и воспитательный процесс в коллективе, в этом заключается педагогическое значение репертуара певческого коллектива.

В репертуар хора обязательно нужно включать произведения, исполняемые без сопровождения (a cappella). Известно, что пение a cappella является высшей формой хорового исполнительства, кроме того, это природа народного пения, его особенность и характерная черта. Действительно, пение без сопровождения требует от хора большой певческой культуры, технического мастерства, музыкально-слухового опыта.

Работая с любительским русским народным хором, необходимо помнить, что «хоровое пение подразумевает органичное слияние индивидуальностей, умение каждого певца слышать свою партию и хор в целом, приравнивать, подчинять свой голос общей звучности, гибко согласовывать свои действия с действиями других певцов» [6, с. 163]. Пение в любительском русском народном хоре подразумевает коллективное творчество, поэтому тренировка вокально-хоровых навыков предполагает коллективную основу. Русские народные песни различных жанров являются благодатным материалом для певческого воспитания, работы над хоровым ансамблем. Небольшой диапазон, исполнение без сопровождения, которое развивает слух, яркая запоминающаяся мелодия – все это способствует овладению певцами любительского хора вокально-техническими навыками.

Русский композитор Д. Б. Кабалевский считал, что произведение, которое входит в репертуар коллектива, «…должно быть педагогически целесообразным (то есть учить

чему-то нужному и полезному) и должно выполнять определенную воспитательную роль (то есть способствовать формированию идейных убеждений, нравственных идеалов и эстетического вкуса)» [3, с. 15]. На начальном этапе работы с коллективом, когда участники овладевают азами вокального мастерства, вырабатывают первичные певческие навыки, устанавливается контакт между участниками и руководителем, приходится решать проблему учебного репертуара. Профессионализм руководителя выражается в грамотном распределении хоровых партий, что способствует развитию мелодического слуха у участников, навыков чтения нот с листа, а самое главное – удовлетворяет потребность быстро овладеть голосовым аппаратом.

Одним из источников формирования репертуара является творческое воспроизведение песен местных традиций, а именно аранжировок, обработок фольклорных первоисточников. Композиторы русской классической школы считали сочинение в жанре народной песни одним из методов освоения и претворения фольклора в условиях концертной сцены. Исполнение русской народной песни на сцене – один из эффективных способов пропаганды фольклорных традиций. Бережное отношение к местным певческим традициям, их музыкальным особенностям, пропаганда среди современных слушателей – важная задача любительских коллективов. Перенесение музыкально-песенного фольклора на сцену всегда сложно, так как сценический вариант народной песни оторван от исконной среды ее рождения и развития, которая является «…музыкой повседневной крестьянской жизни» [1, с. 33]. Асафьев Б. В. называл народную музыку одним из видов художественного общения и эмоционального высказывания, который не требует «…для своего существования специальных профессиональных организаций и исполнительских сил…» [1, с. 82]. Яркая мелодичность, ритмическая гибкость, богатство интонационных и динамических оттенков, вокальное удобство – эти качества делают народную песню незаменимым материалом для хорового коллектива. Руководителю необходимо избегать увлечения произведениями, которые исполняются многими коллективами, ансамблями, поэтому перестают нести элемент новизны, быстро «заигрываются». По этой причине репертуар может оказаться устаревшим, неинтересным, однообразным, не соответствующим целям, задачам работы коллектива, не соответствующим его техническим возможностям, исполнительскому стилю.

Таким образом, подбор репертуара – одна из серьёзных проблем исполнительского искусства и образовательной деятельности творческого коллектива. Она всегда была основополагающей в художественном творчестве. Основными критериями в составлении репертуара являются: ценность, доступность, восприятие образного строя произведения, системность, последовательность.

Выбор репертуара осуществляется с учетом следующих принципов: высокая художественная и эстетическая ценность; необходимость накопления и создания собственного музыкального фонда; просветительно-воспитательное значение; учет музыкально-технических возможностей коллектива; разнообразие жанров, отличающихся по тематике и характеру исполнения; использование произведений для малых исполнительских форм; соблюдение определенных пропорций в количестве протяжных и скорых песен, произведений, исполняемых a cappella и с сопровождением.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. О народной музыке / сост.: И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.

2. Жарова Л. М. Начальный этап обучения хоровому пению // Работа с детским хором: сб. ст. / под ред. В. Г. Соколова. – М.: Музыка, 1981. – С. 31–38.
3. Кабалевский Д. Б. Воспитание ума и сердца. – М.: Просвещение, 1984. – 204 с.
4. Мякишева М. М. Формирование готовности студентов к освоению современного репертуара в классе сольного народного пения: дис. … канд. пед. наук. – Краснодар, 2009. – 190 с.
5. Полякова Н. И. Современное вокальное воспитание детей и проблема вокального репертуара // Гнесинская научная школа – XXI век: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. – М., 2009. – Вып. 176.– С. 94–108.
6. Шамина Л. В. Основы народно-певческой педагогики: учеб. пособие. – СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. – 200 с.

List of references

1. Asaf'yev B.V. O narodnoy muzyke / sost.: I. Zemtsovskiy, A. Kunanbayeva. – L.: Muzyka, 1987. – 248 s.
2. Zharova L.M. Nachal'nyy etap obucheniya khorovomu peniyu // Rabota s detskim khorom: sb. st. / pod red. V. G. Sokolova. – M.: Muzyka, 1981. – S. 31–38.
3. Kabalevskiy D.B. Vospitaniye uma i serdtsa. – M.: Prosveshcheniye, 1984. – 204 s.
4. Myakisheva M.M. Formirovaniye gotovnosti studentov k osvoyeniyu sovremennogo repertuara v klasse sol'nogo narodnogo peniya: dis. … kand. ped. nauk. – Krasnodar, 2009. – 190 s.
5. Polyakova N.I. Sovremennoye vokal'noye vospitaniye detey i problema vokal'nogo repertuara // Gnesinskaya nauchnaya shkola – XXI vek: sb. tr. / RAM im. Gnesinykh. – M., 2009. – Vyp. 176.– S. 94–108.
6. Shamina L.V. Osnovy narodno-pevcheskoy pedagogiki: ucheb. posobiye. – SPb.: Lan'; PLANETA MUZYKI, 2017. – 200 s.

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ МЕТОДИКИ НАРОДНОГО ХОРОВОГО ПЕНИЯ

Т. А. Букреева, Н. А. Кузьмин
МКУ СКЦ Ордынского района «Ордынский районный Дом культуры»,
р. п. Ордынское, Новосибирская область
В. М. Пипекин
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово
Л. А. Фёдорова
ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный аграрный университет»,
г. Новосибирск

В статье исследуются жанровые особенности и исполнительские формы современного русского народного хора на примере деятельности заслуженного коллектива народного творчества, ансамбля песни и танца «Сибирские зори» Ордынского районного Дома культу-

ры Новосибирской области. Анализируется вокально-хоровая структура, а также особенности обработки народной песни для народного хора композитора Николая Кузьмина.

Ключевые слова: народное хоровое пение, жанры, формы, обработка, вокально-хоровая структура, ансамбль «Сибирские зори».

BASIC TECHNIQUES FOR FOLKLORE CHOIR SINGING

T. A. Bukreeva, N. A. Kuz'min
Ordynski Social and cultural center, Novosibirsk region
Ordynski House of Culture NSO, Ordynski
V. M. Pipekin
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo
L. A. Fedorova
Novosibirsk State Agricultural University, Novosibirsk

The article examines the genre features and performing forms of a modern Russian folk choir on the example of the activity of the honored collective of folk art, the song and dance ensemble "Siberian Dawns", of Ordynski House of Culture, Novosibirsk Region. The authors analyse a vocal-choral structure, as well as the peculiarities of folk song processing for the folk choir by the composer Nikolai Kuzmin.

Keywords: folk choir singing, genres, forms, processing, vocal and choral structure, ensemble "Siberian Dawns".

В XXI веке Россия столкнулась с вызовами, одним из которых является потеря идентификации национальностей. Процессы глобализации и интеграции России в европейское пространство унифицируют русскую культуру, стирают национальные особенности, способствуют потере русских корней. Русский человек сталкивается с проблемами подмены ценностей, подмены реального бытия виртуальным существованием. Русская культура заменяется зарубежной дешевой подделкой, лжекультурой.

В музыкальной культуре особое место занимает народно-хоровое исполнительство. Поэтому актуальным является возрождение и сохранение духовных ценностей через осуществление, в частности, деятельности народных хоров.

Целью данной статьи является выявление методологических основ и анализ основных положений методики народного хорового пения через исследование особенностей становления и развития заслуженного коллектива народного творчества, ансамбля песни и танца «Сибирские зори» Ордынского районного Дома культуры Новосибирской области. Данная цель может быть достигнута через решение следующих задач: выявление жанрового своеобразия и исполнительской формы ансамбля; описание вокально-хоровой структуры коллектива; анализ особенностей обработки народной песни для народного хора композитора Николая Кузьмина; формулировка приемов и методов хорового пения, используемых в ансамбле.

История ансамбля «Сибирские зори» насчитывает 57 лет. Ансамбль возник в результате слияния трёх творческих коллективов: хорового, танцевального и оркестра народных инструментов. Звания «народный самодеятельный коллектив» удостоен в 1962 году.

Хоровой коллектив с момента создания возглавлял ансамбль участник Великой Отечественной войны Леонид Романович Манахов. Одним из организаторов и активной участницей ансамбля была Объедкова Мария Дмитриевна, в 60-е годы работник Ордынского РДК. Григорий Тоискин руководил оркестром народных инструментов, ставшим первым «оркестром-спутником» оркестра русских народных инструментов Новосибирского радио и телевидения. Больших успехов добился танцевальный коллектив под руководством Анатолия Голикова. Огромную поддержку в годы становления коллективу оказывали специалисты Новосибирского Дома культуры железнодорожников.

Много сил, творческой энергии, организаторских способностей внёс в деятельность коллектива заслуженный работник культуры РСФСР Николай Иванович Колесников. Работая директором музыкальной школы, он много лет на общественных началах был художественным руководителем ансамбля. Несколько лет творческой жизни подарил ансамблю заслуженный деятель искусств ЯАССР Владимир Иванович Чирков, известный знаток и собиратель сибирского песенного фольклора.

Большое количество танцоров воспитали балетмейстеры «Сибирских зорь» – заслуженный работник культуры РСФСР Виктор Фёдорович Фомин, Сергей Иванович Александров и Николай Егорович Коновалов. После ухода Леонида Манахова на заслуженный отдых хормейстером коллектива несколько лет работал Александр Андреевич Мецлер. А с 1981 года и по настоящее время хоровым коллективом руководит заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Союза композиторов Кузбасса Кузьмин Николай Александрович, ставший в 1998 году художественным руководителем ансамбля.

При подготовке концертных программ для участия в международных фестивалях во Франции, Испании, Греции, Италии большую творческую работу с коллективом провёл балетмейстер-режиссёр из г. Новосибирска Олег Алексеевич Ермаков.

Выявляя методологические основы народного хорового пения, будем основываться на общепринятом трехуровневом подходе. Методологию понимаем как систему принципов и способов организации и построения теоретической и практической деятельности, а также учение об этой системе. В переводе с греческого термин «методология» может быть представлен как «путь познания». Существует три уровня: общая методология, специальная методология, методология как совокупность специальных методов, принципов и подходов [1]. Наш интерес представляет третий уровень.

Логика анализа исходит из пособия Стенюшкиной Т. С. «Русское народно-творческое исполнительство: Хороведение и методика работы с хором» [2]. Определим *форму* народного исполнительства. В отличие от аутентичного ансамбля, существующего в быту, задача которого – сохранение определённой певческой традиции, певческий коллектив ансамбля «Сибирские зори» является народным хором, пропагандирующим народное искусство и народную манеру пения. Здесь также необходимо уточнить, что на данном этапе исследования будем анализировать хоровой коллектив ансамбля «Сибирские зори». Среди многих определений хора выделим трактовку В. И. Краснощекова. Он определяет хор как «большой вокально-исполнительский коллектив, который средствами своего искусства правдиво, художественно-полноценно раскрывает содержание и форму исполняемых произведений и своей творческой деятельностью способствует идейно-художественному воспитанию народных масс. Как музыкально-исполнительский “инструмент” хор представляет собой ансамбль вокальных унисонов» [3].

Следующей отличительной чертой народного хора является сценическая и концертная деятельность. Ансамбль песни и танца «Сибирские зори» популярен не только в Ордынском районе, но и за его пределами. В составе ансамбля хоровой коллектив побывал с концертами во многих городах страны, трижды представлял область на всероссийских смотрах в Москве, принимал участие в международных фольклорных фестивалях в Югославии, Индии, Непале, Франции, Испании, Греции, Монголии, Италии, Боснии и Герцеговине, Болгарии, Республике Крым, Абхазии, Грузии, где не раз завоевывал самые престижные награды. Ансамбль становился лауреатом всесоюзных, всероссийских, региональных и областных конкурсов и фестивалей. Имеет диплом III степени Главного комитета Выставки достижений народного хозяйства, диплом и памятную медаль Всероссийского хорового общества, диплом лауреата за III место на Межрегиональном смотре-конкурсе народных ансамблей песни и танца в Омске. Ансамбль приглашался на заключительные мероприятия Первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся в Кремлёвском дворце съездов в Москве, Всероссийского фестиваля «Поёт село родное» в Чебоксарах и Омске.

В 2015 году ансамбль выиграл грант в конкурсе социальнозначимых проектов Новосибирской области «Родная песня в памяти народной». Разработчик проекта – солистка, ассистент балетмейстера ансамбля Тамара Букреева, которая является создателем и хранителем исторической и творческой летописи «Сибирских зорь».

По своему *виду* хор ансамбля «Сибирские зори» многоголосый. Основной исполнительский состав насчитывает 23 человека. *Тип* хора, то есть структурная функция, смешанный. Имеет полный состав голосов: и мужские, и женские. Пятиголосный, то есть делится на 5 хоровых партий. Партия – группа исполнителей с родственным тембром и приблизительно одинаковым диапазоном голоса. Используется подголосочная полифония.

Жанр певческого коллектива определила народная манера пения. Хор формирует своё звучание, опираясь на народную манеру исполнения. Особое значение имеют традиции и методика народного пения Н. К. Мешко, народной артистки СССР, профессора РАМ им. Гнесиных, художественного руководителя Государственного академического Северного русского народного хора. Эта методика определяется как «естественное, открытое народное пение, с соединением регистров на каждом звуке диапазона, основанное на раскрытой, распевной и характерной речи, с приоритетом смысловой интонации» [4]. Нина Мешко, обучая искусству народного пения, отмечала, что народное пение – особый художественный мир, который имеет свои законы, стиль, исполнительские приемы, фонетику речи, манеру пения.

Народный хор ансамбля «Сибирские зори» использует следующие *приёмы и техники*.

Каждая мелодия основная. Гетерофония. Двухэтажное пение. Один тембр, одна звуковысотность, одна смысловая интонация, опорный звук, постепенность распева. Формирование слово-звука. Понятие округлённого звука. Закон фразы, волнообразное движение голоса. Понятие огласовки. Начало мягкое с движением. Опорный и проходящий звук. Единая манера звукообразования, единая манера произношения.

Легкое прикосновение к звуку. Правильный распев смысловых ударных. Стереофоническое, объёмное звучание. Главная роль интонационной выразительности. Монолитное, волнообразное звучание. Голос – акустическая система.

Соединение регистров, дыхание непринужденное. Большая фраза говорится на одном дыхании. Легкий, непринужденный вдох, грудное народное пение, отвергается форсировка. Голошение или вокализация, принцип плача. Мягкая атака и движущая кантилена, то есть звуковедение. Раскрытие грудного регистра, резонатора.

Округление звука за счет высокого положения мягкого нёба. И одновременно открытие. Открытие грудного регистра за счет зевка внутрь. При зевке челюсть выносится вперед, язык напрягается и выносится вперед, диафрагма, живот выдвигается вперед. Звук двигается животом. Чем выше ноты, тем ниже опора.

В технике важен момент подготовки. Язык фиксирует один звук, челюсть готовится к другому звуку. Улыбка. Распеть, чтобы подготовиться к другому звуку. Корень языка лежит напряженно. Соединение интонации, пения и техники. К согласной прибавляется оттенок гласного звука. Акценты только артикуляционными средствами.

Отношение передается через интонацию, песня рассказывается, рисуется весь сюжет и картина песни. Внешняя простота и естественность достигается большой работой и терпением.

Расстановка хора на сцене и исполнители. Коллектив является самодеятельным, но у половины участников есть профессиональное образование в области культуры и искусств. Кроме этого здесь есть и врачи, и бухгалтеры, и школьники, и учителя, и парикмахеры, и социальные работники, и депутаты. Возрастной состав: молодежь и люди среднего возраста, Активно используется практика обновления и пополнения коллектива за счет молодых талантливых исполнителей. Это накладывает дополнительную работу по обучению и воспитанию участников.

Исполнители стоят по партиям в форме «каре» («подкова»). Такое расположение позволяет видеть друг друга и не разойтись в темпоритме. Мужчины стоят либо в центре, либо между женскими голосами. Практика двойной «подковы», когда мужчины стоят за женщинами, не используется. Солисты выходят вперед и стоят перед основным составом. Аккомпанирующая группа располагается либо перед, либо после хора. В основном соблюдается традиционное расположение партий: справа – низкие, слева – высокие. Но, в зависимости от номера, когда хоровые исполнители сами являются танцорами, объёмное звучание достигается за счет перемешивания партий. Сценическое, режиссерское решение музыкальных сцен позволяет создавать мини-спектакли, где хор активно движется на сцене.

В *репертуаре* хора авторские произведения композиторов Н. Кузьмина, В. Пипекина, Н. Кудрина, Г. Заволокина, М. Киселёва и др. Народные песни в обработке Н. Кузьмина также составляют центральную часть репертуара.

Структурная организация народно-хорового коллектива «Сибирских зорь» является основополагающим фактором при создании *обработок народных песен* и собственных сочинений композитором, руководителем ансамбля Николаем Кузьминым. Музыкальные полотна создаются с опорой на ощущения и взгляды композитора, большое влияние на которые оказала сибирская природа, красота и величие сибирских рек. Прима, главная солистка ансамбля Дворядкина Наталья с оригинальным неповторимым сопрано, её талант и возможности также являются ориентиром при создании музыкальных сочинений. Николай Александрович работает в формате общерусской («свободной») обработки, в отличие от обработки в стиле определённой народно-исполнительской традиции, то есть стилевой или региональной. Основываясь на классификации видов обработок, выделим создающиеся об-

работки для самодеятельного исполнения и для исполнения конкретным хоровым коллективом. В произведениях сохраняются основные стилевые особенности народного исполнительства: подголосочная полифония, строение партитуры. Но выделяются разновидности хорового распева, специфика регистрового звучания. Среди характерных приёмов: поочередное вступление голосов, солирование партий либо исполнителей, противопоставление голосов партитуры, изменение плотности хоровой фактуры.

Николай Кузьмин является автором 30 песен на стихи сибирских и местных поэтов-песенников: Е. Бабикова. Л. Долгова, Г. Шуваева, В. Пухначева, А. Хроменюка и др. Им создано более 150 обработок народных и авторских песен. Благодаря преобладанию авторской индивидуальности, некоторые обработки воспринимаются как оригинальные самостоятельные сочинения. Авторские песни и обработки не всегда совпадают с традиционными особенностями народного пения, поэтому фольклор в бытовом варианте не исполняется.

В 2017 году результатом творческого союза ансамбля «Сибирские зори» с профессором кафедры народных инструментов КемГИК, заслуженным работником культуры России, членом Союза композиторов России Владимиром Пипекиным стала публикация двух учебно-репертуарных сборников: «Край родной» и «Комары-комарики». В них предлагаются партитуры и обработки Н. Кузьмина русских народных песен для народных хоровых коллективов, партитуры для хора в обработке Н. Кузьмина песен композитора В. Пипекина, а также музыкальный материал песен собственного сочинения [5; 6].

Таким образом, создан творческий стиль композитора Николая Кузьмина, который можно назвать *исповедально-лирическим*. В 2017 году Николай Александрович принят в Союз композиторов Кузбасса. Имя Н. А. Кузьмина, заслуженного работника культуры Российской Федерации, композитора, лауреата региональных и всероссийских конкурсов композиторов занесено в «Золотую книгу культуры Новосибирской области» и в энциклопедию «Лучшие люди России». Николай Александрович – обладатель медалей «За вклад в развитие Новосибирской области» и «Патриот России».

Смена ярких сценических костюмов, режиссёрское решение музыкального материала, созданные исполнителями театральные образы, сопровождение видеорядов, танцевальные зарисовки, сюжетное воплощение лексики музыкального певческого материала на сцене позволяют определить ансамбль «Сибирские зори» как *театр народной песни*, создающий незабываемые представления и музыкальные спектакли.

Традиции ансамбля сохраняются и развиваются другими творческими коллективами. Детский ансамбль «Зореньки» – спутник «Сибирских зорь» – под руководством Николая Александровича вырастил не одно поколение талантливой молодёжи. В 2016 году солисткой ансамбля «Сибирские зори» Лилией Фёдоровой на базе Новосибирского государственного аграрного университета создан молодёжный ансамбль русской песни «За околицей», который пропагандирует народную песню и является последователем прославленного Ордынского коллектива.

Участники ансамбля – самодеятельные артисты глубоко понимают, ценят и любят русскую народную музыку, песню и танец, являются пропагандистами народных традиций сибирского края, всецело отдают свой талант, задор зрителям. Вечный творческий поиск, вечное движение вперёд – таков девиз участников ансамбля. «Сибирские зори» стали для многих не только местом проведения свободного времени, но и стилем жизни, а русское

народное творчество и культура – любимое дело. Именно поэтому ансамбль завоевал сердца многих ценителей русского народного творчества.

В декабре 2017 года народному самодеятельному коллективу, ансамблю песни и танца «Сибирские зори» присвоено почётное звание «Заслуженный коллектив народного творчества» за высокие достижения в области народного художественного творчества и значительный вклад в развитие культурной жизни регионов России.

Список литературы

1. Фёдорова Л. А. Методологические основы формирования корпоративной системы образования // Интерэкспо ГЕО-Сибирь–2016. XII Междунар. науч. конгр., 18–22 апр. 2016 г., Новосибирск: Междунар. науч. конф. «Глобальные процессы в региональном измерении: опыт истории и современность»: сб. мат-лов: в 2 т. – Новосибирск: СГУГиТ, 2016. – Т. 1. – 296 с.
2. Стенюшкина Т. С. Русское народно-творческое исполнительство: Хороведение и методика работы с хором: учеб. пособие для студентов высших и средних учебных заведений культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – 105 с.
3. Краснощёков В. И. Вопросы хороведения. – М.: Музыка, 1969. – 299 с.
4. Мешко Н. К. Искусство народного пения: практическое руководство и методика обучения искусству народного пения: в 2 ч. – М., 1996. – Ч. 1. – 42 с.
5. Кузьмин Н. Край родной: песни для народных хоровых коллективов: учеб.-репертуар. сб. – Новосибирск. Ордынское; Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2017. – 64 с.
6. Кузьмин Н. Комары-комарики: песни для народных хоровых коллективов: учеб.-репертуар. сб. – Новосибирск. Ордынское; Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2017. – 64 с.

List of references

1. Fyodorova L.A. Metodologicheskiye osnovy formirovaniya korporativnoy sistemy obrazovaniya // Inter·ekspo GEO-Sibir’–2016. XII Mezhdunar. nauch. kongr., 18–22 apr. 2016 g., Novosibirsk: Mezhdunar. nauch. konf. «Global’nyye protsessy v regional’nom izmerenii: opyt istorii i sovremennost’»: sb. mat-lov: v 2 t. – Novosibirsk: SGUGiT, 2016. – T. 1. – 296 s.
2. Stenyushkina T.S. Russkoye narodno-tvorcheskoye ispolnitel’stvo: Khorovedeniye i metodika raboty s khorom: ucheb. posobiye dlya studentov vysshikh i srednikh uchebnykh zavedeniy kul’tury i iskusstv. – Kemerovo: Kemerov. gos. un-t kul’tury i iskusstv, 2011. – 105 s.
3. Krasnoshchyokov V.I. Voprosy khorovedeniya. – M.: Muzyka, 1969. – 299 s.
4. Meshko N.K. Iskusstvo narodnogo peniya: prakticheskoye rukovodstvo i metodika obucheniya iskusstvu narodnogo peniya: v 2 ch. – M., 1996. – Ch. 1. – 42 s.
5. Kuz’min N. Kray rodnoy: Pesni dlya narodnykh khorovykh kollektivov: ucheb.-repertuar. sb. – Novosibirsk. Ordynskoye; Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul’tury, 2017. – 64 s.
6. Kuz’min N. Komary-komariki: pesni dlya narodnykh khorovykh kollektivov: ucheb.-repertuar. sb. – Novosibirsk. Ordynskoye; Kemerovo: Kemerov. gos. in-t kul’tury, 2017. – 64 s.

РЕАЛИЗАЦИЯ ЦЕННОСТНЫХ КАТЕГОРИЙ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА В ПРАКТИКЕ СОВРЕМЕННЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Т. С. Стенюшкина, Е. А. Антонова
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово

В статье рассматривается происхождение понятия «фольклор», его особенности и основные этапы становления. Представляется классификация ценностей в русском песенном фольклоре, согласно этапам их формирования.

Ключевые слова: ценность, ценностная классификация, русский песенный фольклор, традиции.

IMPLEMENTING VALUE CATEGORIES OF SONG FOLKLORE IN THE PRACTICE OF MODERN FOLK SINGERS

T. S. Stenyushkina, E. A. Antonova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors consider the origin of the term “folklore”, its characteristics, and the basic stages of formation. In addition, the authors give the value classifications of Russian song folklore, according to the stages of their formation.

Keywords: value, value classification, Russian song folklore, traditions.

На протяжении тысячелетий у всех народов фольклор был единственной формой творчества. Фольклор каждого народа неповторим, так же, как его история, обычаи, культура. Народная музыка, народное творчество прочно вошло в быт людей, отражая самые разнообразные грани социальной, семейной и личной жизни. И, только возвращаясь к фольклорным истокам, мы можем воссоздать ту картину мира, и те ценности, что заложены в нас со времен наших предков.

К сожалению, сегодня, в XXI веке, многие духовные, нравственные ценностные ориентиры, которые на протяжении не одного десятилетия обусловливали гармонизацию жизни и деятельности людей, всю систему взаимоотношений человека с миром, оказались утраченными. В результате то, что недавно воспринималось человеком в качестве незыблемых постулатов, либо полностью отвергается, либо вызывает сомнение в его значимости. Кризис ценностных ориентаций может привести к кризису идентичности, который, в свою очередь, нередко сопровождается духовным вакуумом. И как результат этого – деформация самосознания человека, отчуждение личности от собственной истории, утрата смысла жизни и перспектив развития.

Исследование понятия «ценность» в русском песенном фольклоре весьма актуально, так как дает возможность углубиться в истоки, проанализировать основные ценности, воспеваемые нашими предками, и выяснить: какие из этих ценностей дошли до нашего времени и как они трансформировались в связи с адаптацией к социальным условиям современ-

ной жизни. От того, какой ценностный фундамент будет сформирован у подрастающего поколения, во многом зависит будущее состояние общества.

Чтобы выяснить, какие ценности несет в себе русский песенный фольклор, нами были проанализированы основные этапы формирования и зарождения песенных жанров и выявлены основные группы ценностей, появляющихся с течением времени, изменением быта, напрямую или косвенно связанных с наиболее значимыми событиями истории.

Ценностные аспекты русского песенного фольклора раскрыты в работах В. П. Аникина, Б. В. Асафьева, П. Г. Богатырёва, Е. В. Гиппиуса, И. И. Земцовского. Песенный фольклор, основанный на традиции, представляет собой систему ценностей и смыслов, которые были накоплены в течение многих столетий, имели значение для жизни людей и были тесно связаны с образом жизни, трудом, восприятием окружающего мира. Это представления о природе, красоте, доброте, устройстве жизни, формах поведения, месте человека в мире, его отношения с высшими силами.

За основу была взята классификация, предложенная в конце прошлого столетия Т. В. Бутковской и основанная на выделении жизненно важных (представления человека о добре, зле, счастье и горе) и универсальных ценностей. Универсальные ценности, по мнению ученой, бывают:

- витальными (жизнь, семья, здоровья);
- общественного признания (такие ценности, как социальный статус и трудоспособность);
- межличностного признания (проявление альтруизма и честности);
- демократическими (свобода высказывания, или свобода слова);
- партикулярными (принадлежность семье);
- трансцендентными (проявление веры в Бога) [7, с. 18].

Начиная с архаического фольклора, который связан с мифологией, можно говорить о начальных ценностях, через которые человек выражает своё отношение к миру. Считая себя частью бытия, люди воспевали подвиги (богов, божеств, духов, сущностей) и явления природы. Здесь мы можем говорить об этических (счастье, благородство, любовь, дружба, долг, верность, справедливость) и эстетических (красота, прекрасное, стремление к идеалу, гармония с окружающим миром природы) ценностях. Мифологическое сознание было присуще русскому народу до Крещения Руси в 988 году. Появление понятия «единого Бога» начинает соперничать с языческой культурой (многобожием), тем самым переворачивая сознание народа. Церковные христианские песнопения перетекают в жизнь народа, трансформируясь, и оставаясь в быту в виде духовного и прибыльного стиха, псальма и канта, знаменуют появление ещё одной ценности – трансцендентной (проявление веры в Бога).

В жанрах былины и исторических песен, а также в балладах и скоморошинах воспеваются подвиги людей – народных и национальных героев: национально-патриотическая ценность и ценность межличностного признания (проявление альтруизма и честности). С распространением жанра трудовых песен и припевок можно говорить о появлении ценности общественного признания (такие ценности, как социальный статус и ценность труда, как основы жизни). Появление более поздних лирических жанров: необрядовая лирика, хороводная песня, плясовая песня, игровая песня, частушка, календарно-обрядовая песня, семейно-бытовая песня, городская песня – привносит в жизнь народа витальные ценности (жизнь, семья, здоровье) и партикулярные ценности (принадлежность семье, продолжение рода, уважение к старшему поколению). В связи с историческими событиями появляется

такой жанр, как революционная песня, он приносит с собой демократические ценности (свобода высказывания, или свобода слова).

Таким образом, мы можем наблюдать за появлением и трансформацией ценностей через их отражение в фольклоре, а также можем отследить изменения, произошедшие в жизни народа, и выявить список основных ценностных категорий, которые дошли до нашего времени, так или иначе перетерпев изменения под влиянием исторических событий и с течением времени:

- витальные (жизнь, семья, здоровье);
- общественного признания (такие ценности, как социальный статус и трудоспособность);
- межличностного признания (проявление альтруизма и честности);
- демократические (свобода высказывания, или свобода слова);
- партикулярные (принадлежность семье);
- трансцендентные (вера в Бога);
- этические (счастье, благородство, любовь, дружба, долг, верность, справедливость);
- эстетические (красота, прекрасное);
- национально-патриотические.

Постепенно каждая из ценностей приобретала всё более глубокое понимание, обрастала образами-символами, а в более поздних жанрах, поменялась направленность ценностей – теперь ценность одного человека приобретает огромную значимость.

В наше время остро стоит вопрос о сохранении самобытности культурных традиций русского народа, об укреплении установленных ценностных ориентиров и воспитании молодого поколения на их основе. И, для того чтобы понять, как сохраняются и передаются ценности через русский песенный фольклор, нами было проведено исследование на основе двух коллективов: ансамбля народной музыки «Любава» кафедры НХП и вокального ансамбля «Русская песня» им. Е. Б. Шмидт ДК шахтеров г. Кемерово.

Ансамбль народной музыки «Любава» создан в 1996 году. Художественный руководитель: Татьяна Анатольевна Котлярова, заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, кандидат культурологии, профессор, заведующая кафедрой народного хорового пения. Направление творческой деятельности: сохранение и развитие традиционной народной культуры, реконструкция местной певческой традиции. В составе ансамбля студенты кафедры народного хорового пения. В исполнительском репертуаре ансамбля народные песни и танцы Западной Сибири, духовная музыка, обработки народных песен, авторские сочинения. В настоящее время репертуарная политика коллектива направлена на реконструкцию обрядовой культуры сибирских переселенцев (белорусов). В исследовании прошли опрос 14 участников коллектива, из них: 11 девушек и 3 юноши, в возрасте от 19 до 27 лет.

Наиболее значимыми ценностями для участников коллектива «Любава» оказались:

- витальные (жизнь, семья, здоровье) – *119 баллов;*
- партикулярные (принадлежность семье) – *108 баллов;*
- этические (счастье, благородство, любовь, дружба, долг, верность, справедливость) – *107 баллов;*
- межличностного признания (проявление альтруизма и честности) – *98 баллов.*

Наименее значимыми оказались ценности:

- демократические (свобода высказывания, или свобода слова) – *90 баллов*;
- эстетические (красота, прекрасное) – *90 баллов*;
- национально-патриотические – *80 баллов*;
- общественного признания (такие ценности, как социальный статус и трудоспособность) – *75 баллов*;
- трансцендентные (вера в Бога) – *74 балла*.

Мнения участников опроса разделились: 60 % опрашиваемых считают, что ценности, воспетые в фольклоре актуальны, но не все, ведь с течением времени ценности трансформируются; 40 % опрашиваемых считают, что ценности, воспетые в фольклоре, безусловно актуальны в наше время, так как эти ценности вечны для всех поколений, ибо формировались веками в народном сознании.

А также 60 % участников коллектива считают, что их деятельность, безусловно, позволяет сохранять, приумножать и культивировать представленные выше ценности. 43 % участников коллектива тоже придерживаются представленного выше мнения, но с меньшей уверенностью. 7 % участников не уверены, позволяет ли деятельность коллектива сохранять, приумножать и культивировать какие-либо из представленных ценностей.

Участники ансамбля народной музыки «Любава» приводят в пример такие произведения, как: псалом «Страдальная мати»; семейно-бытовая песня «Ой, дауно, дауно»; «Ой, не время нынче спать, православные», стихи В. Волкова, музыка Ю. Клепалова; казачий романс «Прости, звезда, пора мне спать»; «Заповеди блаженств», аранжировка В. Мартынова; «Грузинская песнь», стихи А. С. Пушкина, музыка С. В. Рахманинова, переложение для народного хора А. Федоськина, и многие другие. Участники опроса считают, что именно в этих произведениях отражены главные, значимые, по их мнению, ценности.

Проанализировав полученные ответы, мы выяснили, что наиболее значимыми ценностями для участников коллектива «Любава» оказались витальные, партикулярные, этические и ценности межличностного признания. А наименее значимыми оказались ценности демократические, эстетические, национально-патриотические, ценности общественного признания и трансцендентные ценности. Подобный выбор обусловлен статусом (студенты) и возрастом опрашиваемых участников (19–27 лет). Участники коллектива сопоставляют свое понимание ценностей с предлагаемыми ценностями в опросе и выстраивают их значимость по личным критериям. А также они осознают значимость и актуальность ценностей, воспетых в фольклоре, и с легкостью находят им подтверждения в репертуаре ансамбля, который в свою очередь дает хорошую базу для сохранения, приумножения и культивирования этих ценностей.

Ансамбль «Русская песня» им. Е. Б. Шмидт был создан в 1972 году на базе ДК шахтеров. Художественный руководитель: Кожевникова Эллина Николаевна, лауреат всероссийских и международных конкурсов. Состав участников постоянный, состоит из разных поколений, сменяющих друг друга. Направление творческой деятельности: сохранение и развитие народной песенной культуры. В исполнительском репертуаре ансамбля традиционные народные песни, обработки народных песен, авторские сочинения. В исследовании прошли опрос 10 участников коллектива, из них: 7 женщин и 3 мужчин, в возрасте от 21 до 61 года.

Наиболее значимыми ценностями для участников ансамбля «Русская песня» оказались:

- витальные (жизнь, семья, здоровье) – *82 балла;*
- трансцендентные (вера в Бога) – *80 балла;*
- партикулярные (принадлежность семье) – *79 баллов;*
- этические (счастье, благородство, любовь, дружба, долг, верность, справедливость) – *74 балла;*
- национально-патриотические – *70 баллов*.

Наименее значимыми оказались ценности:

- эстетические (красота, прекрасное) – *69 баллов*;
- демократические (свобода высказывания, или свобода слова) – *66 баллов*;
- межличностного признания (проявление альтруизма и честности) – *61 балл;*
- общественного признания (такие ценности, как социальный статус и трудоспособность) – *59 баллов*.

Мнения участников опроса разделились: 40 % опрашиваемых считают, что ценности, воспетые в фольклоре, актуальны, но не все, ведь с течением времени ценности трансформируются; 50 % опрашиваемых считают, что ценности, воспетые в фольклоре, безусловно актуальны в наше время, так как эти ценности вечны для всех поколений ибо формировались веками в народном сознании. А 10 % опрашиваемых затрудняются ответить на этот вопрос.

А также 70 % участников коллектива считают, что их деятельность, безусловно, позволяет сохранять, приумножать и культивировать представленные выше ценности. 20 % участников коллектива тоже придерживаются представленного выше мнения, но с меньшей уверенностью. 10 % участников не уверены, позволяет ли деятельность коллектива сохранять, приумножать и культивировать какие-либо из представленных ценностей.

Участники ансамбля «Русская песня» приводят в пример такие произведения, как: рекрутская казачья песня «Ой, да ты, калинушка»; плясовая Ставропольского края «Ой, сад во дворе»; «За Уралом, за рекой» походная уральских и сибирских казаков; казачья походная «За высокий за курган»; «Сердце матери», стихи Т. Рогозиной; «Как по горкам, по горам», стихи П. Шаляпина; «В полном разгаре страда деревенская», стихи Н. Некрасова, распев ККХ, и многие другие произведения. Участники опроса считают, что именно в этих произведениях отражены главные, значимые, по их мнению, ценности.

Анализ собранных данных позволил сделать выводы о том, что фольклор, несомненно, несет в себе ценности, которые формировались нашими предками и передавались из поколения в поколение. Какие-то из этих ценностей вечны и актуальны сегодня, какие-то трансформировались с течением времени, но современные исполнители все же находят их отражение в песенном фольклоре.

Русский песенный фольклор прошел в своем становлении основные этапы, которые были связаны с наиболее значимыми событиями в истории и культуре страны, в жизни одного человека или семьи и рода. В результате сформировались ценности, которые были актуальны для живущих тогда поколений. Ориентируясь на них, мы можем говорить о трансформации жанров в русском песенном фольклоре, об изменениях в сознании людей, об изменении их ценностных ориентиров.

Список литературы

1. Бутковская Т. В. Традиции в системе формирования политической культуры молодежи: автореф. дис. … канд. филос. наук: 09.00.01 / Киев. ин-т политологии и соц. управления. – Киев, 1992. – 18 с.
2. Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Крестьянская лирика // Русский фольклор: Крестьянская лирика. – Л.: Советский писатель, 1935. – 313 с. – (Библиотека поэта. Малая серия; № 2).
3. Гусев В. Е. Актуальные проблемы современной фольклористики. – М.: Музыка, 1980. – 224 с.
4. Камаев А. Ф., Камаева Т. Ю. Народное музыкальное творчество: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2008. – 300 с.
5. Каргин А. С. Народная художественная культура. – М.: ГРЦРФ, 1997. – 285 с.

List of references

1. Butkovskaya T.V. Traditsii v sisteme formirovaniya politicheskoy kul'tury molodezhi: avtoref. dis. … kand. filos. nauk: 09.00.01 / Kiyev. in-t politologii i sots. upravleniya. – Kiyev, 1992. – 18 s.
2. Gippius E.V., Eval'd Z.V. Krest'yanskaya lirika // Russkiy fol'klor: Krest'yanskaya lirika. – L.: Sovetskiy pisatel', 1935. – 313 s. – (Biblioteka poeta. Malaya seriya; № 2).
3. Gusev V.E. Aktual'nyye problemy sovremennoy fol'kloristiki. – M.: Muzyka, 1980. – 224 s.
4. Kamayev A.F., Kamayeva T.Yu. Narodnoye muzykal'noye tvorchestvo: ucheb. posobiye dlya stud. vyssh. ped. ucheb. zavedeniy. – M.: Akademiya, 2008. – 300 s.
5. Kargin A.S. Narodnaya khudozhestvennaya kul'tura. – M.: GRTSRF, 1997. – 285 s.

СИСТЕМА КАРЛА ОРФА КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ В ФОЛЬКЛОРНОМ АНСАМБЛЕ

Н. В. Ивасишина
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
МБОУ ДО «Центр детского творчества Центрального района»,
г. Кемерово

Данная статья посвящена определению возможностей системы Карла Орфа в формировании творческих способностей детей в фольклорном ансамбле. Изучено понятие «творческие способности», определен потенциал фольклорного ансамбля в развитии творческих способностей. Дана общая характеристика системы Карла Орфа, ее специфика и роль в развитии творческих способностей. Рассмотрены основные направления деятельности фольклорного ансамбля «Субботея» в формировании творческих способностей детей. Проведена опытно-поисковая работа по определению роли системы Карла Орфа в развитии творческих способностей участников фольклорного ансамбля «Субботея».

Ключевые слова: способности, творческие способности, фольклор, детский фольклор, творческая деятельность.

CARL ORFF's SYSTEM AS A FACTOR FOR FORMING CREATIVITY IN FOLK ENSEMBLE

N. V. Ivasishina
Kemerovo State University of Culture,
Center of children's creativity of the Central district, Kemerovo

The article analyses the capabilities of the Carl Orff's system in forming creative abilities of children in a folklore ensemble. The author studies the concept "creative abilities", and defines the potential of a folklore ensemble in developing creative abilities. Moreover, the author gives general characteristics of the Carl Orff's system, its specificity and role in developing creative abilities. In addition, the author analyses activity of the folklore ensemble "Subbay" and its role in forming children's creative abilities. Also, the author determines the role of Carl Orff's system in developing creative abilities of the participants of the folklore ensemble "Subbay" through experimental and exploratory work.

Keywords: abilities, creative abilities, folklore, children's folklore, creative activity.

С началом нового тысячелетия в нашей стране повышается интерес к национальной русской культуре, к этническим процессам, традиционному художественному творчеству и фольклору. Фольклорный ансамбль, как часть народного творчества, является одним из связующих звеньев в сложном культурном многообразии. К главным задачам фольклорных ансамблей относятся: обучение свободному музицированию, привитие любви к народным музыкальным инструментам, формирование творческого отношения к исполняемым произведениям. Среди существующих систем развития творческих способностей учащихся методика немецкого композитора Карла Орфа является одной из наиболее необычных для применения в российской школе, интересных и, как показывает практика, одной из наиболее эффективных.

Суть методики К. Орфа «Шульверк. Музыка для детей» заключается в раскрытии музыкальных способностей учащихся с помощью музыкальных и танцевальных импровизаций. Основная идея системы К. Орфа заключается в самостоятельном развитии учащимися собственных музыкальных способностей посредством обучения игре на таких простых перкуссионных и мелодических музыкальных инструментах, как ксилофоны, маракасы, колокольчики, металлофоны, треугольники и др. Основную концепцию данной системы сам К. Орф определил таким образом: «Учимся, делая и творя».

Необходимо отметить, что педагогике известны различные подходы к формированию творческих способностей ребенка в процессе изучения разных дисциплин, внеклассной, кружковой работы. Вместе с тем практически отсутствуют работы, изучающие возможности формирования творческих способностей в фольклорном ансамбле. Поиск новых приемов развития творческих способностей у детей в фольклорном ансамбле привел к возможности использования потенциала системы Карла Орфа.

Анализ литературы по данному вопросу показал, что категория «творчество» в научной литературе определяется как процесс деятельности, который имеет социальную и

личностную значимость. Особенно важную роль в процессе становления творческих способностей играет период детства. Способности – это индивидуально-психологические особенности, то есть такие особенности, которые присущи только данному индивиду. Творческие способности – это индивидуальные особенности человека, которые определяют успешность выполнения им творческой деятельности различного рода. Это направленность на открытие нового и способность глубокого осознания своего опыта. Творческие способности не создаются, а высвобождаются. Поэтому игровые и проблемные методы обучения способствуют высвобождению творческих возможностей детей. Творческие способности, или творческие потенциалы, заложены в каждом человеке. Творчество – естественная природная функция, которая проявляется и реализуется в деятельности в меру наличия специальных способностей к той или иной конкретной деятельности.

Фольклорный ансамбль содержит в себе мощный креативный потенциал, что повышает его адаптационные возможности к современным условиям восприятия народной культуры. Фольклор – это традиционное поэтическое, музыкальное и танцевальное искусство народа, в котором он отражает свою трудовую деятельность, общественный и бытовой уклад, знание жизни.

Детский фольклор – это особенная область народного творчества, включающая целую систему поэтических и музыкально-поэтических жанров фольклора. Незатейливые по содержанию и простые по форме игры детского фольклора содержат в себе приемы образного осмысления мира, развития у ребенка эстетических представлений о нем. Синкретичность фольклорного творчества, яркая образность музыкально-поэтического и хореографического языка, а также доступность для понимания позволяют фольклору занять самое достойное место в воспитании личности и рассматривать его как средство приобщения к народной культуре, а также формирования творческих способностей.

Большой вклад в развитие музыкального образования детей, разработав свою оригинальную концепцию, систему музыкального развития, построенную на основе включения детей с первых шагов в элементарное музыкальное творчество, внес немецкий композитор, дирижер, педагог, один из самых крупных мастеров современного оркестра Карл Орф. В качестве своей основной творческой миссии композитор видел пробуждение в человеке человеческого: честности, благородства, достоинства, смелости; выражение средствами музыки того, что объединяет людей разных стран и народов. Уже в молодые годы он был одержим идеей создания своей педагогической системы музыкального воспитания детей. Согласно ей, в основе музыкального развития детей лежит творческая деятельность, построенная на активном использовании метода импровизации.

При изучении материалов «Шульверк. Музыка для детей» были выделены следующие основные составляющие элементарного музицирования: ритмическое музицирование, использование детских музыкальных инструментов, использование речевых упражнений, использование движения под музыку. К. Орф считал, что именно детское музыкальное творчество, готовность и нацеленность детей на созидательную деятельность помогают воспитанию креативной личности, развитию её творческой самобытности, музыкальности.

В настоящее время для того чтобы знакомить детей с народным музыкальным творчеством, прививать любовь к традициям своих предков, обучать их устному народному и

музыкальному творчеству создаются фольклорные ансамбли. Один из таких ансамблей в г. Кемерово – фольклорный ансамбль «Субботея» Центра детского творчества Центрального района. В ансамбле мы не только осваиваем музыкальный фольклор, но и беседуем, посещаем этнографические выставки, просматриваем тематические видеоматериалы. Поскольку фольклор синкретичен, в ансамбле в полной мере присутствуют песенное, танцевальное творчество и, конечно, изучение народного костюма. Большое внимание уделяется изучению традиций и обрядов русского народа. Занятия в ансамбле помогают ребёнку учиться правильно выражать эмоции, обогащают новыми впечатлениями, развивают речь, художественный вкус, поскольку дети систематически участвуют в концертах и конкурсах. Всё это способствует развитию их интересов, закрепляет нравственные идеалы и обогащает их внутренний мир. Для формирования творческих способностей детей мы использовали некоторые ведущие положения системы Карла Орфа.

Чтобы определить эффективность применяемых способов, были разработаны направления, по которым оценивались музыкальные способности детей:

- чувство ритма,
- музыкальный слух,
- чтение с листа,
- сочинение мелодического рисунка.

Были установлены уровни творческого развития детей: низкий, средний и высокий. Проведена диагностика на начальном и заключительном этапе исследования. На индивидуальных и групповых занятиях с учениками применялись упражнения для элементарного музицирования К. Орфа. В основу обучения положено творческое музицирование как форма взаимодействия детей и педагога. Важнейшей особенностью методики занятий является целостный игровой подход: игра и творчество пронизывают музыкальную деятельность воспитанников на всех уровнях.

Интерес и восторг у детей вызывают музыкальные инструменты, так как наличие в руках ребёнка даже самого простого инструмента (например, маракаса), на котором он играет метрический пульс, сразу превращает любого малыша из слушателя в исполнителя.

Особое место в музицировании занимают так называемые «телесные инструменты», которые получили также название «звучащие жесты». Это первые инструменты человечества и первые инструменты человека: притопы, хлопки, шлепки по коленям, щелчки, удары по грудной косточке. Звучащие жесты позволяют организовать импровизированное музицирование в любых условиях, при отсутствии каких-либо инструментов. Это инструменты, которые всегда с собой.

Для работы в фольклорном ансамбле был использован следующий музыкальный материал: русский народный потешный, игровой, календарный и сказочный фольклор, польки, марши, танцевальные мелодии. Основные приёмы работы с материалом: подражание, совместная игровая деятельность с педагогом: имитации «эхо» и других звуков. В результате внедрения в образовательный процесс упражнений для элементарного музицирования К. Орфа у участников детского фольклорного ансамбля «Субботея» повысился уровень развития общемузыкальных навыков и способностей, таких как: чувство ритма, мелодический слух, интонационный слух; импровизационные моменты. Об этом свидетельствовал сравнительный анализ исходной и итоговой диагностики.

В результате проведенного исследования мы можем констатировать, что методика К. Орфа базируется на импровизации и совместной игровой деятельности учащихся, а не на традиционной механической тренировке и заучивании нотной грамоты, что соответствует сути фольклорного ансамбля. Методика, которая применялась на занятиях фольклорного ансамбля, обладает следующими преимуществами:

- система легко сочетается с другими методиками раннего развития детей за счет своей универсальности и экономичности, кроме этого высокая адаптивность к разнообразным национальным условиям позволяет использовать лучшие образцы народной культуры;
- методика К. Орфа учитывает индивидуальные особенности ребенка и позволяет эффективно взаимодействовать детям с различными навыками, способностями и потребностями;
- методика закладывает огромный потенциал в развитие детей для дальнейшей творческой деятельности.

Список литературы

1. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры. – М.: Академия, 1988. – 419 с.
2. Алексеенко Е. В. Фольклорные традиции русского народа // Начальная школа. – 2014. – № 3. – С. 3–9.
3. Баренбойм Л. А. Элементарное музыкальное воспитание по системе К. Орфа. – М.: Музыка, 1985. – 323 с.
4. Бахтина В. П. Русский фольклор в современном мире. – М.: Высшая школа, 1991. – 259 с.
5. Богатырев П. Г., Якобсон Р. О. Фольклор как особая форма творчества // Вопросы народного творчества. – М.: Искусство, 1971. – С. 369–383.
6. Виноградов Л. В. Элементарное музицирование. – М.: Полири, 2001. – 197 с.
7. Голубовский И. В. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа. – М.: Музыка, 1983. – 380 с.

List of references

1. Alekseyev E.E. Fol’klor v kontekste sovremennoy kul’tury. – M.: Akademiya, 1988. – 419 s.
2. Alekseyenko E.V. Fol’klornyye traditsii russkogo naroda // Nachal’naya shkola. – 2014. – № 3. – S. 3–9.
3. Barenboym L.A. Elementarnoye muzykal’noye vospitaniye po sisteme K. Orfa. – M.: Muzyka, 1985. – 323 s.
4. Bakhtina V.P. Russkiy fol’klor v sovremennom mire. – M.: Vysshaya shkola, 1991. – 259 s.
5. Bogatyrev P.G., Yakobson R.O. Fol’klor kak osobaya forma tvorchestva // Voprosy narodnogo tvorchestva. – M.: Iskusstvo, 1971. – S. 369–383.
6. Vinogradov L.V. Elementarnoye muzitsirovaniye. – M.: Poliri, 2001. – 197 s.
7. Golubovskiy I.V. Sistema detskogo muzykal’nogo vospitaniya Karla Orfa. – M.: Muzyka, 1983. – 380 s.

ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ НАРОДНОМУ ПЕНИЮ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Т. С. Стенюшкина, Е. А. Имангажинова
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», г. Кемерово

В статье рассматриваются основные принципы и особенности обучения народному пению детей дошкольного возраста. В последнее время обращение к народным истокам, фольклорному искусству русского народа стало предметом пристального внимания педагогов, используется в практике воспитания и обучения дошкольников. Обучение народному пению развивает творческий потенциал ребенка, формирует его эстетическую культуру посредством приобщения к вокальному искусству, поэтическому слову и фольклору.

Ключевые слова: народное пение, дошкольный возраст, принципы обучения пению, голосовой аппарат, музыкальный фольклор.

THE FOLK SINGING TRAINING FEATURES FOR PRESCHOOL CHILDREN

T. S. Stenyushkina, E. A. Imangazhinova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies the basic principles and characteristics of folk singing training for preschool children. The authors state that folk roots, Russian folk art becomes the subject of close attention of teachers, which they use in educationand training of preschool children. The authors conclude that folk singing training develops the creativity of a child, forms his aesthetic culture through the inclusion to vocal art, poetic speech and folklore.

Keywords: folk singing, preschool age, training singing principles, voice apparatus, musical folklore.

Одна из самых важных проблем в музыкальном воспитании ребенка – проблема постановки певческого голоса дошкольника. Именно в этой области воспитания идет работа над дикцией, чистотой интонации, выразительностью исполнения. Пение – один из самых распространённых видов музыкальной деятельности, именно пение является основополагающим средством музыкального воспитания в детском возрасте. В отличие от других музыкальных жанров, песня, благодаря тексту, доступна детям по содержанию. Обучение народному пению способствует развитию детского голоса, музыкальных способностей, артистизма, развивает ассоциативно-образное мышление ребенка, дает новые знания. Варламов А. Е., один из основоположников русской школы пения, композитор, педагог, говорил, что правильной вокализации необходимо обучаться с раннего возраста. Он считал, что, если ребенка учить петь с детства (при соблюдении некой осторожности), его голос станет гибким и обретет силу, что взрослому дается с трудом (см. [6]).

Развитие певческих навыков необходимо осуществлять по следующим общепедагогическим принципам:

- принцип воспитывающего обучения – в период обучения пению ребенок развивается духовно, ему прививается любовь к прекрасному. Одновременно с этим развивается мышление, внимание, воображение;
- принцип доступности – состоит в том, что объем знаний, вокальных навыков, приемы обучения должны быть понятны детям дошкольного возраста и соответствовать уровню их музыкального развития;
- принцип постепенности, систематичности и последовательности – означает, что песенный материал в дошкольном возрасте усложняется постепенно. Происходит переход от легкого материала к более сложному, незнакомому для ребенка репертуару;
- принцип наглядности – используется, когда педагог, например, показывает высоту звука, звуковые соотношения, при этом сочетаются слуховое и зрительное восприятие;
- принцип сознательности – умения, знания считаются усвоенными сознательно, если они хорошо ясны детям;
- принцип прочности усвоения знаний – подразумевает регулярное повторение материала, необходимое для закрепления певческих навыков [6].

Музыкальный слух и голосовой аппарат тесно взаимодействуют друг с другом. Репертуарные и вокальные возможности ребенка напрямую зависят от певческого регистра и диапазона голоса. Педагог должен знать все физиологические и вокальные особенности детского голоса. В отсутствии этих знаний педагог не сможет определить верный регистр и примарный тон голоса дошкольника, трудно будет подобрать репертуар для исполнения в нужном диапазоне, который должен соответствовать возрастным возможностям ребенка, непросто добиться крепкого певческого дыхания, достичь отчетливой дикции, ровного и легкого звуковедения.

В дошкольном возрасте сложно добиться чистого интонирования мелодии. Чистота интонации в пении требует постоянной работы над совершенствованием слуха. Для положительного результата, начиная с раннего возраста, в ребенке нужно развивать слуховое сосредоточение на различении и воспроизведении звуков по высоте. Дидактические игры, показ движения звуков рукой помогают решить поставленные задачи. Кроме того, используются следующие приемы:

- настройка на первом звуке песни;
- пение мелодии педагогом (восприятие детьми мелодии с голоса);
- исполнение мелодии на фортепиано, других инструментах;
- разучивание мелодии в замедленном темпе, по частям, по фразам;
- разучивание мелодий с простых, запоминающихся фрагментов, с припева;
- пение небольшими группами и соло.

Слаборазвитый слух, артикуляционные недостатки, болезнь голосового аппарата, низкий диапазон звучания голоса – основные признаки нечистого интонирования. С нечисто интонирующими детьми необходимо заниматься индивидуально или усаживать их в первом ряду, чтобы они слышали звучание инструмента и пение педагога. Практика показала, что дети, перенимая друг у друга музыкальный материал, запоминают не мелодию как

таковую с ее звуковысотной и ритмической структурой, а лишь интонационный символ данного образца, который тут же запоминается ребенком и свободно повторяется.

Если сравнить исполнение одного и того же материала взрослого и ребенка, то можно услышать значительную разницу. В исполнении взрослого встречаются распевные слоги, пунктирный ритм, кварто-квинтовые шаги, редкие для детского интонирования. Тип интонирования этого же произведения у ребенка не схож с взрослым исполнением. Напев песни будет иметь простейшую мелодическую структуру, и интонирование его ближе к говорку. Большое количество записи считалок, дразнилок, закличек, приговорок и их анализ указывает на то, что эти жанры исполняются и мелодическим интонированием, и речевым – слова проговариваются полуречевым-полупесенным произношением, образуя напевно-произносительные формулы. Считалки не поются, а скандируются; заклички энергично выкрикиваются; приговорки исполняются мелодизированным говорком [3].

Важный этап обучения народному пению – определение музыкальной одаренности ребенка, его творческих способностей, перспектив музыкального развития, выбор индивидуального подхода. Несмотря на уровень музыкальной одаренности, дошкольникам нужно развивать способности и обучаться навыкам фольклорного интонирования. При отборе детей для обучения народному пению ребенка оценивают не только по его музыкальным способностям, не остаются без внимания и его задатки к этим способностям. Как правило, при обучении задатки развиваются быстрее и затем перерастают в умение, профессиональное мастерство. Наблюдения исследователей показывают, что дети, в семьях которых воспитание сопровождается пестушками, колыбельными песнями, играми, прибаутками, рассказами сказок с напевами, вырастают творчески одаренными и наиболее музыкальными. В памяти таких детей уже запечатлены простейшие музыкальные попевки и мотивы народных напевов, запоминается поэтический, образный язык народных песен. Все это развивает музыкальные способности детей, подготавливает их к исполнению более сложных произведений песенного фольклора [6].

Народная манера пения – это органическое сочетание слова и звука; звонкость гласных, ясная дикция, свободная артикуляция, мягкая «огласовка» согласных; легкий, свободно льющийся открытый звук. Пение в народной манере доступно детям, так как отвечает природе голоса и в значительной мере развивает вокальные данные. Детский фольклор помогает развить детям творческие способности, художественный и эстетический вкус. Ценность народного пения состоит в том, что воспитывается любовь к народной песне, дети учатся петь в ансамбле, обыгрывать театрализованными приемами содержание песни [6]. Пение активизирует внимание детей, ребенок старается контролировать звучание собственного голоса, развивает свободу вокального интонирования.

Певческий голосовой аппарат – необыкновенный инструмент, таящий в себе исключительное богатство красок и различных оттенков. В развитии детского певческого голоса можно выделить ряд стадий:

- певческий голос детей ясельного возраста – имеет узкий диапазон, и пение практически заменяется мелодекламацией;
- певческий голос дошкольников и школьников – почти одинаковый у мальчиков и девочек до периода «мутации»;
- певческий голос в мутационный период – характеризуется постепенным появлением новых признаков: неустойчивостью интонации, легкой повреждаемостью [2].

Возрастные физиологические особенности детского голоса описаны в многочисленных исследованиях. Акустические свойства голоса детей говорят об определенных ограничениях, которые накладывает на голосовую функцию возраст. Механизм голосообразования у детей иной, чем у взрослых. Из-за несформированных голосовых связок, как правило, отсутствует вибрато. Это приводит к определенным колебаниям голоса, фальшивому интонированию, и вследствие этого при пении возникают микроинтервалы, которые находятся между ступенями основного звукоряда и достигают четверти тона. Поэтому так сложно бывает перевести на ноты образцы детского фольклорного интонирования, приходится часто прибегать к дополнительным обозначениям высоты того или иного звука [3].

Голосовые связки у детей короткие и тонкие, нёбо малоподвижное, гортань с голосовыми связками в два-три с половиной раза меньше гортани взрослого. Оказывает влияние на певческое дыхание ребенка и силу его голоса размер легких. В результате звук детского голоса, особенно в младшем дошкольном возрасте, образовавшийся в гортани, высокий, легкий, звонкий, но очень слабый. У детей дошкольного возраста преобладает головной резонатор, грудной же резонатор ребенка развит слабо. Дошкольникам свойственно только тихое и недолгое пение, потому что их голос быстро устаёт и перестаёт слушаться [1]. Слабая мышечная сила дошкольников при пении значительно затрачивается на преодоление инерции окружающего воздуха, поэтому ребенку нельзя петь громко. Напряжение голоса приводит к утрате полетности звука, приобретает неприятный горловой характер и переходит в крик. Кроме того, чрезмерно громкое пение, громкий разговор портят голосовые связки, ведут к срыву голоса, понижают слух [5].

Певческий голос ребенка дошкольного возраста значительно отличается как от голоса ребенка школьного возрастного периода, так и от взрослого, богатого тембровыми красками пения. Голосовой аппарат ребенка дошкольного возраста отличается своей хрупкостью и ранимостью. Ребенок шести-семи лет может петь в диапазоне *до-ре-до* первой октавы. Удобными низкими звуками являются *ми-фа-си* первой октавы. По данным исследований (Н. А. Ветлугина, А. И. Катинене и др.), детские голоса звучат не напряженно и естественно в пределах *ре-си* первой октавы. В этом диапазоне дети поют чище интонационно, естественно, свободно и красиво. Так, например, по данным Н. А. Ветлугиной, диапазон, характерный для старшего дошкольного возраста – *до (ре)* первой октавы – *до (ре)* второй октавы (см. [5]).

Многие практики отмечают, что определить диапазон вокальных возможностей детей очень трудно. И действительно, в научной литературе можно встретить самые разные мнения и противоречивые рекомендации по этому вопросу. Венгерский композитор Золтан Кодай, например, строит свои песни для маленьких детей на пяти нотах (*ре* первой октавы – *си* первой октавы) и советует не выходить за пределы этого диапазона. Однако другой известный музыкальный педагог Эдгар Вилмс считает, что ребенок, научившийся слушать музыкальное произведение, легко пропевает октаву, поэтому не имеет смысла ограничивать его пятью нотами. Для того, чтобы точно определить диапазон и регистр детских голосов, лучше всего рассмотреть звуковысотные параметры, которые возникают при исполнении детьми произведений песенного фольклора. Ведь воспроизводя песню в своем детском быту, в игровой обстановке, ребенок интонирует лишь те тоны, которые удобны для его голоса, и никогда не превышает данный ему природой диапазон звучания [3].

В дошкольном возрасте голос детей делится на три природных типа: высокие, средние, низкие. Каждый тип имеет свой тембр, звуковысотные характеристики, определенный диапазон. Примарным диапазоном называют часть общего диапазона певческого голоса, которая совпадает с разговорным регистром. Это имеет большое значение для практики, так как тональность, тесситура и диапазон музыкального материала для голоса ребенка подбирается индивидуально. Работа над певческими данными как в коллективе, так и индивидуально, проводится в соответствии с типовыми характеристиками голоса каждого участника, поэтому педагог обязан разделить детей по голосам, основываясь на данных индивидуальной диагностики участника [6]. Правильная постановка голоса ребенка тесно связана с продуманным подбором музыкального материала – репертуаром, который соответствует певческим возрастным возможностям детей. Верный выбор репертуара помогает изучить диапазон звучания детского голоса, определяющийся интервалом от самого высокого до самого низкого звука, в пределах которого хорошо звучит голос.

Первоначальной задачей педагога должна быть задача сохранения певческого голоса, не следует перегружать детей выступлениями и чрезмерным пением. Громкое пение, крик, шёпот, пение на холодном воздухе вредит детскому голосу. Не рекомендуется приступать к урокам вокала с детьми в раннее время, так как голос ещё «спит», или поздно вечером, когда наступает время детского биологического сна, нельзя петь при заболеваниях голосового аппарата, это может навредить здоровью ребёнка. Для сохранения голоса и слуха ребенка, важно создать благоприятные условия. В этом случае необходимо:

- следить, чтобы дети пели без напряжения, не подражая громкому пению взрослых;
- следить за тем, чтобы при общении со сверстниками дети не кричали, не визжали, что плохо влияет на состояние их голоса;
- добиваться нормального, естественного тона в разговоре в любых условиях (в помещении, на прогулке);
- беречь голос ребёнка от ненужного перенапряжения (не петь долго, не просить петь громко);
- не предлагать детям много песен для исполнения на занятиях (не более двух-трех), на праздниках (не более четырех-пяти) [1].

Ребенок дошкольного возраста имеет потребность к эмоциональному общению, тяготеет к творчеству, активно изучает окружающий мир. В итоге развивается мышление, память, воображение, речь. Гальперин П. Я. утверждал, что «на основе поэтапной методики мы получили в 6–7 лет (и даже в 5 лет) умственные действия и понятия, которые по общепринятым стандартам отвечают уровню мышления в подростковом возрасте» (цит. по [1, с. 79]). Именно в этот период детства важно сформировать певческие навыки, приобщить детей к певческому искусству. Творческое самовыражение присутствует в каждом ребенке, это просматривается через ансамблевое или сольное пение.

Достоинство русских народных песен состоит в их интонационном богатстве, что позволяет петь их и в любом дошкольном возрасте. Простота построения мелодии, богатство и разнообразие содержания песни, юмор, яркая образность – всё это вызывает интерес дошкольников, помогает раскрыть творческие возможности ребенка. Творчество – это «мостик», проходящий через эмоционально-эстетическую реакцию от восприятия к воспроизведению, закрепляющееся как личностное новообразование. Начало творчества порождает в ребенке живую фантазию, живое воображение. Творчество детей основывается на ярких музыкальных впечатлениях. Исполняя народную песню, ребёнок воспринимает ее

содержание, при этом в его сознании происходит работа собственного творческого воображения. Так, исполненное им произведение рождает в нём сложный сплав объективного содержания музыки и субъективного её восприятия. Одновременно с этим к ребенку-исполнителю присоединяется творчество слушателя [4].

Как правило, народная песня отличается эмоциональным исполнением. Добиваться этого помогает метод игры, ведь в дошкольном возрасте регулирование эмоций и поведенческих действий осуществляется с игровыми правилами. С помощью игровой деятельности можно создать атмосферу непринужденности, эмоциональной отзывчивости. Это очень важно, так как в таких условиях полностью раскрываются творческие возможности детей. «Творческий ребенок – творческая личность, – пишет Н. Н. Поддьяков, – это результат всего образа жизни дошкольника, результат его общения и совместной деятельности с взрослым, результат его собственной активности» (цит. по [1, с. 81]). В исполнении народных песен игрового жанра ярко проявляется творческое воображение детей. Воображение у ребенка дошкольного возраста, как правило, яркое, живое. Народная песня иллюстрирует действие, при этом дает наиболее полный выход эмоциональной энергии детей, их темпераменту. Исполняя игровую песню, дети учатся в движении передавать художественный образ, ведут себя свободно как в психологическом, так и в эмоциональном плане, при этом решаются следующие задачи:

- развитие творческой индивидуальности;
- эмоциональное развитие;
- воспитание эстетических, патриотических чувств;
- развитие музыкальных способностей;
- развитие духовной сферы;
- развитие самостоятельности, физическое развитие.

В заключение нужно отметить, что народное пение в дошкольном образовании еще достаточно редкий вид деятельности. В период дошкольного детства важно приобщить детей к народному певческому искусству, сформировать необходимые певческие навыки. Обучение народному пению способствует творческому самовыражению, музыкальному развитию, раскрывает эмоциональный и творческий потенциал детей.

Список литературы

1. Козлова С. А., Куликова Т. А. Дошкольная педагогика. – М.: Академия, 2012. – 249 с.
2. Медицинская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: http://www.medical-enc.ru/4/golos.shtml
3. Науменко Г. М. Фольклорная азбука. Методика обучения детей народному пению. – М.: Современная музыка, 2013. – 138 с.
4. Раздобарина Л. А. Как сочинить мюзикл // Искусство в школе. – 2006. – № 5. – С. 12–15.
5. Специфические особенности детского певческого голоса // Студепедия. – [Электронный ресурс]. – URL: http://studepedia.org/index.php?vol=1&post=74629
6. Фольклор как средство развития певческих навыков у детей старшего дошкольного возраста [Электронный ресурс] // Инфоурок. – URL: https://infourok.ru/statya-iz-opita-raboti-folklor-kak-sredstvo-razvitiya-pevcheskih-navikov-u-detey-starshego-doshkolnogo-vozrasta-1357968.html

List of references

1. Kozlova S.A., Kulikova T.A. Doshkol'naya pedagogika. – M.: Akademiya, 2012. – 249 s.
2. Meditsinskaya entsiklopediya [Elektronnyy resurs]. – URL: http://www.medical-enc.ru/4/golos.shtml
3. Naumenko G.M. Fol'klornaya azbuka. Metodika obucheniya detey narodnomu peniyu. – M.: Sovremennaya muzyka, 2013. – 138 s.
4. Razdobarina L. A. Kak sochinit' myuzikl // Iskusstvo v shkole. – 2006. – № 5. – S. 12–15.
5. Spetsificheskiye osobennosti detskogo pevcheskogo golosa // Studepediya. – [Elektronnyy resurs]. – URL: http://studepedia.org/index.php?vol=1
6. Fol'klor kak sredstvo razvitiya pevcheskikh navykov u detey starshego doshkol'nogo vozrasta [Elektronnyy resurs] // Infourok. – URL: https://infourok.ru/statya-iz-opita-raboti-folklor-kak-sredstvo-razvitiya-pevcheskih-navikov-u-detey-starshego-doshkolnogo-vozrasta-1357968.html

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОНОПЕДИЧЕСКОГО МЕТОДА В. В. ЕМЕЛЬЯНОВА НА МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЯХ

О. А. Савчук
МАДОУ № 215 «Детский сад комбинированного вида»,
г. Кемерово

В данной статье рассматриваются основные принципы фонопедического метода развития голоса В. В. Емельянова в контексте музыкальных занятий с детьми старшего дошкольного возраста. Анализируются положительные факторы данного метода, влияющие на сохранение и укрепление здоровья детей.

Ключевые слова: В. В. Емельянов, игровые формы, музыкальные занятия, старший дошкольный возраст, фонопедический метод.

IMPLEMENTING V.V. EMELYANOV's PHONOPEDIC METHOD ON MUSICAL LESSONS

O. A. Savchuk
Kindergarten of combined form № 215, Kemerovo

The article considers the basic principles of V.V. Emelyanov's phonopedic method for developing voice on musical lessons with senior preschool children. Also the author analyses the positive factors of this method affecting the preservation and enhancement of children's health.

Keywords: V.V. Emelyanov, gaming forms, musical lessons, senior preschool age, phonopedic method.

Одной из важных задач современного общества является формирование жизнеспособного, здорового подрастающего поколения. В условиях неблагоприятной экологической

обстановки, неустойчивых социальных условий проблема здоровья детей является особенно актуальной. Решение этой проблемы необходимо начинать с первых дней жизни ребенка, поскольку именно в этот возрастной период закладываются основы здоровья человека, вырабатывается сопротивляемость организма к неблагоприятным воздействиям окружающей среды. Поэтому в условиях дошкольного воспитания вопросы сохранения и укрепления здоровья детей должны способствовать организации целенаправленной, систематически спланированной деятельности всего педагогического коллектива на длительный период в непосредственно тесном контакте с родителями дошкольников. В этом контексте особое место занимают музыкальные занятия. Согласно высказыванию Н. А. Ветлугиной, на таких занятиях разнообразие видов деятельности помогает развивать голосовой аппарат, речь, укреплять голосовые связки и нормализовывать дыхание (пение, ритмодекламация), улучшать осанку ребенка, координацию, уверенность движений (ритмика, танцы). Следовательно, музыкальное занятие является еще одним средством физического развития детей [5, с. 10].

Опираясь на исследования в области музыкотерапии, мы обнаруживаем факты благоприятного воздействия музыки на организм человека в целом [7, с. 5], а большое количество трудов в области музыкальной педагогики, посвященное развитию музыкальных способностей и здорвьесберегающим технологиям (дыхательная гимнастика, пальчиковые игры, психогимнастика, логоритмические игры и упражнения), доказывает благотворное влияние музыкальной деятельности на здоровье подрастающего поколения.

Данные рассуждения мотивировали автора статьи разработать программу музыкальных занятий в муниципальном автономном дошкольном образовательном учреждении (МАДОУ), в которой помимо выполнения художественно-эстетических задач предусматривались и задачи по укреплению здоровья воспитанников с помощью их творческой и игровой деятельности. Впоследствии органичный синтез фонопедического метода развития голоса, разработанного В. В. Емельяновым, с игровыми формами работы показал благотворное воздействие как на художественно-эстетическое развитие воспитанников, так и на их общее физическое состояние. В реализации данной программы автором предусматривалось выполнение следующих задач:

- развивать музыкальные и творческие способности с помощью фонопедического метода, исходя из возрастных и индивидуальных возможностей ребенка;
- развивать и укреплять здоровье ребенка через систему дыхательных упражнений, артикуляционной гимнастики, самомассажа;
- охранять детский формирующий голосовой аппарат;
- формировать положительное отношение ребенка к окружающему миру, к своей семье, самому себе.

Применение данных рекомендаций в рамках музыкальных занятий предполагает хорошее знание музыкального руководителя комплекса упражнений по системе В. В. Емельянова. Активное сотрудничество музыкального руководителя с педагогами дополнительного образования и медицинским персоналом позволяет отслеживать общую динамику развития ребенка и оценивать прогрессивное или негативное воздействие данных рекомендаций с целью корректировки выбранной программы. Проведение подобных занятий способствует формированию у детей потребности в соблюдении здорового образа жизни в повседневной деятельности.

Широко известно, что пение – это психофизический процесс, связанный с работой жизненно важных систем, таких как дыхание, кровообращение, эндокринная система. На музыкальных занятиях дети непосредственно связаны с пением, и перед музыкальным руководителем встает ряд задач: как грамотно обучить пению дошкольника, как сформировать посредством подобранного репертуара его эстетический вкус, как развить музыкальные способности. Поэтому постановка певческого голоса дошкольника относится к одной из наиболее сложных и наименее разработанных в музыкально-педагогической теории и практике проблем.

Как отмечает врач-фониатор Е. С. Алмазова, пение, помимо развития музыкального слуха, способствует тренировке дыхательной системы, тесно взаимосвязанной с сердечно-сосудистой системой. Так, в процессе пения человек и получает удовольствие, и невольно занимается дыхательной гимнастикой, укрепляя свое здоровье [1, с. 10]. В этой связи стоит отметить и высказывание кандидата медицинских наук И. Я. Деранже о том, что при слуховых раздражениях от собственного речевого и вокального голоса у человека наблюдаются биологические сдвиги в организме. В зависимости от качества звучания (правильное, красивое или болезненное, режущее слух) биологические сдвиги могут быть положительного или отрицательного характера [3, с. 7]. Следовательно, здоровое, яркое, эмоционально богатое звучание собственного голоса и выражает, и поддерживает здоровый физический и психический тонус организма, а больной, тусклый, невыразительный голос подавляет его.

Фонопедический метод развития голоса (ФМРГ), разработанный педагогом, вокалистом, врачом-фониатором В. В. Емельяновым, содержит в себе группу принципов, приемов, творческих и эмоциональных упражнений, игровые компоненты. Одной из центральных целей данного метода является устранение неравномерности развития голосового аппарата и голосовой функции. Фонопедический метод развития голоса – это подготовительный, вспомогательный, узконаправленный метод решения координационных и тренировочных задач для постановки голоса, основанный на двигательных приёмах и применяемый на начальном этапе работы для приведения голосовой функции в норму.

Известно, что в основе голосовой активности человека лежат так называемые голосовые сигналы доречевой коммуникации, заложенные в человеке генетически, эволюционно. Развивающие голосовые игры предусматривают создание игровых ситуаций, в которых дети непринужденно восстанавливают естественные проявления голосовой функции с помощью выражения эмоций. В игре дети познают возможности своего голоса и учатся им управлять, включают энергетические ресурсы организма.

Следующий уровень обучения – развитие целесообразного использования режимов работы гортани (регистров), активного голосообразующего выдоха, осуществляемого преимущественно внутренней дыхательной мускулатурой (трахея, бронхи, легкие), певческого вибрато и управления его частотой и амплитудой (размахом по высоте и скоростью пульсации), особой формы рта, глотки, положения языка, принятых в академическом пении, особой артикуляции гласных и произношения согласных. Все это так называемые показатели певческого голосообразования.

Особенность детской психики делает наиболее подходящим применение игровых методов. И на первом этапе занятий игровые техники выступают как ведущий компонент среди музыкальных средств воздействия.

Двигательный приём – организация некоторых условий, не позволяющих издать звук привычным способом, то есть только под влиянием слухового представления или регулировочного образа, если таковой уже имеется.

В данном контексте критериями фонопедического метода являются:

- акустическая эффективность (громкость и звучность голоса);
- энергетическая экономичность (петь долго и без вреда голосу);
- биологическая целесообразность (включение и развитие защитных механизмов фонации).

В. В. Емельянов выделяет много принципов ФМРГ, однако в рамках музыкальных занятий с дошкольниками адаптированы некоторые из них в силу возрастных возможностей голосового аппарата:

- принцип элементарных операций;
- принцип повторяемости;
- принцип визуальной и осязательной наблюдаемости;
- принцип саморегуляции голосообразующей системы.

В результате занятий были выявлены преимущества ФМРГ не только в развитии певческого голоса, но и в укреплении здоровья воспитанников дошкольного образовательного учреждения:

- вся система упражнений основана на особенностях строения голосового аппарата и позволяет правильно развивать голос с точки зрения экологического аспекта, так как с прогрессирующим ухудшением экологической ситуации гортань человека в большей степени выполняет функцию фильтра, на котором осаждаются вредные компоненты вдыхаемого воздуха. Поэтому необходима специальная нагрузка на голосовой аппарат в целях компенсации опасных воздействий;
- весь комплекс упражнений связан с работой жизненно важных систем, таких как дыхание, кровообращение, эндокринная система, сердечно-сосудистая система;
- система работы построена на голосовых играх, которые повышают интерес ребенка к занятию пением, и предлагает вариативное исполнение упражнений в зависимости от индивидуальных физиологических и природных особенностей голоса ребенка.

Фонопедический комплекс состоит из 6 групп упражнений, каждая из которых имеет свое особое значение, но все эти группы взаимосвязаны.

Артикуляционная гимнастика состоит из упражнений, в которых работают язык, губы, мышцы лица, применяется массаж лица. Исполнение упражнений, связанных с работой губ и открыванием рта, необходимо контролировать с помощью зеркала. В дальнейшей работе также желателен визуальный контроль.

Основная цель *интонационно-фонетических упражнений* – активизировать фонационный выдох, отличающийся по энергетическим затратам от обычного речевого.

Упражнения группы *голосовые сигналы доречевой коммуникации* объединяет работа над громкостью звучания голоса в разных регистрах по выявлению максимальных возможностей. Упражнения дают возможность осознать все режимы работы гортани в их естественном, незамаскированном эстетической обработкой виде, механизмы перехода из регистра в регистр и сопутствующие голосо-телесные ощущения.

Последние три группы – *тренировочные программы для грудного (не фальцетного) регистра детского и женского голоса, тренировочные программы на переход из грудного регистра в фальцетный с использованием регистрового порога "п"*, *тренировочные программы для фальцетного регистра детского и женского голоса* – значительно облегчают введение фиксированной интонации и метроритмики, позволяющим применить нотный текст, и предназначаются уже для взрослых и детей школьного периода.

Первые же три группы упражнений ориентированы на обучаемых самого начального уровня и предполагают игровое освоение элементарных навыков управления голосовым аппаратом, основанных на самых общих закономерностях голосообразования, одинаковых для любого возраста. При достаточно уверенном освоении двигательной стороны приемов, музыкальной развитости обучаемых – приемы могут быть перенесены на любой художественный материал.

Применительно к дошкольникам автором был составлен перспективный план работы по использованию элементов и упражнений фонопедического метода В. В. Емельянова, в который вошли дыхательные упражнения, массаж лица и шеи, артикуляционная гимнастика, интонационно-фонетические упражнения, голосовые сигналы доречевой коммуникации.

План, рассчитанный на детей старшей и подготовительной группы, осуществляется на каждом музыкальном занятии при подготовке к пению. Алгоритм работы строится следующим образом:

1) дыхательная гимнастика;

2) массаж лица и шеи;

3) артикуляционная гимнастика;

4) интонационно-фонетические упражнения (ИФУ);

5) голосовые сигналы доречевой коммуникации (ГСДК).

Дыхательная гимнастика положительно влияет на обменные процессы, играющие важную роль в кровоснабжении, в том числе и легочной ткани; способствует восстановлению центральной нервной системы; улучшает дренажную функцию бронхов; восстанавливает нарушенное носовое дыхание; исправляет различные деформации грудной клетки и позвоночника, возникшие в процессе заболеваний (Приложение 1).

Выполнение *массажных* манипуляций расширяет капилляры кожи, улучшая циркуляцию крови и лимфы, активно влияет на обменные процессы организма, тонизирует центральную нервную систему. Использование игрового массажа повышает защитные свойства верхних дыхательных путей и всего организма, нормализует вегетососудистый тонус, деятельность вестибулярного аппарата и эндокринных желез. Частота заболеваний верхних дыхательных путей снижается (Приложение 2).

Основная часть *артикуляционной гимнастики* – выработка качественных, полноценных движений органов артикуляции, подготовка к правильному произнесению фонем. Упражнения способствуют тренировке мышц речевого аппарата, ориентированию в пространстве, учат имитации движений животных. В результате этой работы повышаются по-

казатели уровня развития речи детей, певческих навыков, улучшаются музыкальная память, внимание (Приложение 3).

Интонационно-фонетические упражнения и голосовые сигналы доречевой коммуникации проводятся для укрепления хрупких голосовых складок детей, подготовки их к пению, профилактики заболеваний верхних дыхательных путей. Способствуют развитию носового, диафрагмального, брюшного дыхания, стимулированию гортанно-глоточного аппарата и деятельности головного мозга. В работе используются оздоровительные упражнения для горла, интонационно-фонетические (корректируют произношение звуков и активизируют фонационный выдох) и голосовые сигналы доречевой коммуникации, игры со звуком (Приложения 4, 5).

Музыкальный руководитель, применяя собственный показ работы языка, губ, челюстей, а также приёма работы с зеркалом, учит ребенка сравнивать и контролировать свой результат. Стихи, сюжетное построение и иллюстрации способствуют эффективному усвоению приёмов и повышают качество их исполнения ребенком. Артикуляционные упражнения решают задачи снятия напряжения мышц лица, эмоционально раскрепощают ребёнка, готовят певческий аппарат к распеванию.

После проведения комплекса фонопедических упражнений следует переходить к распеванию и пению.

При использовании данного метода в рамках музыкальных занятий в дошкольном образовательном учреждении необходимо обратить внимание на особенности внедрения нетрадиционных методов и приемов для здоровьесбережения детей в детском саду:

- все занятия необходимо организовывать только в игровой форме;
- задания могут быть полезны в том случае, если работу осуществляет грамотный музыкант-педагог, опробовавший на себе упражнения ФМРГ и свободно владеющий ими для показа детям;
- эффективный результат возникает только в случае взаимосвязи всех компонентов ФМРГ на основе принципа развивающего обучения: от простого – к сложному;
- необходимо диагностировать уровень развития певческого голоса каждого ребёнка для определения положительной динамики и эффективности проведённой работы;
- следует тщательно отслеживать состояние здоровья верхних дыхательных путей ребёнка, не допускать к занятиям пением во время инфекций голосового аппарата;
- следует донести до родителей и воспитателей важность бережного отношения к голосу ребёнка как к растущему, формирующемуся организму, развитие которого требует грамотного тактичного руководства со стороны взрослых.

Таким образом, систематическое применение комплекса данных упражнений на материале фонопедического метода развития голоса создаёт благоприятные условия для развития певческого голоса дошкольников на более высоком уровне, позитивно влияет на уменьшение различных недостатков в пении детей, развивает артикуляционный аппарат, укрепляет дыхательную, сердечно-сосудистую системы, способствует самореализации личности ребёнка.

Список литературы

1. Алмазова Е. С. Логопедическая работа по восстановлению голоса у детей: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1973. – 151 с.
2. Анисимова Г. И. 100 музыкальных игр. – Ярославль: Академия развития, 2005. – 96 с.
3. Арсеневская О. Н. Система музыкально-оздоровительной работы в детском саду: занятия, игры, упражнения. – Волгоград: Учитель, 2009. – 204 с.
4. Емельянов В. В. Фонопедический метод развития голоса [Электронный ресурс]. – URL: http://www.emelyanov-fmrg.ru/. – Загл. с экрана.
5. Методика музыкальному воспитаний в детском саду: учеб. для учащихся пед. уч-щ / под ред. Н. А. Ветлугиной. – М.: Просвещение, 1989. – 270 с.
6. Орлова Н. Д., Бекина С. И. Учите детей петь. Песни и упражнения для развития голоса у детей 3–5 лет: методическое пособие для музыкальных руководителей детских садов. – М.: Просвещение, 1987. – 146 с.
7. Петрушин В. И. Музыкальная психотерапия. Теория и практика. – М.: Владос, 1999. – 176 с.
8. Стулова Г. П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. – М.: Прометей, 1992. – 269 с.
9. Тумакова Н. Артикуляционная гимнастика // Дошкольное воспитание. – М., 2005. – № 6. – С. 86–88.

List of references

1. Almazova E.S. Logopedicheskaya rabota po vosstanovleniyu golosa u detey: ucheb. posobiye. – M.: Prosveshcheniye, 1973. – 151 s.
2. Anisimova G.I. 100 muzykal’nykh igr. – Yaroslavl’: Akademiya razvitiya, 2005. – 96 s.
3. Arsenevskaya O.N. Sistema muzykal’no-ozdorovitel’noy raboty v detskom sadu: zanyatiya, igry, uprazhneniya. – Volgograd: Uchitel’, 2009. – 204 s.
4. Emel’yanov V.V. Fonopedicheskiy metod razvitiya golosa [Elektronnyy resurs]. – URL: http://www.emelyanov-fmrg.ru/. – Zagl. s ekrana.
5. Metodika muzykal’nomu vospitaniy v detskom sadu: ucheb. dlya uchashchikhsya ped. uch-shch / pod red. N.A. Vetluginoy. – M.: Prosveshcheniye, 1989. – 270 s.
6. Orlova N.D., Bekina S.I. Uchite detey pet’. Pesni i uprazhneniya dlya razvitiya golosa u detey 3–5 let: metodicheskoye posobiye dlya muzykal’nykh rukovoditeley detskikh sadov. – M.: Prosveshcheniye, 1987. – 146 s.
7. Petrushin V.I. Muzykal’naya psikhoterapiya. Teoriya i praktika. – M.: Vlados, 1999. – 176 s.
8. Stulova G.P. Razvitiye detskogo golosa v protsesse obucheniya peniyu. – M.: Prometey, 1992. – 269 s.
9. Tumakova N. Artikulyatsionnaya gimnastika // Doshkol’noye vospitaniye. – M., 2005. – № 6. – S. 86–88.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

«Колобок»

От корней волос на лбу до шеи пройтись круговыми движениями пальцев. Обратить внимание на то, чтобы пальцы не терли кожу лица, а сдвигали всю мягкую ткань относительно лицевых костей.

«Сороконожка»

Пройтись по всему лицу поколачивающим массажем кончиками согнутых пальцев. Удары должны быть достаточно сильными, чтобы лицо зарделось.

Две сороконожки
Бежали по дорожке,
Бежали, бежали,
Друг друга повстречали.

Это упражнение называем «Отогреваем лицо после мороза», «Злые сороконожки», чтобы сильно постукать по лицу до покраснения кожи на нём.

Приложение 2

«Греем руки»

Сделать вдох. Ощутить на ладонях выдох из открытого рта так, как это делают на морозе, стараясь согреть дыханием руки. Выдох должен быть бесшумным, но достаточно интенсивным и равномерным.

«Дарю тебе мыльный пузырь»

Стоя друг против друга, выдуть из воображаемой соломинки воздушный пузырь и «передуть» своему партнеру. Можно посоревноваться у кого дольше не упадет воображаемый мыльный пузырь.

«Автобус»

Надуваем шины. Работа с брюшным прессом, регулировка резкого вдоха и выдоха через рот – 8 раз.

Проверяем тормоза. Выполнить короткий вдох и долгий выдох с силой – 4 раза.

«Выдувание»

На этом упражнении дети учатся получать звук голоса в грудном и фальцетном режиме с выдуванием воздуха. Щечки надувать, оставляя маленькую дырочку в губах.

(У) – Завывает ветер(У)
(У) – Песнь поет свою:(У)
(У) – «Вы не бойтесь, дети,(У)
(У) – Песенку мою!»(У)

Приложение 3

«Сердимся на язычок»

а) Слегка прикусить кончик языка – 4 раза.

б) Высовывайте язык до отказа, слегка прикусывая последовательно кончик языка и все более далеко отстоящие поверхности – 4 раза.

в) Покусать язык попеременно правыми и левыми зубами, как бы жуя его.

«Непослушный язычок»

Провинился язычок,	*(широкий язык «лежит» на нижней губе,*
Ничего сказать не смог,	*верхняя ударяет по нему, добавляя*
Мы его похлопаем,	*«пя – пя – пя»*
Губками пошлепаем.	

«Песенка Пони»

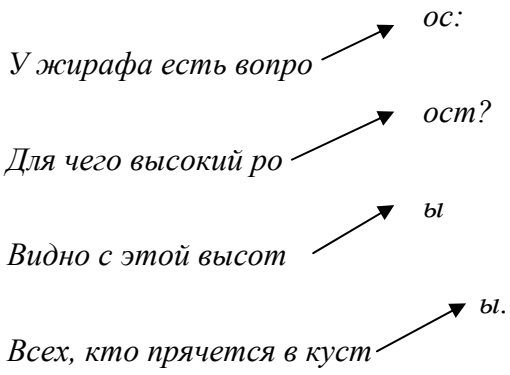
«Песенка Пони» относится к разряду артикуляционной гимнастики. Задача – научить ребенка щелкать язычком; при этом щелканье должно быть различным и равномерно меняться. Первый щелчок производится языком и растянутыми в улыбку губами – верхние и нижние зубы при этом открыты.

На второй щелчок – зубы спрятаны за собранными в трубочку губами.

Мой пони веселый бежит по дорожке, – цок, цок, цок, цок.
И резво бегут его быстрые ножки. – цок, цок, цок, цок.
Мы смело на пони поедем верхом, – цок, цок, цок, цок.
Игрушечный город объедем кругом. – цок, цок, цок, цок.
Ритмично и мерно копытца стучат – цок, цок, цок, цок.
И песенкой ритма ребят веселят. – цок, цок, цок, цок.
И песенка та раздается кругом, – цок, цок, цок, цок.
А мы все пощелкаем ей язычком. – цок, цок, цок, цок.

Приложение 4

«Вопросы – ответы»



«Бегемот»

На этом упражнении дети получают представление о вибранте мягкого неба. Попытаться издавать его на вдохе и на выдохе (храп). Произносить слова грудным и фальцетным режимами.

Сладко спит в своей постели бегемот. – (ХР), (ХР).
Видит он во сне морковку и компот. – (ХР), (ХР).
Спит он, широко разинув рот. – (ХР), (ХР).
И во сне он громким голосом поет. – (ХР), (ХР).

Приложение 5

«Кобра»

Форма рта – прямоугольник, поставленный на меньшую сторону.

Четыре коротких шипящих звука в форме гласного «А» (произнесение гласного «А» шепотом) без движений артикуляционной мускулатуры в паузах и с бесшумным вдохом.

Одновременно с произнесением «А» шепотом резкие соударения большого и среднего пальцев правой руки.

«От шепота до крика»

Сказать «раз, два» – шепотом, «три, четыре» – тихим голосом, «пять, шесть» – средним голосом, «семь, восемь» – громко, «девять!» – очень громко, «десять!!!» – крикнуть.

«Крик – вой – визг»

Упражнение имеет целью осознание экстремальных энергетических затрат на верхнем участке диапазона фальцетного регистра (или с переходом на свистковый регистр). При переходе с «воя на визг» возможно срабатывание еще одного регистрового порога, переводящего гортань из фальцетного в свистковый регистр.

ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ И СРЕДСТВА ЛОГОРИТМИКИ В ПРОЦЕССЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

М. С. Лукашевич
МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 90»,
г. Кемерово

В данной статье рассматриваются основные приемы логоритмики (метода музыкотерапии), обосновывается их применение в рамках музыкальных занятий в учреждениях дошкольного образования. Предлагаются методические рекомендации по использованию приемов логоритмики в процессе эстетического воспитания детей младшего дошкольного возраста.

Ключевые слова: логоритмика, музыкотерапия, младший дошкольный возраст, эстетическое воспитание.

BASIC TECHNIQUES AND MEANS OF LOGO-RHYTHMICS IN AESTHETIC EDUCATION OF JUNIOR PRESCHOOL CHILDREN

M. S. Lukashevitch
Secondary School № 90, Kemerovo

The article studies the basic techniques of logo-rhythmics (music therapy method), justifies their implementing on musical lessons at preschool education institutions. In addition, the author suggests the methodic recommendations on using the techniques of logo-rhythmics for aesthetic education of junior preschool children.

Keywords: logo-rhythmics, music therapy, junior preschool children, aesthetic education.

Детский сад совместно с семьей являются одними из приоритетных звеньев в развитии личности ребенка. Именно на первом этапе своего вхождения в общество у ребенка формируется отношение к миру и окружающей действительности, совершенствуются навыки общения и закладываются первые социальные роли в коллективе. Поэтому многие психологи и педагоги подчеркивают значимость дошкольного воспитания, которое становится отправным пунктом дальнейшего развития личности ребенка и определяющим фактором реализации его потенциала в процессе взросления.

Эстетическое воспитание в контексте дошкольного обучения детей занимает едва ли не ключевую роль и не теряет своей актуальности на протяжении уже многих лет, поскольку помогает сформировать в юной личности такие необходимые качества, как духовность, нравственность, стремление к прекрасному и самосовершенствованию, то есть способствует формированию всесторонне развитой личности. Пробуждаемые в ребенке чувства красоты окружающей действительности помогают закрепить особые эмоционально-психические состояния, возбуждающие интерес к жизни, обостряющие любознательность, развивающие мышление, память, волю и другие психические процессы. Поэтому, несмотря на свою достаточную разработанность, эстетического воспитания и в наши дни продолжают оставаться одними из важных.

Логоритмика, как один из методов музыкотерапии, непосредственно связана с эстетическим воспитанием и позволяет формировать у детей такие важные качества, как доброжелательность, взаимопомощь, целеустремленность и богатство эстетического чувства. Развитие движений в сочетании со словом и музыкой представляет собой целостный воспитательно-коррекционный процесс, позволяющий комплексно воздействовать на детей и способствовать развитию их скрытых способностей, проявляющихся в различных видах деятельности. Однако роль логоритмики в эстетическом воспитания детей еще недостаточно изучена и требует своего полноценного изучения.

Существует множество трудов, изучающих вопрос ритмического воспитания детей и влияние логоритмических упражнений в исправлении существующих дефектов в процессе речевого развития ребенка в рамках музыкотерапии. Так, Г. А. Волковой [5] подчеркивается благотворное влияние ритмических упражнений на деятельность нервной системы человека, позволяющих приспособить организм правильно отвечать на определенные раздражители (как на слуховые, так и на урегулирование неправильных и лишних движений). Согласно исследованиям А. А. Гайнановой, С. В. Юдичева [6], логопедическая ритмика оказывает положительное влияние на общий тонус, моторику и настроение детей, способствует тренировке подвижности нервных процессов центральной нервной системы.

Е. Ф. Архипова [2], О. Жавинина и Л. Зац [8] сходятся во мнении, что логопедическая ритмика развивает внимание, память. А. Г. Гогоберидзе и В. А. Деркунская [7] указывали на важность применения логопедической ритмики (иначе логоритмики) как метода музыкотерапии в процессе развития ребенка. Т. Ф. Кореневой [11] подчеркивалась значимость логоритмики в работе над коррекцией речи детей, поскольку логопедическая ритмика продуктивно влияет на физическое, интеллектуальное и эстетическое воспитание ребенка.

Однако в свете этого следует заметить, что вопрос о применении логоритмики в процессе эстетического воспитания детей еще мало изучен и требует своего дальнейшего изучения. В данной статье мы опирались на труды таких педагогов, как Н. А. Ветлугина [4], Д. Б. Кабалевский [9], а главное, на произведения классической музыки. О. П. Радынова в полном объеме раскрыла вопросы нравственного и эстетического развития детей через осмысленное восприятие музыкальных произведений, из чего следует развитие выразительной речи и дикции [15].

Музыкально-ритмические движения, танцы, музыкальные игры имеют большое значение в развитии детей младшего дошкольного возраста. В этой области разработаны такие программы, как «Логоритмика» Т. Ф. Кореневой [11], «Художественное движение» И. Е. Кулагиной [12]. Используя в работе с детьми младшего дошкольного возраста программы Т. Ф. Кореневой [11], И. Е. Кулагиной [12], А. И. Бурениной «Ритмическая мозаика» [3], С. Л. Слуцкой «Танцевальная мозаика» [16], обычные ритмические упражнения можно превратить в законченные, органично сочетающиеся с музыкой хореографические этюды различной сложности, исполнение которых само по себе приносит положительные эмоции.

В данной статье мы рассмотрим основные приемы и средства логоритмики, способствующие эстетическому воспитанию детей в младшем дошкольном возрасте (2–4 года).

Активность детей в младшем дошкольном возрасте обеспечивается самовыражением личности в процессе различных видов деятельности, в том числе комплексных занятий с использованием разнообразных видов арт-терапии. Логоритмика, являясь одним из методов музыкотерапии, на практике используется для лечения, психокоррекции, психопрофилактики, реабилитации, обучения людей с различными речевыми недостатками, эмоциональными и психическими расстройствами. Несмотря на тесную связь с лечебной практикой, логоритмика имеет и социализирующую, развивающую, общеэстетическую направленность, поэтому используется во многих образовательных учебных заведениях. Особую популярность логоритмика приобретает в условиях реализации программ дошкольного образования, поскольку благотворно воздействует на всестороннее развитие ребенка и его психофизиологическое состояние.

По определению П. Киселевой, логоритмика представляет собой «комплексную методику, включающая в себя средства логопедического, музыкально-ритмического, эстетического и физического воспитания, направленного на решение коррекционных, образовательных и оздоровительных задач» [10, с. 12].

Творческая активность детей на занятиях логоритмики во многом зависит от организации обучения музыкально-ритмическим движениям. Полноценная реализация потенциала ребенка в процессе логоритмических занятий возможна только в том случае, если его

музыкально-эстетические представления постоянно обогащаются, расширяя тем самым границы его жизненного опыта и степени самостоятельности. Творческие проявления детей в логоритмике, так же, как в других методах музыкотерапии (вокалотерапии, слушании музыки, исполнительстве на музыкальных инструментах), являются важным показателем эстетического воспитания ребенка. Ребенок, импровизируя, создает собственный музыкально-игровой образ, танец, передает нюансы характера и выразительных средств, совершенствует свои двигательные навыки.

В рамках метода логоритмики педагоги используют музыкальные, речевые упражнения, звуковые и словесные игры, призванные развивать у детей внимание к звуку и слову. Воспитание звуковой культуры речи, формирование грамматического строя речи, ее связанности при построении развернутого высказывания, словарная работа проводятся с постепенным усложнением задач. Во многом такие упражнения схожи с вокально-хоровой работой. Ребенок учится грамотному произношению слов при пении, правильному дыханию и звукообразованию, осваивает вокальную (звуковую) и речевую культуру.

Игры и упражнения, демонстрирующие линейность речи, помогают ребенку осознать звуковую окраску слова и точно употреблять термины «звук», «слово», «предложение». Дети постепенно переходят от простого называния предметов к образному описанию. Работа со звучащим словом наталкивает ребенка на экспериментирование, самостоятельную ориентировку в явлениях языка, речи и музыки, а это заставляет его думать над словом, смыслом и образом. Все эти умения необходимы ребенку в словесном и музыкальном творчестве и самовыражении.

Логоритмика способствует овладению важными средствами звуковой выразительности (тон, тембр, паузы, разные типы ударений и интонаций), учит передавать не только их смысловое значение, но и эмоциональные особенности. Параллельно идет формирование звуковой культуры речи. Безусловно, такие характеристики звуковой культуры речи, как темп, громкость, дикция, выговаривание звуков и слов, во многом зависят от индивидуальных особенностей ребенка, его биологической наследственности, от условий воспитания, музыкальной и речевой среды, которая его окружает. Поэтому в младшем дошкольном возрасте необходима специальная логоритмическая работа по приобретению ребенком навыка правильного, уместного и осознанного использования выразительных средств речи.

Логоритмика предполагает организованную и продуманную педагогом систему занятий, поэтому требует от него хорошего владения разнообразными педагогическими приемами и средствами. Кроме этого, активность детей на логоритмических занятиях во многом связана с эмоциональностью педагога, образностью музыки, различными играми или игровыми упражнениями.

Кинестетический прием, который основанный на синтезе неречевых и речевых процессов, является одним из самых распространенных приемов логоритмики. Сюда можно отнести пальчиковую гимнастику, игровой массаж и пальчиковые игры. Пальчиковая гимнастика развивает мелкую моторику и учит координировать движения рук и пальцев с речью. Игровой массаж помогает снять излишний мышечный тонус, утомление, умственное напряжение. Пальчиковые игры включает упражнения только для рук и пальцев с использованием различных предметов. Важно, что все пальчиковые игры сопровождаются ролевыми стиха-

ми, формируя в речевой активности ритмичность, мелодичность и интонационную выразительность. Соединение ритмичной, выразительной речи с движением способствует конкретизации слуховых образов, формированию связной речи (Приложение 1).

Второй прием связан с вокальным музицированием. Весь речевой материал (как правило, стихотворного происхождения) подкрепляется ритмическими движениями или музыкально-двигательными упражнениями. Сюда входят игры по развитию голосового аппарата, звукоподражательные игры с пением, фонопедические упражнения, пение с движением и тональным аккомпанементом (Приложение 2).

Третий прием, предполагающий инструментальное музицирование, включает игры с инструментами, звучащими предметами, ритмодекламации с инструментами, ритмическое и мелодическое сопровождение литературных текстов (Приложение 3).

Четвертый прием – это речедвигательные игры и упражнения, предполагающие развитие координационно-регулирующих функций речи и движения. Они развивают дыхательную систему, все виды моторики, устанавливают ассоциации между выразительными движениями и персонажами сказок, стихов, драматизаций (Приложение 4).

К пятому приему следует отнести дыхательно-артикуляционный тренинг (Приложение 5). Игры и игровые упражнения оказывают благотворное влияние на формирование неречевого и речевого дыхания, артикуляционной базы звуков. Многие упражнения этого приема выполняются под счет, с музыкальным сопровождением, с опорой на дирижерский жест и образец педагога.

Еще один прием – это танцевально-ритмические упражнения, направленные на развитие чувства метроритма и двигательных способностей, согласованных с музыкальным сопровождением и условиями задания (игры). Координация телодвижений в обозначенных условиях формирует навыки слышания, дисциплинированности и коммуникабельности с партнерами по танцу (Приложение 6).

Игрогимнастика предполагает использование необходимых игр и упражнений для развития координации, пространственной ориентировки и регуляции мышечного тонуса детей. Двигательные и ритмические комплексы обязательно должны выполняться под специально подобранную музыку. Каждая композиция имеет целевую направленность, сюжетный характер. При исполнении ритмических комплексов используются жесты рук и телодвижения, сопровождающиеся звуками (хлопками, шлепками, притопываниями и т. д.) или шумовыми инструментами (бубном, погремушками, палочками, кубиками, камешками и т. д.).

Прием эмоционально-волевого тренинга включает в себя игры и игровые упражнения, имеющие своей целью невербальное и вербальное выражение основных эмоций (радости, печали, удивления, страха, злости). Такой прием направлен на развитие эмпатии, коммуникативных навыков и позитивной самооценки с помощью вовлеченности ребенка в общую игровую деятельность. Эмоциональная разминка (этюды на развитие мимики, пантомимики) позволяет эмоционально раскрепостить детей для общения с окружением, а специальные упражнения снимают мышечное напряжение и учат ребенка контролировать свои эмоции и действия, то есть самоконтролю.

Прием креативного тренинга ориентирован на развитие беглости, гибкости и оригинальности мышления. Он включает в себя задания на замещение предметов, создание музыкально-речевых сказок при помощи жестов, сопровождающихся звуком.

Последовательность изложения материала всего курса логоритмики основывается на принципе системности, который предполагает непрерывность, регулярность и планомерность воспитательного процесса. Логоритмика требует повторения и закрепления вырабатываемых музыкально-двигательных навыков, образующих общую динамику в эстетическом воспитании ребенка. Большое значение в логоритмических упражнениях имеет принцип наглядности. Образное слово, интонация, выразительное движение педагога, связанное с представлениями и конкретными образами в воображении ребенка, побуждает его к активности и эмоциональной отзывчивости в процессе занятий.

Исходя из вышесказанного, мы приходим к выводу, что метод логоритмики организован на дидактических и специфических принципах развития и коррекции речевых недостатков детей, органично сочетающихся с принципами эстетического воспитания.

Увлекательный сюжетный ход, игровые формы в сочетании с широким использованием различных приемов и средств логоритмики на музыкальных занятиях стимулируют в детях двух-четырех лет потребность в общении, развивают речевое подражание, моторику, рождают эмоционально-эстетический отклик. Знания на таких занятиях усваиваются детьми быстрее, поскольку их подача сопровождается разнообразными движениями под музыку, что позволяет активизировать все виды памяти (слуховую, зрительную, двигательную).

Следовательно, логоритмика в рамках эстетического воспитания в младшем дошкольном возрасте способствует:

- формированию и развитию у ребенка рефлекс сосредоточения, впоследствии перерастающего в произвольное внимание;
- расширению кругозора;
- воспитанию эстетического отклика на творческую деятельность;
- коррекции речевых особенностей, необходимых для коммуникативной деятельности;
- снятию эмоциональных и физических зажимов;
- совершенствованию мимики, пластики;
- координации тела;
- развитию музыкального слуха.

Таким образом, применение разнообразных приемов на логоритмических занятиях усиливает воздействие на эстетические чувства ребенка. К таким приемам относятся: кинестетический прием, вокальное музицирование, инструментальное музицирование, речедвигательные игры и упражнения, дыхательно-артикуляционный тренинг, танцевально-ритмические упражнения, игрогимнастика, эмоционально-волевой тренинг, креативный тренинг. Также такие средства, как наглядно-зрительный показ, подражание образцам окружающей жизни, игра, наглядные пособия, тактильно-мышечное включение в двигательную деятельность позволяют создать благоприятную атмосферу для эстетического воспитания детей. Этим и объясняется повышенное внимание к использованию метода логоритмики в системе дошкольного воспитания детей.

Список литературы

1. Азбука воспитания. Пальчиковые игры для малышей [Электронный ресурс]. – URL: https://azbyka. ru/deti/pal-chikovy-e-igry-dlya-maly-shej. – Загл. с экрана.
2. Архипова Е. Ф. Коррекционно-логопедическая работа по преодолению стертой дизартрии у детей. – М.: АСТ : Астрель, 2010. – 254 с.
3. Буренина А. И. Ритмическая мозаика: программа по ритмической пластике для детей дошкольного возраста. – СПб.: ЛОИРО, 2000. – 220 с.
4. Ветлугина Н. А. Музыкальное воспитание в детском саду. – М.: Просвещение, 1981. – 270 с.
5. Волкова Г. А. Логопедическая ритмика: учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М.: ВЛАДОС, 2002. – 272 с.
6. Гайнанова А. А., Юдичев С. В. Музыкотерапия: новые исследования магической силы музыки // Художественное образование и наука. – 2015. – № 2. – С. 51–55.
7. Гогоберидзе А. Г., Деркунская В. А. Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Академия, 2005. – 320 с.
8. Жавинина О., Зац Л. Музыкальное воспитание: поиски и находки // Искусство в школе. – 2013. – № 5. – С. 76–77.
9. Кабалевский Д. Б. Музыка и музыкальное воспитание // Новое в жизни, науке, технике. Сер. Эстетика. – М.: Знание, 1984. – № 1. – 64 с.
10. Киселёва П. В тональности до-мажор // Учительская газета. – 2014. – С. 4.
11. Коренева Т. Ф. Музыкально-ритмические движения для детей. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 112 с.
12. Кулагина И. Е. Художественное движение (метод Л. Н. Алексеевой). – М.: Флинта, 1999. – 120 с.
13. Макарова Т. Г. Элементарное музицирование на уроках музыки в общеобразовательной школе [Электронный ресурс]. – URL: https://nsportal. ru/shkola/muzyka/library/ 2014/03/30/elementarnoe-muzitsirovanie-na-urokakh-muzyki-v.
14. Новиковская О. А. Логоритмика для дошкольников в играх и упражнениях: практ. пособие для педагогов и родителей. – СПб.: Корона. Век, 2013. – 272 с.
15. Радынова О. П. Настроения, чувства в музыке. – М.: Творческий центр, 2009. – 208 с.
16. Слуцкая С. Л. Танцевальная мозаика (Хореография в детском саду). – М.: ЛИНКА-ПРЕСС, 2006. – 272 с.
17. Старцева С. Дыхательно-артикуляционный тренинг [Электронный ресурс]. – URL: https://www.maam.ru/detskijsad/dyhatelno-artikuljacionyi-trening. html. – Загл. с экрана.
18. Теплова И. Н. Танцевальные игры [Электронный ресурс]. – URL: https://nsportal.ru/ detskiy-sad/raznoe/2015/01/10/tantsevalnye-igry. – Загл. с экрана.

List of references

1. Azbuka vospitaniya. Pal’chikovyye igry dlya malyshey [Elektronnyy resurs]. – URL: https://azbyka. ru/deti/pal-chikovy-e-igry-dlya-maly-shej. – Zagl. s ekrana.
2. Arkhipova E.F. Korrektsionno-logopedicheskaya rabota po preodoleniyu stertoy dizartrii u detey. – M.: AST : Astrel’, 2010. – 254 s.

3. Burenina A.I. Ritmicheskaya mozaika: programma po ritmicheskoy plastike dlya detey doshkol'nogo vozrasta. – SPb.: LOIRO, 2000. – 220 s.
4. Vetlugina N.A. Muzykal'noye vospitaniye v detskom sadu. – M.: Prosveshcheniye, 1981. – 270 s.
5. Volkova G.A. Logopedicheskaya ritmika: ucheb. dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy. – M.: VLADOS, 2002. – 272 s.
6. Gaynanova A.A., Yudichev S. V. Muzykoterapiya: novyye issledova-niya magicheskoy sily muzyki // Khudozhestvennoye obrazovaniye i nauka. – 2015. – № 2. – S. 51–55.
7. Gogoberidze A.G., Derkunskaya V.A. Teoriya i metodika muzykal'nogo vospitaniya detey doshkol'nogo vozrasta: ucheb. posobiye dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy. – M.: Akademiya, 2005. – 320 s.
8. Zhavinina O., Zats L. Muzykal'noye vospitaniye: poiski i nakhodki // Iskusstvo v shkole. – 2013. – № 5. – S. 76–77.
9. Kabalevskiy D.B. Muzyka i muzykal'noye vospitaniye // Novoye v zhizni, nauke, tekhnike. Ser. Estetika. – M.: Znaniye, 1984. – № 1. – 64 s.
10. Kiselyova P. V tonal'nosti do-mazhor // Uchitel'skaya gazeta. – 2014. – S. 4.
11. Koreneva T.F. Muzykal'no-ritmicheskiye dvizheniya dlya detey. – M.: VLADOS, 2001. – 112 s.
12. Kulagina I.E. Khudozhestvennoye dvizheniye (metod L. N. Alekseye-voy). – M.: Flinta, 1999. – 120 c.
13. Makarova T.G. Elementarnoye muzitsirovaniye na urokakh muzyki v obshcheobrazovatel'noy shkole [Elektronnyy resurs]. – URL: https://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2014/03/30/elementarnoe-muzitsirovanie-na-urokakh-muzyki-v.
14. Novikovskaya O.A. Logoritmika dlya doshkol'nikov v igrakh i up-razhneniyakh: prakt. posobiye dlya pedagogov i roditeley. – SPb.: Korona. Vek, 2013. – 272 s.
15. Radynova O.P. Nastroyeniya, chuvstva v muzyke. – M.: Tvorcheskiy tsentr, 2009. – 208 s.
16. Slutskaya S.L. Tantseval'naya mozaika (Khoreografiya v detskom sadu). – M.: LINKA-PRESS, 2006. – 272 s.
17. Startseva S. Dykhatel'no-artikulyatsionnyy trening [Elektronnyy resurs]. – URL: https://www.maam.ru/detskijsad/dyhatelno-artikuljacionyi-trening. html. – Zagl. s ekrana.
18. Teplova I.N. Tantseval'nyye igry [Elektronnyy resurs]. – URL: https://nsportal.ru/detskiy-sad/raznoe/2015/01/10/tantsevalnye-igry. – Zagl. s ekrana.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Пальчиковые игры

Котята

(Ладошки складываем, пальцы прижимаем друг к другу. Локти опираются о стол).
У кошечки нашей есть десять котят,
(Покачиваем руками, не разъединяя их).

Сейчас все котята по парам стоят:

Два толстых, два ловких,

Два длинных, два хитрых,

Два маленьких самых

И самых красивых.

(Постукиваем соответствующими пальцами друг о друга (от большого к мизинцу) [1].

Паучок

Паучок ходил по ветке,

А за ним ходили детки.

(Руки скрещены; пальцы каждой руки «бегут» по предплечью, а затем по плечу другой руки).

Дождик с неба вдруг полил,

(Кисти свободно опущены, выполняем стряхивающее движение (дождик)).

Паучков на землю смыл.

(Хлопок ладонями по столу/коленям).

Солнце стало пригревать,

(Ладони боковыми сторонами прижаты друг к другу, пальцы растопырены, качаем руками (солнышко светит)).

Паучок ползёт опять,

А за ним ползут все детки,

Чтобы погулять на ветке.

(Действия аналогичны первоначальным, «паучки» ползают на голове) [1].

Приложение 2

Вокальное музицирование

У жирафов

У жирафов пятна, пятна, пятна, пятнышки везде.

У жирафов пятна, пятна, пятна, пятнышки везде.

(Легонько хлопаем по всему телу ладонями).

На лбу, ушах, на шее, на локтях,

На носах, на животах, на коленях и носках.

(Обоими указательными пальцами дотрагиваемся до соответствующих частей тела).

У слонов есть складки, складки, складки, складочки везде.

У слонов есть складки, складки, складки, складочки везде.

(Легко щипаем себя, как бы собирая складки).

На лбу, ушах, на шее, на локтях,

На носах, на животах, на коленях и носках.

(Обоими указательными пальцами дотрагиваемся до соответствующих частей тела) [1].

Приложение 3

Инструментальное музицирование

Пение птиц

Польская народная песня

1. Лишь заря на дворе,
Утка в дудочку играет,
А утята подпевают:
«Кря-кря-кря» (2 раза) – (деревянные палочки).
2. Прилетел пёстрый чиж,
Он запел нежней свирели,
И ребята присмирели –
«Тишь-тишь-тишь» (2 раза) – (маракасы).
3. Соловей лучше всех
Разливается, хлопочет,
Словно ночью спать не хочет:
«Цех-цех-цех» (2 раза) – (треугольник).
4. В небе крылья раскрыв,
Звонкий жаворонок вьётся.
Над полями раздаётся:
«Жив-жив-жив» (2 раза) – (свистульки)
5. Воробей-озорник
На рассвете всё летает,
Малым детям спать мешает:
«Чик-чирик» (2 раза) – (бубен) [13].

Приложение 4

Речедвигательная игра (с использованием адаптированного текста Р. Сефа)

«В каждом человеке»

В каждом, в каждом человеке	*В ритме музыки «считают» пальчиком.*
Прячется, прячется весна.	*Закрывают ладошками лицо, выглядывают из-за ладошек. На слова «весна» раскрывают руки (рисуют круг).*
Если ты печален, значит,	*Руки калачиком, нахмурить лицо, одну ногу расслабить.*
Спит в тебе весна.	*Ладошки под голову (спим).*
Но когда прохожий	*Все поворачиваются на право, шагают на месте (пританцовывая).*
В хмурый день дождливый	
Закричит – «ку-ка-ре-ку!»,	*Поворачиваются к зрителям лицом и машут руками, как крыльями.*
Как петух, счастливый,	

Если вдруг он запоёт, Стоя прямо в луже, Это значит, в нём весна Вырвалась наружу.	*С упором на пятки одновременно двигают носочками вправо – влево.* *Резко поднимают руки вверх и разводят в стороны.*
В каждом, в каждом человеке Прячется, прячется весна, Если ты печален, значит, Долго будет спать она. Ты понял?	*«Считают пальчиком».* *Закрывают ладошками лицо.* *выглядывают из-за ладошек. На слова «весна» раскрывают руки (рисуют круг).* *Спят.* *Слегка повернувшись друг к другу корпусом, вытянув руку, указывают пальцем друг на друга.*

Приложение 5

Дыхательно-артикуляционный тренинг

Поющий мяч

Дети сидят по кругу на полу. В руках у педагога мяч. Показывая артикуляцией губ определенную гласную, он направляет мяч к одному из сидящих в круге. Пока мяч катится, необходимо пропевать выбранный звук. Ребенок, получивший мяч, прокатывает его следующему участнику, озвучивая весь путь [17].

Приложение 6

Танцевально-ритмические упражнения

Танцуют все

Участники стоят или сидят, располагаясь полукругом. Ведущий дает задание «танцует правая рука», «танцует левая нога», «танцует голова», «танцуют плечи» и т. д. – участники импровизируют. По команде «танцуют все» – в работу включаются все части тела (повторяется 3–4 раза) [18].

Веселый поход

Участники строятся колонной и двигаются «змейкой». Стоящий во главе колонны (командир отряда) показывает какое-то движение, остальные повторяют. Затем «командир отряда» уходит в конец колонны, и его место занимает следующий участник, показывая новое движение для всех. Игра продолжается до тех пор, пока каждый не побывает во главе колонны. Каждый участник должен стараться не повторяться в движениях [18].

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ ДЕТЕЙ ПОСРЕДСТВОМ ХОРОВОГО ТЕАТРА

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

Статья посвящена рассмотрению понятий различных видов одаренности и возможности ее выражения посредством хорового театра – художественного направления, активно развивающегося в хоровом искусстве со второй половины XX века. Использование феномена хорового театра как педагогической формы художественно-творческой деятельности в детском коллективе весьма эффектно и целесообразно. Данный вид деятельности преимущественно используется в системе дополнительного образования, где приоритет отдается воспитательным и развивающим задачам, исходя из интересов и потребностей детей.

Ключевые слова: одаренность, хоровой театр, условия, педагогическая форма.

DEVELOPING MUSICAL ABILITIES OF CHILDREN THROUGH CHORAL THEATRE

A. P. Dubinkina
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies different types of giftedness and the possibilities for its expression through choral theatre; it is an art direction, actively developing in choral art in the second half of the XX century. The author states that using such phenomenon as choral theatre as a pedagogical form of artistic and creative activity in the children's ensemble is very effective and appropriate. This type of activity is mainly used in the system of additional education, where priority is given to educational and developmental tasks, based on their interests and needs.

Keywords: talent, choral theatre, conditions, pedagogical form.

В настоящее время в мире существует несколько десятков научных концепций одаренности, созданных в различных областях психологии и педагогики на основе разных теоретических подходов и методов изучения. Это многообразие концепций отражает сложность и многомерность природы одаренности, невозможность выработки общих эталонов и стратегий развития для всех ее проявлений.

Все определения одаренности в той или иной мере связаны с пониманием одаренности как высокого уровня развития тех или иных способностей. Одаренность – качественно своеобразное сочетание способностей, обеспечивающее успешность выполнения деятельности.

Отличие музыкальной одаренности от одаренности в других видах искусства заключается в наличии музыкальности, которая выражается в особой восприимчивости индивида к звучащей музыке и повышенной впечатлительности от нее. Для музыкально одаренных

детей обучение должно быть особое, индивидуальное, направленное на развитие их потенциала, оно не должно ограничивать возможности их развития. Отсюда вытекает актуальная проблема: создание педагогических условий развития одаренности, начиная с детского возраста.

Под детской одарённостью понимается ценностное интегральное качество личности ребёнка, развивающееся на протяжении всей его жизни. Благодаря этому качеству ребенок достигает высоких, незаурядных успехов в конкретном виде предметной деятельности (изобразительной, спортивной, музыкальной и т. д.) или нескольких видах деятельности в сравнении с другими детьми этого же возраста по интеллекту, креативности и степени увлеченности.

Выделяются следующие показатели одаренности:

• любознательность и потребность в познании выходят за рамки возможностей традиционного обучения;

• высокие интеллектуальные и творческие показатели (общая одаренность);

• высокий уровень развития абстрактного мышления и речи (способность в языковой форме делать выводы);

• легкость в общении, коммуникабельность;

• активность;

• высокая мотивация к учебной деятельности;

• стихийное стремление к построению целостной картины мира;

• проявление высокоинтенсивной познавательной активности;

• богатое воображение;

• способность к целеполаганию и связанному с этим проективному мышлению (предвосхищение, отбор инструментария, коррекция);

• быстрота и точность выполнения логических действий (анализ, синтез, индукция, дедукция, доказательство);

• произвольность, устойчивость и контролируемость внимания;

• богатство активного словаря, быстрота и оригинальность вербальных ассоциаций;

• максимальный коэффициент полезного действия в процессе обучения;

• вкус к новизне и установка на творческое выполнение заданий.

Музыкально одаренные школьники часто оказываются художественно одаренными вообще, проявляя способности к изобразительной, литературной и другим видам художественной деятельности.

Для таких детей обучение должно быть особое, индивидуальное, направленное на развитие их потенциала, оно не должно ограничивать возможности их развития.

Одаренные дети способны с необычайной интенсивностью концентрироваться на музыкальных занятиях. Музыкально одаренные дети рано выделяются очень быстрым и прочным запоминанием музыки.

Процесс развития музыкальной одаренности включает: опору на жизненный, в том числе музыкальный, опыт ученика; взаимодействие индивидуальных и групповых форм занятий; вовлечение ученика в ситуации, требующие от него выражения позиций слушателя, критика, исполнителя, композитора, педагога; обнаружение смысла музыкального произведения через обращение к другим языкам искусства (живописи, хореографии, литературы, театра); участие в концертах, конкурсах, фестивалях.

В исследование творческой одаренности в российской психологии большой вклад внес А. М. Матюшкин. По его инициативе возник специальный Центр по изучению одаренных детей (Центр творческой одаренности). А. М. Матюшкин одаренность связывает с особенностями собственно творческой деятельности. «Психологическая структура одаренности совпадает с основными структурными элементами, характеризующими творчество и творческое развитие человека». Проявления творчества «выражаются в детстве прежде всего как более быстрое развитие (речи и мышления), как ранняя увлеченность (музыкой, рисованием, чтением, счетом), как любознательность ребенка, как его исследовательская активность» [1, с. 30].

В ходе практической деятельности мы не раз сталкивались с одаренными детьми. Уже давно подмечено, что дети, занимающиеся любым музыкальным искусством, интеллектуально более развиты, быстро схватывают все налету, учатся, как бы играючи. Забота о развитии учеников в соответствии с их возможностями должна содействовать тому, чтобы каждый стал нужным членом общества, смог наиболее полно выявить и применить свои способности.

Для одаренных детей характерны хорошая память, ярко выраженное своеобразие сенсорной сферы, воображения, эмоциональных переживаний, быстрое восприятие, но данные показатели могут являться лишь основанием для предположения о музыкальной одаренности, а не для вывода о ее безусловном наличии. Доказано, что частое вдумчивое прослушивание красивой музыки, особенно классических произведений, самым положительным образом влияет на интеллектуальное развитие ребенка. Но не только это положительно влияет на ребенка во время занятий хорового пения в системе дополнительного образования. Ему также приходится постоянно ловить ритм, уметь чувствовать и понимать музыку. Это также развивает и вкус к самой музыке. При определении содержания и организации хоровой работы необходимо учитывать основные этапы развития музыкальной одаренности детей, а также их возраст.

В последние десятилетия хоровой театр в России приобрел широкую популярность. На рубеже веков появился ряд профессиональных и любительских коллективов, осуществляющих свою деятельность в статусе «хорового театра». Востребованность жанра в детских, учебных коллективах, в профессиональной и любительской среде объясняется не только «генетической предрасположенностью хоровой музыки к театрализации, которая присутствуют в эстетике хорового пения» [2].

На развитие отечественной музыкальной культуры рубежа веков в целом и хорового театра в частности оказали влияние следующие тенденции:

1) потребность возрождения влияния хорового искусства на жизнедеятельность общества;

2) необходимость создания в рамках классической музыкальной традиции «содержательного, серьезного, символического зрелища... которое призвано стать духовным катарсисом личности и общества» в ответ на «деградацию того символического смысла, который изначально вкладывался в зрелищно-игровую функцию культуры» [2];

3) стремление к синтезу искусств;

4) главенство театрального мышления как неотъемлемого свойства всего искусства XX века, которое стало важнейшим стимулом для зарождения нового направления [4].

Новые жанровые разновидности («хоровой концерт в лицах», «хоровой концерт-действо», «хоровое действо», «хоровая симфония-действо», «хоровое обрядовое действо», «хоровая сценка», «хоровой спектакль», «хоровая опера») рождаются в результате трансформации уже существующих в хоровой практике жанров хоровой музыки. Анализируя деятельность коллективов, включающих в свое исполнение элементы сценического действия, Т. К. Овчинникова отмечает, что разнообразные жанры и формы, используемые в хоровом театре, требуют от участников процесса не только высоких возможностей вокальной техники, но и владения различными исполнительскими стилями [2].

История взаимоотношений театра и хора уходит в глубину веков. Источник древности представляет собой синтез различных искусств: ряженья, пения, игры на музыкальных инструментах, пляски и др.

Хоровым театром называют направление современного хорового искусства, основу которого составляет вокально-сценическое действо, посредством чего концерт превращается в театрально-хоровой спектакль, где главное действующее лицо – хор. На сцене каждый участник является артистом и солистом спектакля.

Суть хорового театра как педагогической формы видится в следующем:

- дети и подростки (в возрасте 6–15 лет) разного уровня творческих способностей, общей и музыкальной подготовки, опыта деятельности в данном объединении составляют коллектив;
- коллектив работает над созданием хоровых спектаклей (сценической композиции) по единому плану;
- основной единицей занятий является репетиция: вокально-хоровая или сценическая, а также музыкально-сценическая. Особенность репетиционной работы – организация игровой деятельности. Важными признаками театральной, а точнее, сценической игры являются относительная свобода действий, импровизационность и одновременно подчиненность определенным правилам и задачам постановки.

Исследование педагогических условий хорового театра ведется автором данной статьи на базе обучающихся по программе «Хоровое пение» – дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе в области музыкального искусства.

Формирование исполнительских навыков у певцов в процессе репетиционной работы происходит с помощью репертуара детского хорового коллектива. В методических работах по вокально-хоровому обучению вопросам подбора репертуара с точки зрения формирования определенных навыков, как правило, не уделяется должного внимания. Даже в учебном пособии «Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом» М. С. Осенневой, В. А. Самарина, Л. И. Уколовой, где принципам подбора репертуара и формирования концертных программ посвящена целая глава, данный аспект не рассматривается. Основными принципами, рекомендованными авторами для подбора репертуара, являются посильность и доступность, соответствие тематики возрастным особенностям, контрастность и разножанровость и др. [3, с. 72–81]. Понятие «репертуар» имеет несколько близкий значений. В максимально широком смысле, это список исполняемых произведений. Репертуар певца может включать классический репертуар, джазовый или эстрадный. Репертуар инструменталиста может делиться на сольный и оркестровый. По аналогии, мы предлагаем в содержание понятия «репертуар хора» включить весь музыкальный материал, используемый на хоровых занятиях, и разделить его на две части: учебный и концертный.

В учебный репертуар входят все упражнения распевания, каноны, игры, небольшие вокальные произведения, на которых отрабатывается тот или иной навык. В отличие от произведений концертного репертуара, музыкально-методический материал учебного репертуара исполняется только в классе. Но, называя комплексы игр, упражнений репертуаром, мы подчеркиваем не только его художественно-образную составляющую и эмоциональную насыщенность, но и значительную роль в формировании исполнительских навыков: звукообразования, певческого дыхания, артикуляции, слуховых навыков, навыков эмоциональной выразительности исполнения. Необходимо отметить, что начальный этап формирования исполнительских навыков связан с адаптацией к учебной деятельности. Учитывая, что в младшем школьном возрасте игра, приобретая новые формы и новое содержание, продолжает занимать одно из главных мест в жизнедеятельности ребенка, игровые формы стали основой проведения репетиций младшего состава Хорового театра «Академия». Используя игровую мотивацию, которая направлена уже не столько на процесс, сколько на достижение оцениваемых самими детьми результатов, преподаватель выстраивает занятие.

Занятия в Хоровом театре построены на играх и импровизации, что способствует вырабатыванию у начинающих певцов исполнительских навыков. В процессе игровых и творческих занятий через развитие артистизма активизируется воображение детей. Художественный образ, возникший в процессе знакомства с музыкальным произведением, благодаря воображению не исчезает в момент аналитического технического проучивания, а лишь видоизменяется, наделяется новыми эмоциональными качествами и становится более значимым. При изменении предлагаемых обстоятельств внимание ребенка концентрируется на новом, интересном задании и развивается его способность к перевоплощению, а значит, к многократному повторению технических упражнений.

Самой широкой и массовой школой музыкального воспитания и образования является хоровое пение. Подлинное приобщение к миру хоровой музыки – непременное условие гармонического развития личности ребенка во все времена. Работая с детским коллективом, достаточно сложно предположить, каким будет результат. Поэтому хормейстер, учитывая психологические и физиологические особенности, должен найти такую форму обучения детей, при которой бы на репетициях поддерживался положительный эмоциональный заряд, способствующий освоению и формированию навыков в непринужденной форме. Подобной формой могут стать занятия хорового театра.

Именно это направление развития хора в последнее десятилетие стало довольно популярным, так как сочетает довольно различные виды исполнительского искусства. На репетициях Хорового театра через упражнения-игры, озвученные движения (с помощью которых решаются не только вокально-хоровые и артистические задачи, но и повышается интерес детей к музыкальному творчеству) дети раскрепощаются, проявляют интерес к заданиям и быстрее достигают нужного результата. Несомненным достоинством хорового театра как педагогической формы является то, что в центре внимания находится личность ребенка, и педагогическое воздействие направлено на развитие его индивидуальности. В условиях коллективной художественной деятельности существует возможность выстроить индивидуальную траекторию развития каждого участника.

Хоровой театр объединяет музыкальное, театральное, хореографическое направления и позволяет ребенку, играя, осваивать профессиональные навыки и умения и полноценно проявлять себя в творчестве.

Юные артисты с первых дней обучения вовлечены в активную концертную деятельность. Соответственно, наиболее актуальными задачами в обучении стали задачи развития исполнительских навыков. Исходя из специфики деятельности коллектива, такими навыками стали специфические вокально-хоровые навыки, связанные с процессом обучения пению. На развитие специфических исполнительских навыков влияют способность к творческой активности, сценическому взаимодействию, а также артистизм, который развивается у детей с первых занятий.

Список литературы

1. Матюшкин А. М. Концепция творческой одаренности // Вопросы психологии. – М., 1989. – № 6. – С. 29–33.
2. Овчинникова Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре: автореф. дис. … канд. искусствоведения. – Ростов н/Д., 2009. – 29 с.
3. Осеннева М. С., Самарин В. А., Уколова Л. И. Хоровой класс и практическая работа с хором: учеб. пособие. – М.: Academia, 2003. – 190 с.
4. Супруненко Г. В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве композиторов на рубеже XX–XXI веков: дис. … канд. искусствоведения. – Нижний Новгород, 2012. – 174 с.

List of references

1. Matyushkin A.M. Kontseptsiya tvorcheskoy odarennosti // Voprosy psikhologii. – M., 1989. – № 6. – S. 29–33.
2. Ovchinnikova T.K. Khorovoy teatr v sovremennoy otechestvennoy muzykal’noy kul’ture: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya. – Rostov n/D., 2009. – 29 s.
3. Osenneva M.S., Samarin V.A., Ukolova L.I. Khorovoy klass i prakticheskaya rabota s khorom: ucheb. posobiye. – M.: Academia, 2003. – 190 s.
4. Suprunenko G.V. Khorovoy teatr kak zhanr «vzaimodeystvuyushchey» muzyki i ego voploshcheniye v tvorchestve kompozitorov na rubezhe XX–XXI vekov: dis. … kand. iskusstvovedeniya. – Nizhniy Novgorod, 2012. – 174 s.

РАБОЧАЯ ТЕТРАДЬ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ ДОМРИСТОВ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ МЫСЛИТЕЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ УЧАЩИХСЯ ДШИ И ДМШ

А. В. Карелина

МБОУДО «Детская школа искусств № 61»,

г. Кемерово

Данная статья посвящена рассмотрению положительных факторов применения рабочей тетради для начинающих домристов в ДШИ и ДМШ. Доказывается эффективность использования данного пособия в работе с учащимися младших классов по классу домры.

Ключевые слова: учебный процесс, рабочая тетрадь, теоретическая информация, домра, интеллектуальные способности, мотивация, преподаватель, ученик.

WORKBOOK FOR DOMRA-PLAYER BEGINNERS AS A WAY TO DEVELOP COGNITIVE ACTIVITY OF STUDENTS AT CHILDREN'S ART SCHOOLS AND MUSIC SCHOOLS

A. V. Karelina
Children's art school № 61, Kemerovo

The article considers the positive factors of implementing workbook for domra-player beginners at children's art schools and children's music schools. In addition, the author proves the effectiveness of using this manual for junior students of domra class.

Keywords: training process, workbook, theoretical information, domra, intellectual abilities, motivation, teacher, student.

Известный педагог и музыкант Г. Г. Нейгауз писал: «Таланты создавать нельзя, но можно создавать почву, на которой будут расти и процветать таланты» [6, с. 186]. Эти слова созвучны требованиям современного образования. Необходимо создавать условия, которые будут способствовать становлению творческой личности, следовательно, методы учебного процесса должны максимально стимулировать интерес, самостоятельность и творческую инициативу учащихся.

Изменения, происходящие в современном российском обществе, способствуют формированию в качестве приоритетов личностных ценностей во всех сферах, в том числе и в образовании.

Одним из важнейших условий успешного обучения и развития мыслительной активности учащихся является хорошо продуманная организация их самостоятельной работы. И здесь важная роль принадлежит дидактическим материалам, которые рассматриваются как независимый канал получения информации, дополняющий, индивидуализирующий и систематизирующий знания ученика [1, с. 5].

В связи с этим становится актуальным изучение возможности применения в учебной деятельности обучающихся рабочих тетрадей.

Рабочие тетради – составная часть современного учебно-педагогического комплекса. Они сочетают задания, рассчитанные на самостоятельное выполнение, и информацию для выполнения заданий. Эти тетради являются одной из форм содействия овладению учащимися способами самостоятельного добывания, активного усвоения и применения знаний [5, с. 7].

Они содержат познавательную и теоретическую информацию, а также задания для практического освоения предмета.

Считаем целесообразным для организации работы преподавателя в классе домры ДШИ и ДМШ по формированию начинающих домристов включить в процесс обучения рабочую тетрадь, которая будет способствовать повышению эффективности учебного процесса.

В поисках альтернативной системы организации работы с начинающими домристами при подготовке к разным видам занятий (знакомство с инструментом, изучение нотной грамоты и т. д.) предлагается подход, базирующийся на использовании авторской рабочей тетради для начинающих домристов.

Данная тетрадь, разработанная автором статьи, является частью методического опыта и посвящается самому основному периоду обучения – начальному. В процессе формирования юного домриста перед преподавателем стоит несколько задач, из которых основными являются три: знакомство с инструментом, освоение нотной грамоты, работа над исполнительским аппаратом.

Несомненно, создание рабочих тетрадей – это процесс трудоемкий, но он позволяет максимально активизировать деятельность учащихся как на уроке, так и во время домашней подготовки.

Использование такого пособия повышает активность обучения, помогает правильно планировать время и установить непосредственную обратную связь с преподавателем [4, с. 132].

При выполнении заданий учащийся заносит ответы прямо в рабочую тетрадь (вписывает, подчеркивает, закрашивает). Работа с тетрадью должна быть не только удобной, но и интересной.

Одной из важных и необходимых форм работы на уроке являются творческие задания. В данном методическом материале разработана система творческих заданий, которая охватывает ступени начального образования, предоставляет возможность индивидуального продвижения учащегося. Подобного рода тетради позволяют домристу работать в индивидуальном темпе, в удобное время, не требуя при этом сложных технических средств, помогают усвоить весь необходимый объем знаний [3, с. 115].

Актуальность данной авторской рабочей тетради для начинающего домриста обусловлена необходимостью развития музыкальной культуры учащихся по классу домры, формирования мотивации, познавательного интереса к специальности, развития интеллектуально-творческих способностей учащихся.

Основная цель данного методического материала – развитие мыслительной активности учащихся в условиях использования рабочей тетради как дидактического средства обучения.

Рабочая тетрадь для начинающего домриста состоит из трех разделов:

1) информационный (рассказ о домре, об устройстве инструмента, расположении нот на грифе, первоначальных способах игры на домре, условных обозначениях и способах исполнения);

2) теоретический (краткие сведения по музыкальной грамоте и занимательные задания);

3) практический (упражнения, этюды, пьесы).

Использование таких тетрадей при обучении начинающих домристов является одним из современных способов ведения учебного процесса в ДШИ и ДМШ. Оно позволяет проводить проверку полученных знаний, что повышает интерес к специальности. А главное, тетрадь предоставляет возможность преподавателю сразу исправлять ошибки учащихся [2, с. 5].

Итак, цель применения печатной рабочей тетради в обучении состоит в том, чтобы обеспечить усвоение понятий и способствовать активизации учебно-познавательной деятельности учащихся на уроках.

Также у учащихся вырабатываются также личностные компетенции: интерес к занятиям, трудолюбие, аккуратность, внимание, самостоятельность и уверенность в собственных силах!

Список литературы

1. Алексюк А. Н. Взаимосвязь дидактических методов в процессе изучения нового материала на уроке как средство повышения эффективности обучения: автореф. дис. … канд. пед. наук. – Киев: КГУ, 1992. – 28 с.
2. Барабошкина А. Сольфеджио, 1 класс: учеб. пособие. – М.: Музыка, 1997. – 72 с.
3. Крюкова В. В. Музыкальная педагогика. – Ростов на/Д.: Феникс, 2002. – 288 с.
4. Михайлова М. А. Развитие музыкальных способностей детей. – Ярославль: Акад. развития, 1997. – 240 с.
5. Младковская Е. А. Дидактические условия конструирования рабочей тетради для младших школьников: автореф. дис. … канд. пед. наук.: 13.00.01 / Ин-т повышения квалификации и переподгот. работников нар. образования Москов. обл. – М., 2002. – 24 с.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1987. – 241 с.

List of references

1. Aleksyuk A.N. Vzaimosvyaz’ didakticheskikh metodov v protsesse izucheniya novogo materiala na uroke kak sredstvo povysheniya effektivnosti obucheniya: avtoref. dis. … kand. ped. nauk. – Kiyev: KGU, 1992. – 28 s.
2. Baraboshkina A. Sol’fedzhio, 1 klass: ucheb. posobiye. – M.: Muzyka, 1997. – 72 s.
3. Kryukova V.V. Muzykal’naya pedagogika. – Rostov na/D.: Feniks, 2002. – 288 s.
4. Mikhaylova M.A. Razvitiye muzykal’nykh sposobnostey detey. – Yaroslavl’: Akad. razvitiya, 1997. – 240 s.
5. Mladkovskaya E.A. Didakticheskiye usloviya konstruirovaniya rabochey tetradi dlya mladshikh shkol’nikov: avtoref. dis. … kand. ped. nauk.: 13.00.01 / In-t povysheniya kvalifikatsii i perepodgot. rabotnikov nar. obrazovaniya Moskov. obl. – M., 2002. – 24 s.
6. Neygauz G.G. Ob iskusstve fortepiannoy igry. – M.: Muzyka, 1987. – 241 s.

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИНТОНИРОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ С МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

М. Д. Бормышева
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово
МБУ ДО «Раздолинская детская музыкальная школа»,
Красноярский край, пгт. Мотыгино

Статья посвящена проблеме определения способов формирования навыков исполнительского интонирования в процессе работы с музыкальным произведением.

Ключевые слова: навык, исполнительство, интонирование, упражнения, музыкальный язык, артикуляция.

FORMING THE PERFORMING INTONATION SKILLS WHILE WORKING ON MUSICAL WORK

M. D. Bormysheva
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo
Razdolinsk children's music school,
Krasnoyarsk region, town Motygino

The article studies the ways for forming skills of performing intonation while working on a musical work.

Keywords: skill, performance, intonation, exercises, musical language, articulation.

Современное искусство игры на аккордеоне – область мирового инструментального искусства, которая активно развивается из года в год. Этому способствуют заслуги российских аккордеонистов-исполнителей, мастеров-конструкторов, педагогов, аранжировщиков, композиторов. Отечественная аккордеонная школа всегда отличалась стремлением к охвату широкой палитры музыкальных жанров, стилей, а также исторических эпох. На сегодняшний день репертуар аккордеониста включает музыку, которая была написана для разных солирующих инструментов, оркестров и ансамблей. Множество классических образцов обрели новое, неповторимое звучание в аккордеонных транскрипциях и переложениях. Ныне ведущие российские музыканты-исполнители обладают широким кругозором и знаниями в различных сферах музыкального искусства, а также плотно сотрудничают с величайшими композиторами академического направления. Но в то же время мы наблюдаем отставание теоретического и методического осмысления, обоснования лучших достижений современного исполнительства на аккордеоне. Практическая методика обучения игре на аккордеоне на начальном этапе чаще всего опирается на опыт 70–80-х годов XX века.

Детские музыкальные школы призваны воспитывать творчески активного человека, приобщать детей к миру музыки и обучать игре на инструменте, а также развивать у них эстетический вкус. На сегодняшний день существует проблема обучения на начальном этапе музыканта интонированию музыкального произведения в связи с тем, что данному вопросу уделяется недостаточное внимание в период обучения, а также отсутствует соответствующая методическая литература, прежде всего, для начального этапа обучения.

В музыкальной практике до сих пор бытует представление о том, что фортепиано, орган, баян, аккордеон и другие инструменты с фиксированной высотой звуков относятся к «неинтонирующим». Ведь интонационность каждого музыкального инструмента определяется способностью подражать человеческому голосу, его интонациям. Это связано с особенностями звукообразования и исполнительского мастерства музыканта в звукоизвлечении. Б. В. Асафьев считал, что «неинтонирующих» инструментов не существует, так как интонационность присуща всем музыкальным инструментам, но в каждом выступает качественно особо.

Исследование данной проблемы потребовало обратиться к работам, которые посвящены таким понятиям, как интонация, музыкальное мышление, развитие навыков артику-

ляции у обучающихся в ДМШ (Б. В. Асафьев, Е. В. Назайкинский, В. В. Медушевский, И. Браудо, М. И. Имханицкий, Б. Егоров, В. А. Максимов, Ф. Р. Липс, Ю. Т. Акимов и др.) Данная работа базируется на учении Б. В. Асафьева – обосновании сущности музыки как «искусства интонируемого смысла».

Формирование навыков исполнительского интонирования является первоочередной задачей при подготовке высококвалифицированного музыканта. Уже на начальном этапе обучения представляется целесообразным прививать навыки осмысленного интонирования, что позволяет музыканту полноценно воплотить образное содержание музыки, выразить свое неповторимое отношение к ней, а значит, раскрыть свою индивидуальность.

Интонирование подразумевает осмысленно-выразительное исполнение ведущего мелодического голоса посредством логичного мотивно-фразировочного его членения, гармонической, артикуляционной, динамико-агогической, тембровой дифференциации звуков, их соотнесения и соподчинения.

Процесс интонирования заставляет исполнителя вдумываться в логику мелодического развития музыкального произведения, слушать и слышать, выражать свое отношение к нему. Это важно, так как «ничто так не украшает игру музыканта, как певучий, осмысленный и содержательный тон – одно из наиболее впечатляющих средств передачи образов, чувств и настроений, выражения теплоты, глубины и содержательности исполнения» [3, с. 12].

Формирование навыков исполнительского интонирования необходимо начинать с упражнений, которые могут помочь научить правильному ведению меха. В «Современной школе игре на баяне» В. Семёнова [6] даются упражнения на «дыхание» инструмента. Предлагаются разнообразные методы ведения меха с нажатым воздушным клапаном с целью достижения характера упражнений («Спокойное дыхание», «Маленькая буря», «Спокойный ветерок», «После бега отдохнем»).

Музыкальное интонирование связано с речевым. Равно как и в человеческой речи, значение и чувственная окраска переходят с той или иной интонацией (вопросительной, восклицательной, повествовательной и так далее). С конкретной интонацией произносятся слова, предложения, фразы, интонация имеет отдельно взятый звук (например, «А! А? А…»).

Поэтому в процессе формирования навыков исполнительского интонирования (особенно на начальном этапе обучения) на аккордеоне необходимо объединять нотный материал со словом, применяя доступные тексты.

Главным в работе над интонированием в классе аккордеона считается способность учащегося установить во фразе основное по смыслу слово, которое станет кульминацией, а также объединять все это с музыкальным звучанием.

Вся работа исполнителя над интонированием в сочинении ориентирована на то, чтобы оно звучало в концертном исполнении. Успешное, красочное, эмоционально наполненное и в то же время основательно обдуманное исполнение, которое завершает работу над произведением, всегда будет иметь существенное значение для ученика, а в некоторых случаях способно быть и большим достижением, своего рода творческой вехой на конкретном этапе обучения.

Формирование навыков исполнительского интонирования в классе аккордеона в детской музыкальной школе – важнейшая проблема музыкального образования. Система

методов формирования навыков исполнительского интонирования в классе аккордеона в детской музыкальной школе призвана результативно осуществить педагогические требования, которые обеспечивают формирование навыков исполнительского интонирования. Ключевым ее принципом считается целостность аналитической учебной, слуховой и моторно-двигательной деятельности учащихся при основной роли слухового компонента.

Исходной методологической основой в изучении любого, в том числе музыкального языка, будут являться закономерности развития разговорной речи. Речь опосредована не артикуляционно-фонетическими действиями, а умственным процессом; развитие речевых способностей начинается с осмысления значения речи и движется от пассивного владения языком, его понимания, к активному произнесению. Добившись в конкретном возрасте наивысшей точки в понимании других, ребенок применяет это понимание как механизм для формирования собственных разговорных навыков.

Музыкально-исполнительские навыки тоже начинают образовываться с восприятия услышанного. В музыкально-педагогической практике имеется два метода восприятия: созерцательно-логический, который состоит в чувственно-слуховом ознакомлении с характером звучания музыкальной материи, и моторно-двигательный, который вырабатывает невольные относительно-рефлекторные реакции восприятия посредством собственных исполнительских действий. Развитие «осмысления» – внутреннего звукового образца, мысленного музыкально-слухового образа предстоящего звучания способно происходить как активным, так и пассивным способом. Учащийся слушает, затем повторяет предложенные звуковые примеры, распознавая вносимые изменения, однако при этом не обязательно понимает целиком, как и что он делает. Дети воспринимают музыку и играют сами непосредственно, они не отдают себе отчета в мотивном и интервальном строении мелодии, ритме, интонации; как правило, они не способны сразу повторить отдельные звуки пропетой мелодии или же простучать отдельно только ритм (подобная целостность восприятия компонентов звучания присуща как раз более музыкальным учащимся).

Детям дошкольного и младшего школьного возраста свойственно преимущественно подсознательное, интуитивное, чувственно-наглядное восприятие. Окружающий мир предстает перед ними как целостное явление и изучается не аналитически, а посредством подражания. Именно таким образом при контакте с окружающими людьми возникают речевые связи ребенка: перед ним отсутствуют трудности фонетики, графики и грамматики; падежи и глагольные формы, краткие речевые шаблоны он усваивает в речевых соединениях в готовом виде, моментально узнавая, осознавая значение сказанного и фиксируя в своей памяти воспринятое через неожиданное повторение.

Благодаря этому подсознательному, неосознанному подражанию все то, что усваивается в раннем возрасте, усваивается стремительно быстро, свободно и основательно. Вторжение сознания усложняет формирование навыка; проектирование действий согласно предписанному или собственному плану существенно труднее и требует большого опыта, самоанализа и управления этими действиями. Человек в любом возрасте использует подражание как способ усвоения навыка.

Введение интеллектуальных действий существенно уменьшает количество усилий, которые нужны для развития навыка. Теоретические знания в форме освоенных понятий

считаются основным условием целостности, конкретности и стабильности отдельных эмоциональных представлений. Учащийся обязан обладать способностью рассказать, что он будет исполнять, анализировать, и умением обобщать воспринимаемый материал, в особенности на начальной стадии обучения музыке. Безусловно, познание начинается с того, что любой вещи дается название. Но понимание общих навыков наступает позднее, по мере необходимости, с накоплением опыта и формированием музыкального мышления. Чтению и азбуке дети учатся, уже обладая устной речью, и различать отдельные слоги, слова и буквы они начинают при изучении чтения и письма. Освоение теоретического материала, различение отдельных звуков и интервалов должно следовать за непосредственным ощущением музыки – от активного, определенного звучания к его отвлеченному осмыслению. Занимаясь формированием техники, уделяя особое внимание формированию беглости пальцев, нельзя выпускать из вида формирование метроритмического и интонационного слуха.

Носителем музыкальной идеи считается музыкальная интонация, а, следовательно, выразительное интонирование является основой исполнительства и обязано развиваться на начальном этапе обучения. Важным в работе над интонированием является умение определить во фразе главное по смыслу слово, выделить его, найти ударный слог в слове, которое будет кульминацией, объединить все это с музыкальным звучанием.

Подводя итоги, необходимо заметить, что обязательным условием сознательной работы аккордеониста на начальном этапе разучивания музыкального произведения считается игра в медленном темпе. Во время такой игры исполнитель успевает понять извлекаемые звуки, их метроритмическую организацию, рациональность движений, аппликатуру. Осмысленная, серьезная игра способствует скорейшему получению и закреплению навыков, автоматизации движений.

Автоматизация движений является обязательным требованием в достижении исполнительского мастерства.

Педагогическими критериями, которые обеспечивают успешность процесса формирования навыков исполнительского интонирования учащихся на начальном этапе обучения игре на аккордеоне, являются: модель учебного процесса «восприятие – воспроизведение – реализация», а кроме того, система методов, которая включает в себя эмоционально-слуховое освоение компонентов музыкального языка (лада, интервалов, аккордов), абстрагирование компонентов музыкального языка, которые используются в фактуре исполняемых музыкальных сочинений, варьирование элементов звуковой фактуры исполняемых музыкальных произведений и практическое оперирование компонентами музыкального языка на клавиатуре.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Брызгалин В. С. Первая полифоническая школа для баянистов и аккордеонистов. – Курган, 2001. – Тетр. 2. – 76 с.
3. Власов В. П. Методика работы баяниста над полифоническими произведениями: учеб. пособие для муз. вузов и уч-щ. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – 104 с.

4. Дудина А. В. Развитие навыков артикуляции и интонации при обучении игре на баяне в ДМШ // Известия Уральского государственного университета: Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2010. – Т. 78. – № 3. – С. 83–87.
5. Захарова Т. Совершенствование технических навыков игры на аккордеоне. – Чебоксары, 2007. – 238 с.
6. Семёнов В. Современная школа игры на баяне. – М.: Академия, 2003. – 304 с.

List of references

1. Asaf'yev B.V. Muzykal'naya forma kak protsess: v 2 kn. – L.: Muzyka, 1971. – 376 s.
2. Bryzgalin V.S. Pervaya polifonicheskaya shkola dlya bayanistov i akkordeonistov. – Kurgan, 2001. – Tetr. 2. – 76 s.
3. Vlasov V.P. Metodika raboty bayanista nad polifonicheskimi proizvedeniyami: ucheb. posobiye dlya muz. vuzov i uch-shch. – M.: RAM im. Gnesinykh, 2004. – 104 s.
4. Dudina A.V. Razvitiye navykov artikulyatsii i intonatsii pri obuchenii igre na bayane v DMSH // Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta: Ser. 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury. – 2010. – T. 78. – № 3. – S. 83–87.
5. Zakharova T. Sovershenstvovaniye tekhnicheskikh navykov igry na akkordeone. – Cheboksary, 2007. – 238 s.
6. Semyonov V. Sovremennaya shkola igry na bayane. – M.: Akademiya, 2003. – 304 s.

РАБОТА НАД ЗВУКОМ В МЛАДШИХ КЛАССАХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (ФЛЕЙТА)

Л. В. Перлова
МБУДО «Музыкальная школа № 24»,
г. Междуреченск

В статье рассматриваются примеры работы над звуком в младших классах духовых музыкальных инструментов. На каждом инструменте зарождение и взятие звука имеют свои особенности. Специфика звукообразования на духовых инструментах зависит от устройства инструмента и физиологических качеств исполнителя.

Ключевые слова: атака звука, амбушюр, координация дыхания, диафрагма, артикуляция.

WORK ON THE SOUND AT THE ELEMENTARY GRADES OF WIND INSTRUMENTS (FLUTE)

L.V. Perlova
Music School № 24, Mezhdurechensk

The article discusses the examples of training on sound at the elementary grades of wind musical instruments. The author states that each instrument has its own characterics while origi-

nating and taking the sound. The specificity of sound formation on wind instruments depends on the device of the instrument and the physiological qualities of the performer.

Keywords: sound attack, ear cushions, breathe coordination, diaphragm, articulation.

Обучение игре на флейте, как и на других духовых музыкальных инструментах, требует развития исполнительского аппарата, техники дыхания, овладения аппликатурой.

Ученик в процессе обучения усваивает основы музыкальной грамоты, технические средства, приучается сознательно воспринимать музыку.

В настоящее время основным направлением в сфере музыкального образования является раскрытие и развитие индивидуальных способностей учащихся. Такая работа в музыкальной школе начинается с детьми и в классе духовых инструментов.

Приступая к занятиям с учениками, нельзя забывать, что извлечение первого звука на инструменте – это сложное для них осуществление взаимодействия губ и органов дыхания, составляющих единое целое.

Поэтому *целью* занятий по работе над звуком в младших классах духовых музыкальных инструментов является выработка навыка правильного звукоизвлечения. Данная цель включает в себя следующие *задачи*:

- обучение и освоение техники артикуляции при игре на флейте;
- развитие навыков освоения техники артикуляции и закрепление их на практике;
- воспитание понимания важности этой работы для достижения качественных результатов в овладении техникой артикуляции при игре на флейте.

Приступая к методическому решению проблем, связанных со звукоизвлечением на духовых инструментах, мы учли недостатки и ошибки, допускаемые учениками и постарались найти пути их устранения. Для этого был подобран специальный музыкальный и иллюстративный материал.

Специфика звукообразования на начальном этапе

Атака звука. На каждом музыкальном инструменте зарождение и формирование звука имеет свою специфику, и, прежде всего, это связано с акустическими особенностями звукообразования на инструменте. Специфика звукообразования на духовых инструментах зависит от устройства инструмента и физиологических качеств исполнителя.

Начинаем наш обзор с требований для **первого класса**.

Во-первых, при отборе учащихся для обучения игре на флейте нужно обратить внимание на их физиологические данные и артикуляционные особенности. Это строение губ и языка (то есть амбушюра).

Приступая к практике, мы начинаем работу над исполнением первых четырех звуков – «соль», «ля», «си», «до». Это самые лёгкие звуки. Для того, чтобы правильно их извлечь, нужно губы немного растянуть, в виде улыбки. Далее ученики играют длинные звуки со счетом (1и-2и). Усвоение каждого звука по отдельности должно проходить в течение нескольких уроков.

Итак, во время учебного процесса необходимо обратить внимание на атаку звука. Атака звука характеризует начальный момент звукообразования, качество которого зависит от координации дыхания, работы языка и амбушюра при активном слуховом контроле. От

правильной работы языка во многом зависит не только начало, но и ведение, и окончание звука, а также соединение звуков.

Современные методические пособия указывают на многогранную и существенную роль языка в исполнительском процессе. Наряду с функцией его, как клапана-распределителя, закрывающего и открывающего доступ воздуха в губную щель, язык играет не менее существенную роль и как орган, регулирующий движение выдыхаемой струи и передающий энергию выдоха к губам музыканта.

С увеличением или уменьшением губной щели, в зависимости от высоты извлекаемого звука происходит и изменение положения языка в полости рта, вызывающее расширение или уменьшение ротоглоточного пространства.

«Вследствие координированных действий языка с диафрагмой осуществляется регулирование объема воздушной струи, необходимого для извлечения конкретного звука» [1, с. 48].

Ж. Арбан: «Первое, к чему следует стремиться, это хорошая атака звука. В этом состоит точка отправления всякого хорошего исполнения, и музыкант, у которого извлечение звука (атакировка) плохо никогда не сделается хорошим артистом…» (цит. по [1, с. 21]).

Ю. Н. Должиков считает, что «сущность атаки заключается в том, что звук зарождается в момент отталкивания языка от звукообразователя, которым являются трость и губы музыканта. При этом дается возможность скопившемуся в предгортаннике воздуху проследовать в инструмент. Этот момент и называется атакой. Разновидность атаки зависит от характера движения языка – энергичного или плавного» [2, с. 12].

Строение языка. Язык состоит из трех мышц: 1) продольной, обеспечивающей движение вперед и назад; 2) поперечной, помогающей его уплотнять и способствовать более свободному движению; 3) вертикальной, делающей его плоским, рыхлым и мягким. Благодаря этим мышцам язык обладает большой подвижностью и изменчивостью формы. Корень и кончик языка в направлении своих движений совершенно независимы друг от друга.

Для достижения твердой атаки язык должен более энергично отталкиваться от звукообразователя, как бы произнося слоги «ту», «та», «ти» – в зависимости от высоты извлекаемого звука.

Артикуляция условна, так как произносить тот или иной слог при исполнении практически невозможно, но условность эта нужна – она ориентирует исполнителя и помогает ему в правильном оформлении звука.

Когда звуки усвоены и первые результаты звукоизвлечения получены, можно приступать к изучению нотных примеров. Для практического показа мы выбрали пьесы «Дин-дон» и «Ходит зайка по саду» (Приложение 1).

Работа губ. Во втором классе одной из главных задач является изучение аппликатуры второй октавы. Здесь основная сложность – научиться правильной работе губ. Губы являются важнейшим исполнительским органом при игре на флейте. От того, как мы складываем их при вдувании воздуха в инструмент, зависит звук – его тембр, полнота, глубина, легкость и яркость.

В известных учебных пособиях даются методические указания и практические советы, связанные с постановкой губ. Основное правило – губы нужно растягивать в большей или меньшей степени в так называемую «улыбку», что ведет к их напряжению.

Также для извлечения некоторых звуков губы следует складывать в «трубочку», чтобы более удобно получить нужный звук (например, «ми», «соль» второй октавы).

Флейта должна находиться на нижней губе, выше или ниже, в зависимости от ее полноты и объема. Вдувательное отверстие закрывается примерно на 1/3, а 2/3 открыто для заполнения воздухом, выходящим из выдувательного отверстия.

Флейта не должна сильно прижиматься к губам. Губы не растянуты, а наоборот, выпячены, выдвинуты вперед и немного вывернуты, образуя «трубочку», вследствие чего они смыкаются внутренними частями, а воздух посылается из-под верхней губы.

Звуки надо слышать, понимать, уметь исправить ошибки. Если ученик взял звук, который не соответствует хорошему звучанию, надо сразу обратить на это внимание. Для практического освоения подходит гамма ре-мажор и «Прекрасный цветок» Л. Бетховена (Приложение 2).

Дальнейшее развитие звука

Это переход к работе на более сложном этапе. Она начинается с 3-го класса. Музыкальный звук находится в постоянном движении. Меняются его динамика, темп, вибрато. Время, которое звук живет, то есть находится в развитии, называется «стационарной частью» звука [1]. Название это условно, так как стационарная часть наиболее гибка и подвижна в ритмическом, интонационном и динамическом отношении. Развитие звука предопределяется тем или иным штрихом, и качество выполнения этого штриха находится в прямой зависимости от результатов развития звука.

От характера ведения звука зависит его интонация. В стационарной части решающее значение приобретает артикуляционный прием, связанный с гласными «а», «у», «и».

Также мы знаем, что согласные «т», «д», «к» относятся к характеру атаки звука, гласные к его ведению, к соединению, то есть к стационарной части. Правильное ведение звука в его стационарной части предполагает опертое дыхание, выдох которого регулируется мускульными движениями мышц языка и губного аппарата.

Необходимо стремиться к тому, чтобы научиться играть продолжительные звуки одной громкости – в нюансе mezzo forte; те же протяжные звуки в нюансах forte и piano; уметь играть динамические переходы от piano к forte и наоборот. От этого во многом зависит мастерство ведения звука.

Также в третьем классе мы начинаем изучать аппликатуру **третьей октавы**. При извлечении звуков третьей октавы требуется большое напряжение губ, которое достижимо лишь в результате длительной и систематической тренировки. Для этого применяются упражнения, гаммы и этюды.

С нового этапа начинаются особые сложности взятия звука. Это, например, «ми-бемоль», «ре» третьей октавы – они могут браться неточно, «сползая» вниз.

Очень важно научить учащихся слышать звук и запоминать его правильное звучание.

По мнению специалистов, весь физиологический процесс музыкант-флейтист должен хорошо знать, уметь им управлять и контролировать своим сознанием и слухом.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что рассмотренные методические приемы способствуют формированию правильного звукоизвдечения у музыкантов-флейтистов в младших классах и могут быть рекомендованы преподавателям для работы с учениками музыкальных школ и школ искусств по классу духовых инструментов (младшие классы).

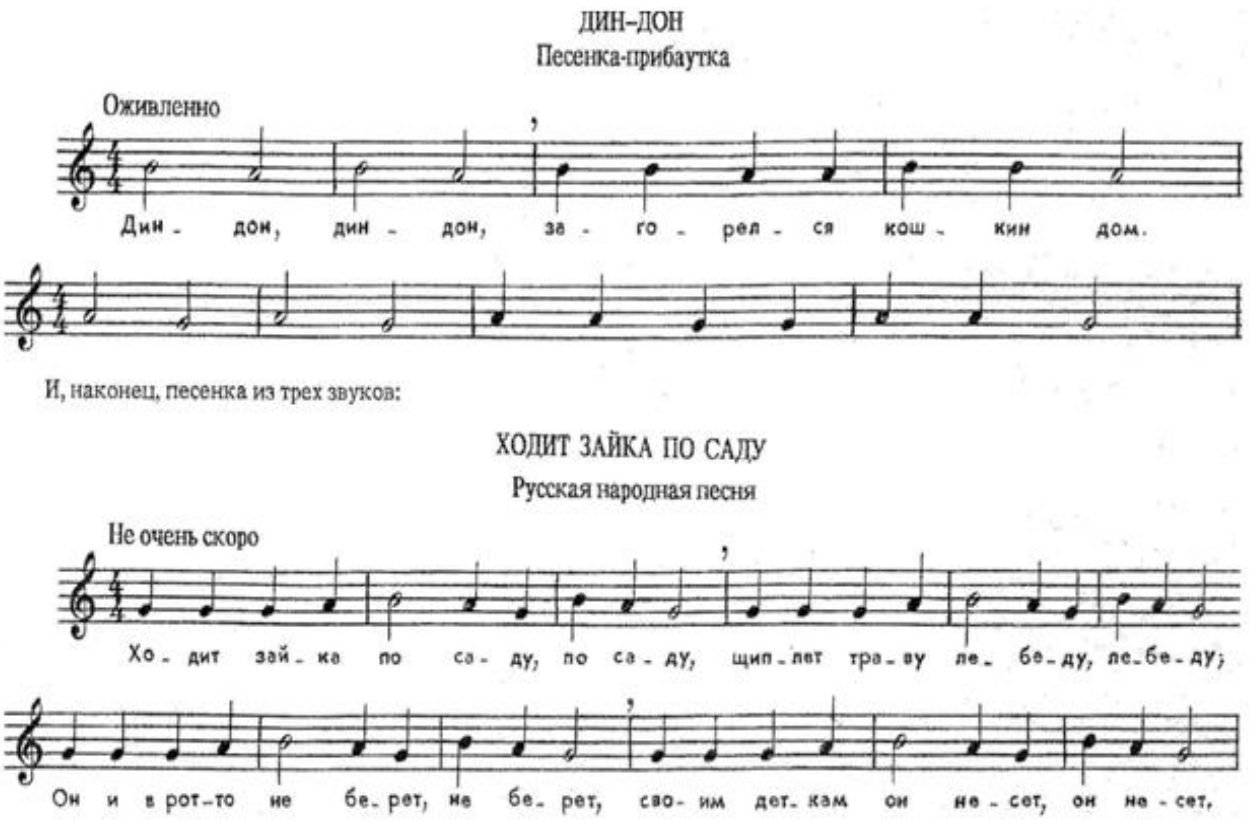
Список литературы

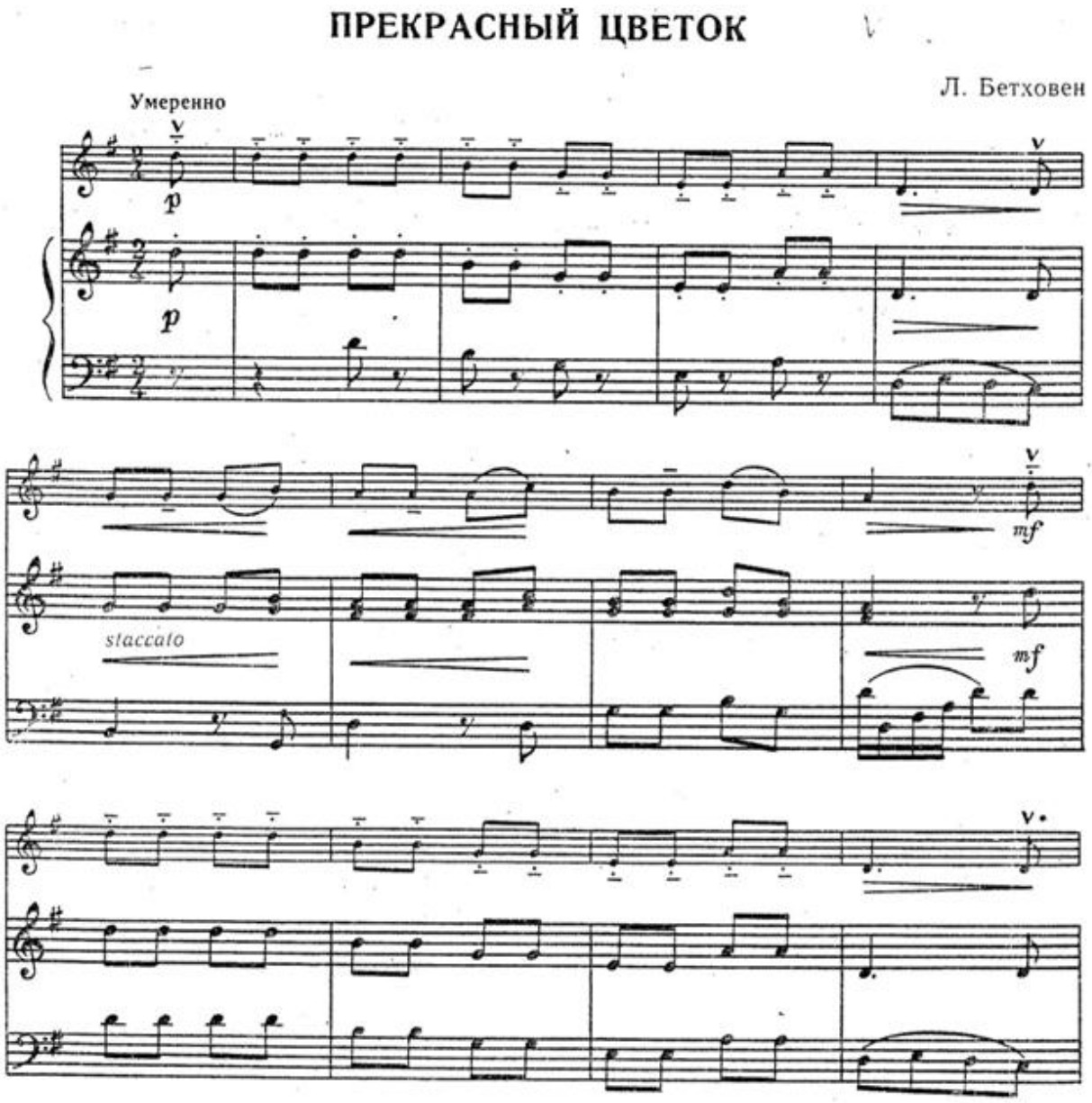
1. Гержнев В. Н. Методика обучения игре на духовых инструментах: учеб. пособие. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. – 128 с.
2. Должиков Ю. Н. Методика упражнения. Этюды. Начальные классы музыкальной школы. – М.: Дека-ВС, 2012. – 47 с.

List of referensces

1. Gerzhnev V.N. Metodika obucheniya igre na dukhovykh instrumentakh: ucheb. posobiye. – SPb.: Lan’; Planeta muzyki, 2015. – 128 s.
2. Dolzhikov Yu.N. Metodika uprazhneniya. Etyudy. Nachal’nyye klassy muzykal’noy shkoly. – M.: Deka-VS, 2012. – 47 s.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

И, наконец, песенка из трех звуков:

Приложение 2

МЕХОПАЛЬЦЕВАЯ АРТИКУЛЯЦИЯ КАК СРЕДСТВО ИСПОЛНЕНИЯ ШТРИХОВ НА БАЯНЕ

Э. Р. Шабаев, А. В. Дроздов

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

В данной статье рассматриваются основные приемы мехопальцевой артикуляции, необходимые для исполнения штрихов на баяне, анализируются основные артикуляционные приемы ведения меха и туше.

Ключевые слова: баян, звукоизвлечение, мехопальцевая артикуляция, туше, штрихи.

MECHANICAL FINGER ARTICULATION AS A WAY TO PERFORM STROKES ON BAYAN

E. R. Shabaev, A. V. Drozdov
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the main ways of mechanical finger articulation necessary to perform strokes on bayan. Also the authors analyse the main articulation techniques to play mecha and touche.

Keywords: bayan, sound production, mechanical finger articulation, touche, strokes.

.

Звукоизвлечение и артикуляция занимают важное место в методике обучения игре на музыкальном инструменте и в музыкальном исполнительстве. При игре на баяне оно зависит от навыков ведения меха и характера соприкосновения пальцев с клавиатурой. Движения могут служить различным целям: выполнять задачи чисто механические и задачи эмоциональной выразительности. Движения меха и пальцев исполнителя представляют комплекс технических приемов, необходимых для рационального воспроизведения звука в художественном смысле.

Изучение многообразия различных способов извлечения звука требует длительной работы на протяжении всего периода обучения. Следует изучать не все приемы артикуляции сразу, а в определенной очередности, соответствующей подготовке учащегося.

Артикуляция затрагивает много разделов звукоизвлечения: штрихи, акцентуацию, динамику и т. п.

Работа над совершенствованием мехопальцевой артикуляции исполнения штрихов подразумевает выполнение инструктивного материала и упражнений, а также исполнение подобранных музыкальных произведений. Применяя тот или иной штрих, исполнитель должен четко представлять, какая артикуляция лежит в основе его исполнения.

Владение различными приемами мехопальцевой артикуляции способствует передаче качества конкретного музыкально-выразительного и эмоционального звучания. Работа над мехопальцевой артикуляцией при выполнении штрихов – это уточнение музыкальной мысли, нахождение наиболее удачной формы ее выражения.

Артикуляция на баяне отражает специфику двигательно-игровых приемов исполнителя при управлении процессом звукообразования на инструменте, характером туше и способом ведения меха в их взаимодействии.

Звукоизвлечение – способ получения звука на каком-либо инструменте определенными действиями (щипок струны, движение смычка, удар по клавишам, движение струи воздуха и т. д.).

На баяне звукоизвлечение достигается ведением меха и определенным характером нажатия кнопок (клавиш). Эти движения определяют вид колебания язычков в глосовых камерах, а следовательно, и звуковой результат, отдельный звук, последовательность звуков, их связанность и расчлененность.

Из вышесказанного следует, что звукоизвлечение и артикуляция на данном музыкальном инструменте – понятия близкие.

Действительно, характеристики формы и процессов, протекающих внутри звука, зависят от артикуляционных приемов (способов звукоизвлечения).

По мнению Ф. Липса, «из трех перечисленных приемов звукоизвлечения с подавляющим преимуществом в исполнительской практике применяется пальцевая артикуляция, мехопальцевая артикуляция» [3, с. 26–27].

Механизмы клавиатур баяна, их игровые свойства способствуют технической подвижности пальцев исполнителя. Податливость клавиш к различным видам туше, в сочетании с соответствующими движениями меха, позволяет достигать большого разнообразия нюансов.

Тембр звука определяется конструктивными особенностями инструмента, а также зависит от качеств материалов, из которых он изготовлен. Особенно важно качество звучащего устройства – резонаторов с планками и язычками-голосами.

В конструкции баяна объединены три компонента, с которыми связано звукообразование: звуковое устройство, правая и левая клавиатуры и мех.

Качество звука зависит и от способа прикосновения пальца к клавише: туше. Однако зависимость интерпретации произведения от приемов исполнения не всегда заметна, потому что на баяне можно играть быстро и медленно, громко и тихо, используя при любом туше лишь влияние меха на характер звука и наоборот. Звуковыразительные средства инструмента, описание технологии звукоизвлечения и систематизация основных штрихов подчинены главной цели – художественному исполнению музыкального материала на баяне.

По возможности создавать продолжительное звучание в различной фактуре: одноголосной, интервальной, аккордовой, полифонической – баян уступает лишь органу и электронным музыкальным инструментам.

Существенной особенностью звука баяна является его относительно большая протяженность, в сравнении со звуком фортепиано и струнно-смычковых инструментов. В связи с этим следует подчеркнуть особо важное правило извлечения на баяне: исполнитель должен постоянно контролировать три фазы при формировании звука: атаку (характер возникновения), стационарную часть (в акустике: название основного времени звучания) и окончание (характер прекращения) звука.

Каждая из этих трех фаз будет самым существенным образом влиять на процесс звуковой «материализации» музыки. Атака и окончание звука могут быть спонтанными или более продолжительными по времени возникновения и затухания. В первом случае они придадут звуку характер острый, резкий, прямой, во втором случае – смягченный, округлый, мягкий. Для характеристики атак и окончаний звука музыканты употребляют множество различных выражений: твердые, жесткие, резкие, острые, прямые, подчеркнутые, четкие, внезапные, мягкие и др. Такое разнообразие характеристик совершенно необходимо, так как отражает в большей степени все многообразие характерных форм звука, чем два-три каких-либо строго научных термина. Стационарная часть звука может иметь различные тембродинамические характеристики, связанные с увеличением или уменьшением интенсивности звучания, а также чередованием или быстрыми перепадами различных уровней интенсивности: усиления – ослабления, ослабления – усиления, вибрирования и др.

Все названные характеристики формы и процессов, протекающих внутри звука, будут непосредственно зависеть от артикуляционных приемов (способов звукоизвлечения).

Артикуляционные средства баяниста отличаются от аналогичных средств других инструменталистов, исключением является игра на аккордеоне и гармони. Поэтому необходимо рассматривать средства управления процессом звукообразования на инструменте во взаимодействии с типовыми двигательно-игровыми действиями исполнителя.

Средств управления процессом звукообразования на инструменте два – мех и клапаны.

Значительный интерес для баянистов представляет система работы над способами звукоизвлечения или артикуляцией, созданная известным польским исполнителем-баянистом и педагогом В. Пухновским. Его работы по вопросам звукоизвлечения на баяне переведены на многие языки и широко применяются в практической работе педагогами и исполнителями. Основу его системы составляют три основных вида артикуляции: мехом, пальцами и мехопальцевой комбинацией.

А. Крупин отмечает: «применение пальцевой артикуляции в чистом виде явление скорее исключительное, чем типичное…» [2, с. 15].

О том, что на характер извлекаемого на баяне звука оказывают влияние два исполнительских действия: способ меховедения и вид туше, – отмечено также в работах П. Гвоздева, Ф. Липса, Б. Егорова, В. Мотова и др.

Слово «шрих» (нем. ***«Strich»*** – черта) в русском языке употребляется в самых различных значениях. В живописи под штрихом понимают удачно найденный оттенок светотени, мазок кисти; в театре – образно-выразительную интонацию в произнесении слова, жест, мимику, позу; в музыке – это качество, характер извлекаемых звуков.

Существует много вариантов определения штрихов, данных разными авторами в своих работах, например: штрихи – способы звукоизвлечения, различные по характеру и окраске звучания, обусловленные различными приемами нажатия пальцами клавиш, движения кисти, руки и меха, т. е. артикуляцией. Способы звукоизвлечения на баяне характеризуются лишь степенью связанности и динамической подчеркнутости и т. д.

Штрихи – это характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от интонационно-смыслового содержания музыкального произведения.

Следовательно, значение штрихов состоит в том, что они являются неотъемлемой частью артикуляции, то есть слитного или раздельного произношения звуков во время игры. Любая группа звуков в музыкальной фразе может быть произнесена по-разному, и это существенно изменит ее смысловое значение. Так, штрихи в произведениях композиторов одного направления будут отличаться от вариантов трактовки штрихов композиторами других направлений.

Таким образом, можно сделать вывод, что для верной интерпретации музыкального сочинения необходимо правильное понимание текстовых указаний и умение их воспроизвести. Поэтому понимание значения мехопальцевой артикуляции, ее составляющих и принципов ее освоения необходимо для грамотного исполнения основных штрихов.

Список литературы

1. Аккордеонно-баянное исполнительство // Вопросы методики, теории и истории: сб. ст. / сост. О. М. Шаров. – СПб.: Композитор, 2006. – 136 с.
2. Крупин А., Романов А. Новое в практике звукоизвлечения на баяне. – Новосибирск, 2002. – 56 с.
3. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне. – М.: Музыка, 2004. – 144 с.
4. Семенов В. Современная школа игры на баяне. – М.: Музыка, 2007. – 216 с.

List of references

1. Akkordeonno-bayannoye ispolnitel’stvo // Voprosy metodiki, teorii i is-torii: sb. st. / sost. O.M. Sharov. – SPb.: Kompozitor, 2006. – 136 s.

2. Krupin A., Romanov A. Novoye v praktike zvukoizvlecheniya na bayane. – Novosibirsk, 2002. – 56 s.
3. Lips F.R. Iskusstvo igry na bayane. – M.: Muzyka, 2004. – 144 s.
4. Semenov V. Sovremennaya shkola igry na bayane. – M.: Muzyka, 2007. – 216 s.

СТИХОТВОРНАЯ СТРОФА И МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ

В. В. Камынина
МБУДО «Музыкальная школа № 24»,
г. Междуреченск

В статье рассматриваются яркие примеры связи поэзии и музыки в сочинениях для классической гитары. Известно, что рондо, вирелé и баллады были издавна популярны у европейских музыкантов. Современные композиторы не утратили такого интереса. И в начале XXI века в гитарных композициях есть новые творческие решения.

Ключевые слова: рондо, вирелé, баллада, стихотворная строфа, рефрен, виуэла, лютня, барочная гитара.

POETIC VERSE AND MUSICAL FORM IN WORKS FOR CLASSICAL GUITARS

V.V. Katynina
Music School № 24, Mezhdurechensk

The article studies bright examples of communication between poetry and music in compositions for classical guitar. The author states that rondo, virele and ballads were popular with European musicians. Modern composers have not lost such interest. And at the beginning of the XXI century there are new creative solutions in guitar compositions.

Keywords: rondo, virele, ballad, poetic verse, refrain, vihuela, lute, baroque guitar.

При работе над музыкальными произведениями необходимо учитывать много факторов. Это, несомненно, технический уровень владения инструментом и интеллектуальный уровень учеников. На начальном этапе обучения произведения достаточно просты по своему строению – что, соответственно, облегчает работу над ними. Но дальнейший рост начинающего музыканта и повышение требований к уровню исполняемой программы обозначают для преподавателей новые цели, задачи и творческие решения.

Новизне преподавания в классе классической гитары способствует появление современного репертуара (Л. Иванова, С. Марышев, Л. Хухро, В. Козлов, А. Винницкий, К. Шиндлер, В. Задоянов, О. Копенков, А. Кофанов и др.). Особое внимание композиторы уделяют тематике произведений и поиску разнообразия современных музыкальных форм. Также не забыты старые формы, пришедшие в музыкальное искусство из XIII–XVI веков и получившие новое понимание и прочтение. Так, например, нас могут заинтересовать баллады, рондо, вирелé, мотеты, канцоны, сервенты, тенсоны и др. Все они тесно связаны с поэтическим искусством.

Интерес к синтезу поэзии и музыки никогда не ослабевал. Он отражен во множестве работ в самых различных жанрах и направлениях. На актуальность такого синтеза указывает несомненное родство слова и музыки, их неделимость и постоянное непредсказуемое совершенствование. Поэт Серебряного века Вячеслав Иванов говорит об этом следующее: «Из всех искусств наиболее близка к музыке поэзия, и, в частности, поэзия лирическая. Музыка непосредственнее и свободнее, в музыкальном сумраке возможно многое немыслимое при свете слова. Слово не может быть по существу своему алогично. Слово по природе соборно и, следовательно, – нравственно. Слово оздоровляет» [2, с. 174–175].

У преподавателей гитары есть много проблем, связанных с желанием как можно полнее и красочнее раскрыть для учеников смысл музыкального произведения, помочь понять его форму, сделать атмосферу урока творческой. Синтез поэзии и музыки – один из путей такого решения. Таким образом, можно говорить о необходимости разработки методики.

Автору статьи видится следующая методическая работа с учащимися в классе гитары по изучению *особенностей стихотворной строфы и музыкальной формы в произведениях для классической гитары.*

Целью данной работы является изучение особенностей строения современных музыкальных произведений для классической гитары, указывающих на связь поэзии и музыки.

В *задачи* данной работы будут входить: изучение особенностей строения форм музыки для лютни и гитары, созданных с XIII по XVII века и их синтез с поэтическим искусством; установление связей старинной музыки с образцами современной музыки (для классической гитары); формулировка методических основ для работы над формой изученных образцов музыки в классе гитары в условиях музыкальной школы.

Опираясь на исторические сведения, ученики знакомятся с наиболее интересными европейскими песенно-танцевальными формами XIII–XVI веков, а именно рондо, вирелé и баллада. В рамках учебного процесса учащиеся должны будут узнать новые жанровые определения и осознать особенности строения их музыкальных форм. В итоге можно сделать предварительный вывод, что упомянутые музыкально-танцевально-поэтические структуры имеют одинаковые черты строения, как например, **рондальность** (то есть в самом простом смысле это – куплеты и припевы, чередующиеся по различным правилам). Также можно отметить их тяготение к историческим и романтическим темам.

Далее необходимо подчеркнуть, что старинная музыка – предшественница современных композиций для классической гитары и, возвращаясь к полученным на уроке знаниям по истории старинных жанров, обозначить пути их постепенной эволюции. Исследователями отмечается, что к концу XIV века некоторые формы рондо, вирелé и баллады временно исчезают, а некоторые усложняются. К их тематике и формам будут неоднократно возвращаться (особенно начиная с XVIII века). Современные примеры такого построения будут рассмотрены ниже.

Затем следует обратить внимание на зарождение инструмента гитары и его прототипов. В эпоху Ренессанса и Барокко было написано много музыки для популярных тогда инструментов **виуэлы, ренессансной лютни, ренессансной гитары и барочной гитары.** По замечанию В. Каминика, «каждая из упомянутых выше эпох в музыке создавала и использовала свой особый инструментарий, который полностью соответствовал ее эстетическим требованиям. Это была не эволюция, а каждый раз создание новой культурной традиции, которая постепенно, претерпевая различные изменения, плавно перетекала в другую, значительно отличающуюся от предыдущей» [3, с. 4].

Следующим этапом освоения особенностей стихотворной строфы и музыкальной формы становится изучение с учащимися популярных инструментов Средневековья и эпохи Возрождения, рассматриваются сочинения композиторов, созданные специально для этих инструментов. После этого делается вывод о том, что в жанрах старинной музыки, созданных для виуэлы, ренессансной лютни, ренессансной гитары и барочной гитары прослеживаются общие тенденции:

1) наличие в XV–XVII веках в европейской музыкальной культуре инструментов, соответствующих требованиям эпохи;

2) преобладание танцевального и вокального репертуара с высокими художественными достоинствами;

3) неразрывная связь поэтической и музыкальной формы;

4) присутствие в музыке правил ораторского искусства.

После этого можно переходить к изучению особенностей музыкальных сочинений современных авторов, однако необходимо предварительно обозначить новый этап расцвета музыки для гитары, произошедший в Европе в XVIII–XIX веках. Проводятся параллели между рассмотренными ранее образцами (связь музыки и поэзии, тяготение к рондальным формам построения музыкальной формы, песня и танец в основе) и сочинениями М. Каркасси, Ф. Сора, Н. Коста, Ф. Карулли, Л. Леньяни, М. Джульяни и др. На тематику произведений этих композиторов оказала большое влияние история Средних веков (легенды, рыцарская тематика), а также жанр баллады и другие факторы. Можно наблюдать, как эти традиции плавно перетекают в XX–XXI века, своеобразно синтезируясь со своей эпохой.

В XXI веке в России активно развивается не только исполнительство на классической гитаре, но все большее количество композиторов (С. Марышев, Л. Хухро, В. Козлов, А. Винницкий, В. Задоянов, А. Кофанов, О. Копенков, Г. Таран и др.) пишут для гитары оригинальную музыку.

Из множества пьес выделим музыку, основанную на **жанре баллады**. Например, это: «сюита «Король Артур» (Г. Таран), «Баллада о Елене Прекрасной» (В. Козлов), «сюита в четырёх частях «Легенда о Дон Кихоте» (Е. Баев) и многое другое. Выбор предложенных музыкальных образцов имеет целью показ ярких вариантов для работы с учениками по классу гитары в музыкальной школе. Их тематика, форма, техника исполнения требуют дальнейшего изучения в других методических работах.

Композиция для гитары В. Задоянова «Вирелé»

Рассмотрим подробно структуру произведения В. Задоянова под названием «Вирелé» (Приложение). Название указывает на композиторское решение автора – в пьесе угадывается влияние старофранцузской поэтической формы вирелé и музыкальной формы рондо.

Напомним, что в основе структуры вирелé (как стихотворной строфы) заключено чередование окаймляющей строфы-рефрена (словесного и музыкального – АА1) и двух строф – из них первая мелодически самостоятельна, вторая повторяет мелодию рефрена с новым текстом (ВВ1). Все построение завершается закрытой мелодической каденцией (С). Это мы находим в нотном примере. Рефрен вирелé (АА1) длиной в несколько строк и обычно занимает всю первую музыкальную секцию. Он повторится в середине текста и, по правилу, появится в конце. По основным правилам композиция может расширяться за счет повторения всей структуры дважды или трижды (Приложение).

Скорее всего, «Вирелé» В. Задоянова имеет связь с жанром **баллады** и **рыцарской тематикой**. Поэтому полезно при разборе произведения с учениками рассказать о музыке Средних веков и прослушать некоторые музыкальные композиции. При работе над формой произведения будет уместно рассказать о строении старофранцузской строфы **вирелé** с приведением стихотворных примеров.

Не надо забывать, что классическая гитара является одним из самых сложных музыкальных инструментов. По выражению Петра Агафошина, «среди щипковых инструментов шестиструнная гитара занимает совершенно особое место, обладая самыми разнообразными качествами» [1, с. 5]. Творческое развитие ребенка – одна из важных задач в музыкальной педагогике. Оно теснейшим образом связано с искусством преподавания специальности. Креативное направление урока, подбор яркого и красочного нотного материала являются основными ориентирами в формировании творческой личности.

В результате рассмотрения **особенностей работы над некоторыми образцами современной музыки в классе гитары** была проделана теоретическая и практическая работа, а именно:

1. Изучены особенности формы старинной музыки и ее синтез с поэтическим текстом.

2. Найдена связь старинной и современной музыки для гитары.

3. Сформулированы методические основы работы над формой и содержанием современной музыки в классе.

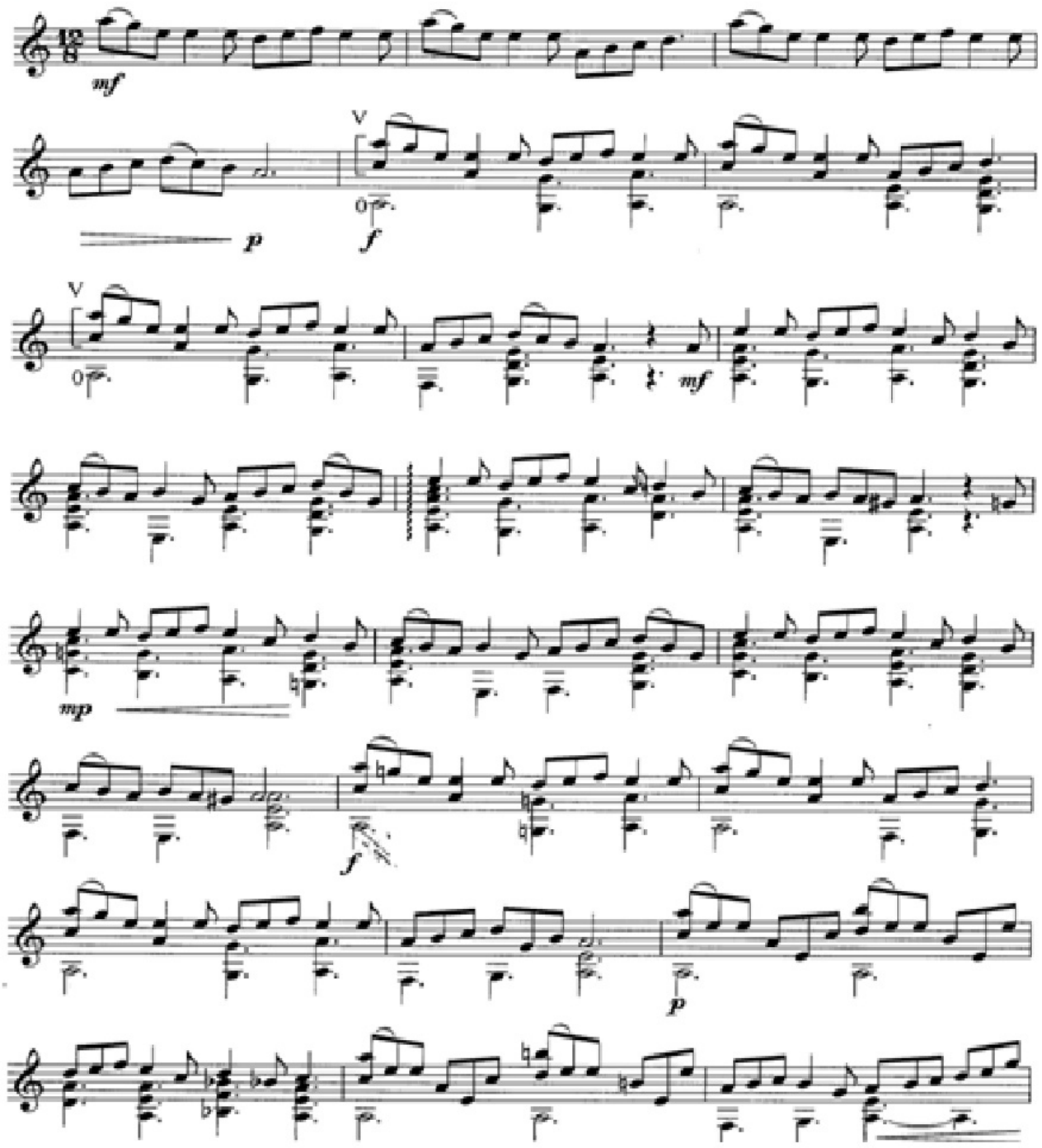
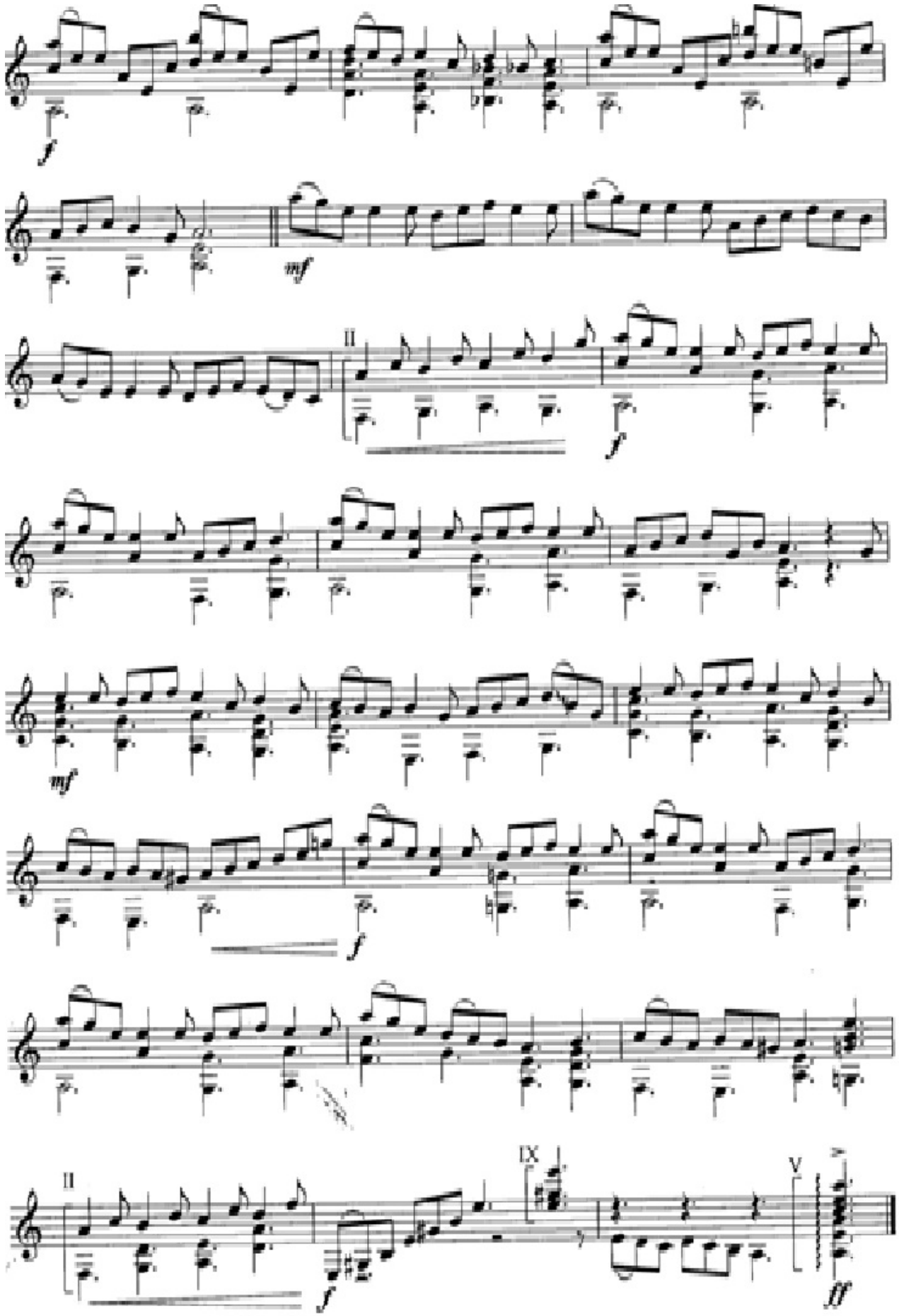
Итогом работы явилось формирование методических приемов преподавания игры на классической гитаре, связанных с поэтической строфой, и показ нотного и иллюстративного материала, способного помочь при составлении оригинального репертуара.

Список литературы

1. Агафошин П. Школа игры на шестиструнной гитаре. – М.: Музыка, 1985. – 280 с.
2. Иванов В. Борозды и межи (опыты эстетические и критические). – М.: Мусагет, Типография А. И. Мамонтова, 1916. – 351 с.
3. Каминик В. А. Искусство игры на гитаре. Ренессанс и Барокко (виуэла, ренессансная гитара, барочная гитара). Ознакомительный курс. – СПб., 2008. – 123 с.
4. Пэриш К., Оул Д. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. – Л.: Музыка, 1975. – 177 с.
5. Пуришев Б. И. Зарубежная литература Средних веков. – М.: Просвещение, 1975. – 400 с.

List of referensces

1. Agafoshin P. Shkola igry na shestistrunnoy gitare. – M.: Muzyka, 1985. – 280 s.
2. Ivanov V. Borozdy i mezhi (opyty esteticheskiye i kriticheskiye). – M.: Musaget, Tipografiya A.I. Mamontova, 1916. – 351 s.
3. Kaminik V.A. Iskusstvo igry na gitare. Renessans i Barokko (viuela, renessansnaya gitara, barochnaya gitara). Oznakomitel’nyy kurs. – SPb., 2008. – 123 s.
4. Perish K., Oul D. Obraztsy muzykal’nykh form ot grigorianskogo khorala do Bakha. – L.: Muzyka, 1975. – 177 s.
5. Purishev B.I. Zarubezhnaya literatura Srednikh vekov. – M.: Prosveshcheniye, 1975. – 400 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

f
mf
II
f
mf
f
II
f
IX
V
ff

ПРИЕМ ИГРЫ РАСГЕАДО В КЛАССЕ ГИТАРЫ

С. Н. Щур
МАОУДО «Детская школа искусств» № 46,
г. Кемерово

Данная статья посвящена технике исполнения распространённого колористического приёма игры на гитаре – расгеадо. Подчеркивается важность освоения техники расгеадо в классе гитары в контексте развития мышц разгибателей, необходимых для контроля качества звука и артикуляции.

Ключевые слова: исполнительство, расгеадо, челночный способ.

IMPLEMENTING RASGEADO TECHNIC AT THE GUITAR CLASS

S. N. Shchur
Children's art school of № 46, Kemerovo

This article studies the popular technique of bright guitar playing “rasgeado”. The author proves the importance of mastering the technique of rasgeado at guitar class while developing the extensor muscles needed to control sound quality and articulation.

Keywords: performance, rasgeado, shuttle way.

Расгеадо – прием игры на гитаре, исполнение одиночных аккордов или групп аккордов ударами кончиков ногтей правой руки по направлению от 6-й струны к 1-й – вниз, или от 1-й струны к 6-й – вверх. Термин «*расгеадо*» (*rasgueado*) происходит от слов *rasgador* (раздирающий, рвущий), *rasgar* (рвать), *rasgo* (росчерк) [2].

Поскольку, исполнение *расгеадо* представляет собой определённую трудность, рассмотрим способы работы над ним, основываясь на рекомендациях современных гитарных школ.

Наиболее простой вид *расгеадо – секо* (*seco* – один, без добавлений) – исполняется одним указательным пальцем правой руки (Приложение 1). Для облегчения этого приёма игры большой палец (*pulgar*) опирается на какую-либо струну или на деку рядом с 6-й струной, чтобы зафиксировать кисть и сделать удары равномерными. Стартовая позиция – указательный палец (*indice*) «свернут» в колечко и ногтем упирается в мякоть ладони в основании большого пальца. Одиночный удар пальцем *indice* происходит с «выщелкиванием» его из ладони, такой удар называется *прямым* (вниз). Делается этот удар внешней стороной ногтя энергичным движением. *Обратный* (вверх) удар осуществляется внутренней стороной ногтя за счет быстрого возврата пальца *indice* в стартовую позицию.

Необходимо сделать такое упражнение много раз, следить, чтобы палец зацеплял «вниз» и «вверх» одинаковое (необходимое) количество струн, также важно выровнять звуки аккордов по качеству и динамике. После отработки одиночного *расгеадо* пальцем *indice*, следует отработать одиночные *расгеадо* остальными пальцами – средним *(medeo)*, безымянным *(anular)*, мизинцем *(extremo)*. Исходная позиция для каждого пальца будет

упор в мякоть ладони, а пальцы, которые не играют, следует поджать в кулак – таким образом: если играет палец «m», то палец i нужно поджать; играет «a», то пальцы «i, m» – поджимаем, играет палец «e» – поджимаем «i, m, a». Раскрывать пальцы следует начинать с *extremo*.

Одиночное *расгеадо* пальцем *pulgar* необходимо начинать с фиксации пальцев (i, m, a, e) на первой струне. Следует отработать также *прямой* и *обратный* удары большим пальцем, добиться ровного звучания и удара пальцем по одинаковому количеству струн. Затем нужно отработать приём, задействуя разное количество струн, для фиксации руки можно опираться пальцами (i, m, a, e) на верхнюю деку или на любую струну.

После проработки одиночных *расгеадо* каждым пальцем можно приступить к следующим упражнениям.

По мнению Ю. П. Кузина [3], *расгеадо* нужно осваивать с третьего класса ДМШ, ДШИ. Упражнение (Приложение 2) следует исполнять энергичными пальцами. Сгибательные и разгибательные движения пальцев – быстрые, нужно выравнивать по силе. Играть требуется кончиками пальцев. При игре на 1-й струне *pulgar* находится на 2-й, затем, при игре на 1-й и 2-й струнах, *pulgar* находится на 3-й струне – и так далее. В упражнении также важно, чтобы при разгибательном и сгибательном движении было сыграно нужное количество звуков.

Для развития *расгеадо* пальцем *pulgar*, полезно освоить *челночный способ* звукоизвлечения [1]. Для его отработки предлагается сыграть «Этюд-островок» Е. Баева (Приложение 3). При *челночном способе* большой палец правой руки, кроме обычных, традиционных движений в сторону указательного пальца, совершает «нетрадиционные», обратные движения от указательного пальца. Постоянное чередование направлений движения пальца *pulgar* способствует увеличению его темпа игры, заметно укрепляет его.

Осваивая челночный способ, важно следить за тем, чтобы работал именно большой палец, а не вся рука. Палец должен быть при этом максимально свободным. Обратное движение пальца *pulgar* начинается со стороны ногтевой пластины. Точка начального касания струны может приходиться на середину ногтевой пластины. Струна соскальзывает с ногтя и начинает звучать. Движение должно быть уверенным и быстрым, иначе струна будет дребезжать о ноготь.

Начинать работу над челночным способом звукоизвлечения следует с 4-й, 5-й струны, поскольку соседняя струна при обратном движении будет помогать останавливать *pulgar*. Направление движений пальца *pulgar* должно всё время меняться даже при переходе со струны на струну.

Рассмотрим рекомендации к исполнению *расгеадо* школы Пепе Ромеро, которое даются в книге «Стиль и техника» [5]. Ежедневная практика *расгеадо*, по мнению автора, резко увеличивает скорость в исполнении гамм, арпеджио, тремоло. Пепе Ромеро рекомендует сразу приступить к практике этого приёма игры.

Пепе Ромеро предлагает цикл из пяти ежедневных упражнений для освоения этого приёма игры.

Упражнение 1 (Приложение 4): когда палец «i» ударяет по струнам, пальцы «a, m» находятся в стороне от него. Палец «i» играет энергично, в упражнении следует ударять по произвольному количеству струн, главное выровнять удары по динамике (палец «p» опирается на 6-ю струну).

Упражнение 2 (Приложение 5). Эта формула используется для отработки акцентов. В данном упражнении пальцы «a m i» играют при движении к 1-й струне, а обратно играет только палец «i», остальные пальцы «m, a, e» возвращаются в исходную точку, в позицию для удара, не извлекая звук (палец «p» опирается на 6-ю струну).

Упражнение 3 (Приложение 6). В этом упражнении пальцы нужно собрать в кулак, затем играть по очереди по направлению к 1-й струне, а при обратном движении играет только палец «i», а остальные следует вернуть в исходную точку для удара, не задевая струн (палец «p» опирается на 6-ю струну).

Упражнение 4 (Приложение 7). В этом упражнении запястье прямое, вращение руки происходит от локтя. Исходное положение пальцев – кулак. Когда пальцы играют вниз, кисть раскрывается, а при игре большим пальцем вверх остальные пальцы закрывают кисть.

Упражнение 5 (Приложение 8). В упражнении запястье прямое, вращение руки происходит от локтя. Исходное положение пальцев – кулак. Принцип игры – как в предыдущей формуле, но каждый палец играет отдельно и добавляется еще палец «e».

Для более тщательного изучения *расгеадо* в ДМШ, ДШИ дальше предлагается несколько упражнений [4] школы Рикардо Изнаола, представленных в книге «Путь к виртуозности» (Приложение 9). Цели упражнений – развитие сгибательных и разгибательных движений правой руки; развитие равномерности ударов и ритмического контроля для каждого пальца, особенно слабых; закрепление базовых движений *расгеадо* и развитие мизинца правой руки; а также укрепление и развитие разгибательных движений пальца *pulgar*.

В упражнениях, в которых палец *pulgar* не играет, он фиксируется на соседней струне – обозначено в скобках.

В основу статьи вошли материалы из современных гитарных школ. Освоение приема игры *расгеадо* поможет в развитии и укреплении мышц правой руки, а также обогатит арсенал исполнительских приемов игры юного гитариста.

Список литературы

1. Баев Е. А. Технические навыки гитариста: учеб. пособие. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2010. – 82 с.
2. Каржавин С. Секреты гитары фламенко. Тетрадь № 1. – М.: Каржавин С. П., 2002. – 96 с.
3. Кузин Ю. Основы исполнительской техники гитариста. – Вып. 1. Для 1–3 классов ДМШ / под ред. В. Ф. Каленова. – Новосибирск: Классик А, 2018. – 72 с.
4. Iznaola R. The Path to Virtuosity. – Chanterelle: Mel Bay, 1997. – 124 с.
5. Romero P. Guitar Style and Technique. – New York: Bradley Publications, 1982. – 116 с.

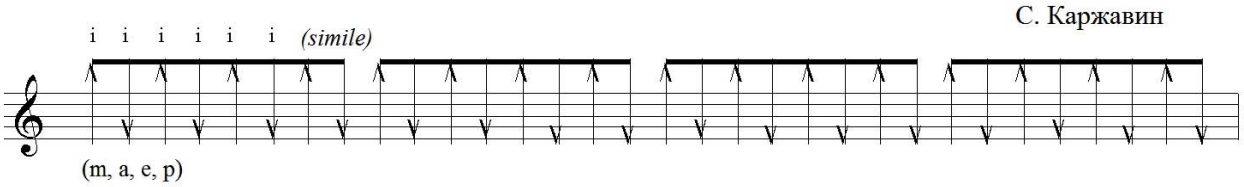
List of references

1. Bayev E.A. Tekhnicheskiye navyki gitarista: ucheb. posobiye. – Tver’: Tverskoy gos. un-t, 2010. – 82 s.
2. Karzhavin S. Sekrety gitary flamenko. Tetrad’ № 1. – M.: Karzhavin S. P., 2002. – 96 s.
3. Kuzin Yu. Osnovy ispolnitel’skoy tekhniki gitarista. – Vyp. 1. Dlya 1–3 klassov DMSH / pod red. V.F. Kalenova. – Novosibirsk: Klassik A, 2018. – 72 s.
4. Iznaola R. The Path to Virtuosity. – Chanterelle: Mel Bay, 1997. – 124 s.
5. Romero P. Guitar Style and Technique. – New York: Bradley Publications, 1982. – 116 s.

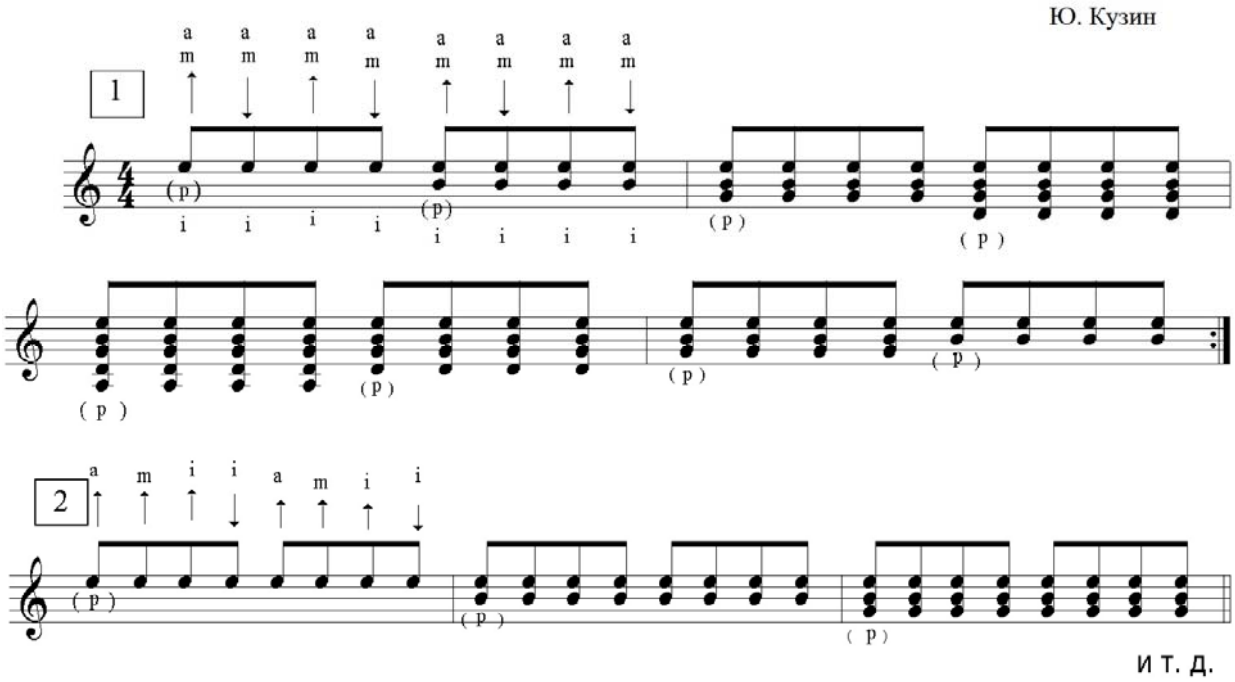
ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Начальные навыки исполнения расгеадо

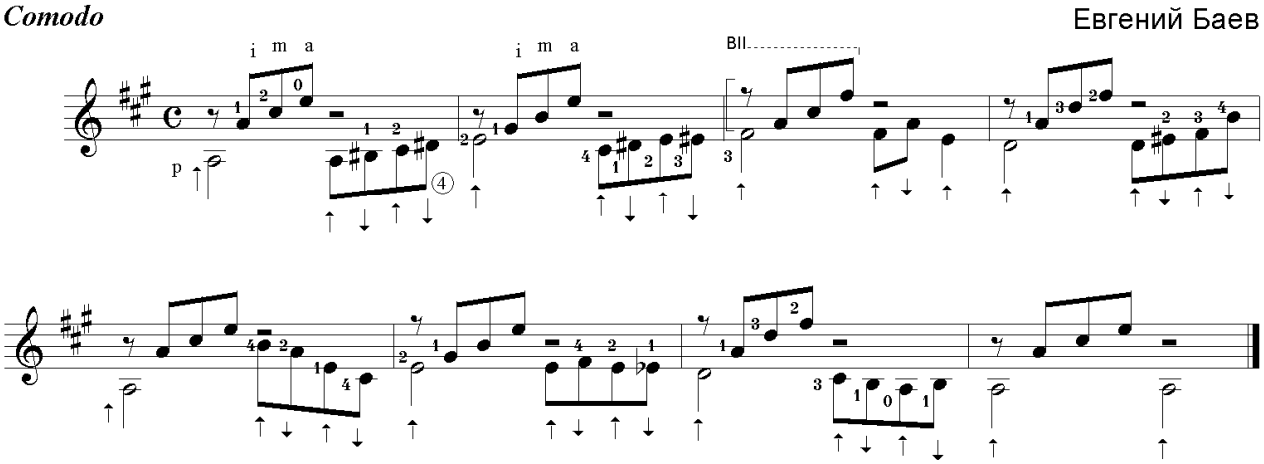


Приложение 2



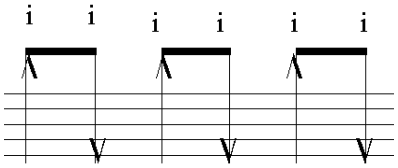
Приложение 3

Этюд "Островок"

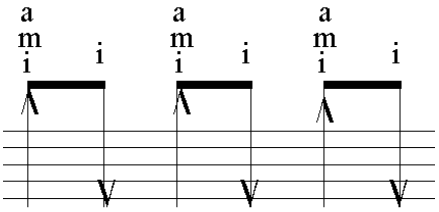


Комплекс ежедневных упражнений Пепе Ромеро

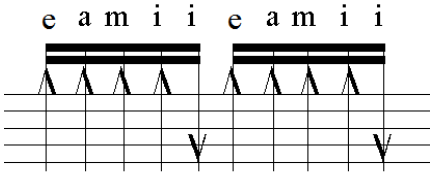
Приложение 4



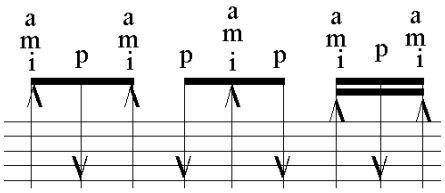
Приложение 5



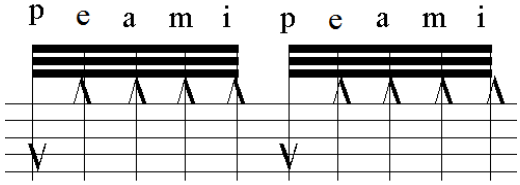
Приложение 6

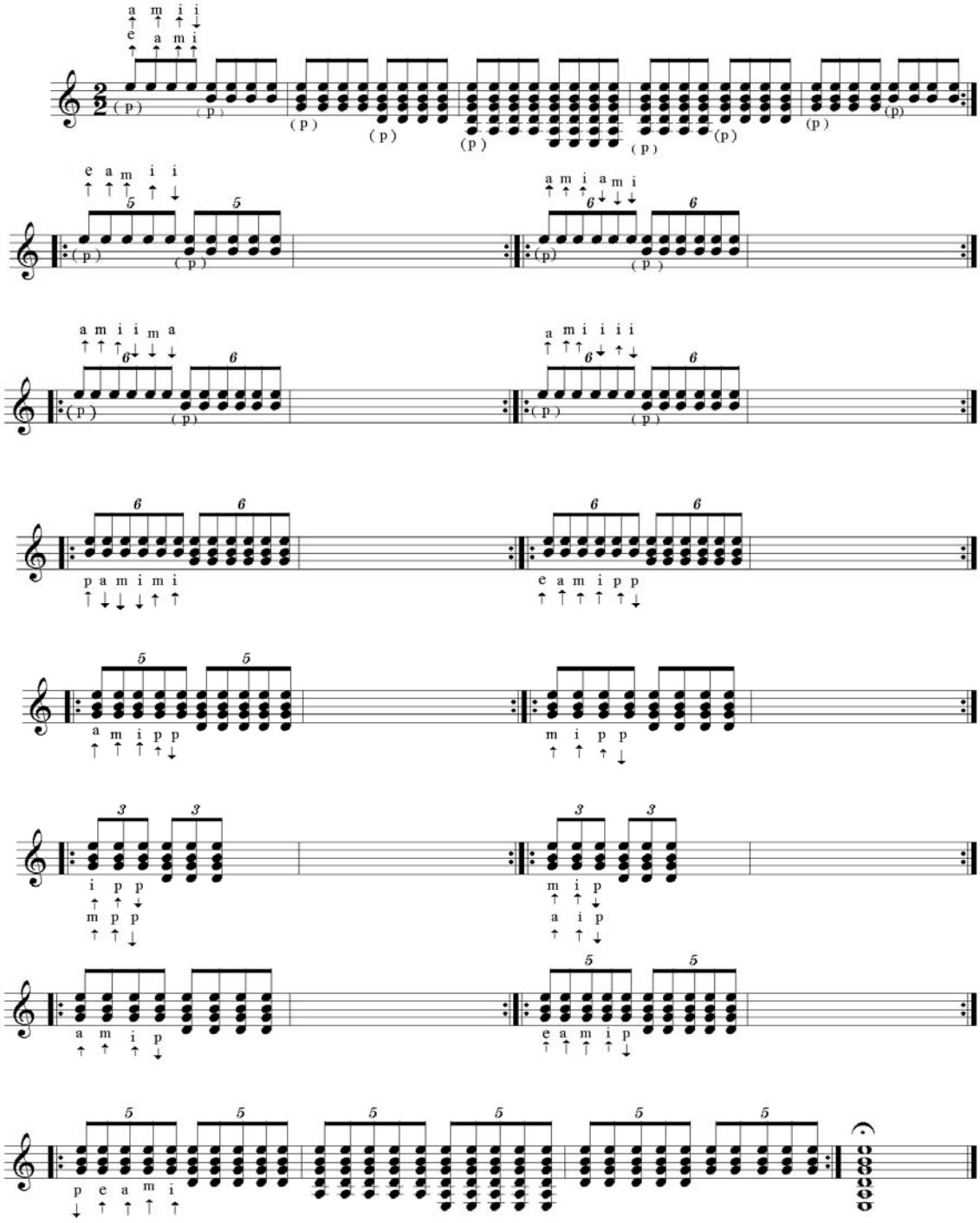


Приложение 7



Приложение 8



Комплекс упражнений Рикардо Изнаола

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ЧТЕНИЯ С ЛИСТА НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО

О. В. Богданова
МБОУ ДО «Детская музыкальная школа № 14»,
г. Кемерово

Свободное и беглое чтение нот с листа – одна из необходимых предпосылок всестороннего развития учащихся. В данной статье рассматриваются: проблема обучения учащихся чтению с листа, возможность поэтапного освоения данной проблемы и условия, необходимые для успешного и качественного чтения с листа произведения, а также анализируется специальная литература.

Ключевые слова: процесс, формирование, навык, развитие, анализ, качественное исполнение, сборники.

DEVELOPMENT OF READING SKILLS ON PIANO LESSONS

O. V. Bogdanova
Children's music school № 14, Kemerovo

The article discusses the problem of training students to read from a sheet, the possibility for gradual development of these skills and conditions needing for a successful and high-quality reading from a sheet, because fluent reading is one of the necessary prerequisites for a comprehensive development of students. In addition, the author analyses special literature.

Keywords: process, formation, skill, development, analysis, quality performance, collections.

Существует два основных вида исполнения по нотам незнакомого произведения – разбор и чтение с листа. Разбор – это медленное проигрывание пьесы с остановками, с замедлениями для более тщательного изучения текста. Под чтением с листа подразумевается качественное исполнение музыкального произведения без предварительной подготовки.

Чтение с листа – это умение усваивать максимум информации в минимум времени. В результате – увеличивается объём изучаемого материала за счёт сокращения сроков его прохождения, расширяется музыкальный кругозор. Эта способность не является врождённой, поэтому её надо развивать и совершенствовать постоянно на протяжении всего периода обучения и становления музыканта. Обучение чтению нот с листа можно сравнить с обучением чтению в общеобразовательной школе. Это сравнение даёт возможность предположить, что чтению с листа можно научить любого музыкально одарённого ребёнка. Данный вид исполнения – один из наиболее перспективных путей, ведущих в направлении общемузыкального развития учащегося. Умение свободно читать нотный текст с листа помогает учащимся серьёзно пополнить музыкально-интеллектуальный багаж и расширить кругозор. «Сколько читаем – столько знаем» – это давняя, многократно проверенная истина полностью сохраняет своё значение и в музыкальном воспитании.

Процесс чтения с листа

Чтение с листа является сложным процессом, который условно можно разделить на 3 этапа:

1. Зрительное восприятие – «Вижу». Исполнитель с листа как бы производит «разведку глазами», то есть движения глаз несколько опережают звукоизвлечение. Необходимо вырабатывать умение мыслить не одной отдельно взятой нотой, а нотными группами, интервалами, аккордами.

2. Звуковое представление – «Слышу». Зависит от внутреннего слуха (который тоже развивается в процессе обучения чтению с листа).

3. Двигательные импульсы – «Играю». Данный этап связан с установлением звукомоторной связи, то есть с умением быстро выбрать нужную позицию и самую рациональную аппликатуру для исполнения. У ученика должна выработаться чёткая связь между зрительно-слуховым представлением и определённым движением.

Даже более простые виды деятельности не могут осуществляться без того, чтобы часть из них не совершалась автоматически. Музыкант, свободно играющий с листа, умеет предвосхищать то, что будет в нотном тексте, предугадывать его ближайшие моменты. Поэтому необходимо накопить в зрительной, слуховой и моторной памяти достаточный запас устойчивых моделей или «формул» фортепианной музыки. Здесь стоит отметить, что для успешной реализации этих «формул» нужно уметь мгновенно анализировать и синтезировать нотный текст. Однако нельзя допускать того, чтобы ученик брался сразу читать ноты без предварительного и очень подробного теоретического анализа. Нужно:

1) определить тональность пьесы. Сыграть тонику, найти ключевые и случайные знаки на клавиатуре;

2) определить размер, длительности нот. Ритмический рисунок следует просчитать и прохлопать;

3) проанализировать мелодический рисунок (мелодические обороты, интервалы, аккорды);

4) сделать самый простой анализ формы произведения (фразы, повторения, секвенции);

5) посмотреть аппликатуру;

6) обратить внимание на штрихи, динамику, стиль и жанр произведения.

И лишь затем ученик исполняет текст целиком, без остановок. Такой предварительный анализ приучает учащегося внимательно относиться ко всем деталям текста.

Формирование навыков чтения с листа

«Лучший способ научиться быстро читать – это как можно больше читать. Быстрота успеха зависит от уровня вашего общего музыкального образования, ибо, чем оно шире, тем легче предугадать логическое продолжение начатой фразы» (И. Гофман [2]).

Навык грамотного чтения нотного текста не приходит ниоткуда и не появляется сам по себе. Его нужно терпеливо развивать, начиная с самых первых шагов маленького пианиста. Самые распространённые ошибки учащихся: элементарное незнание нот, игнорирование ключевых знаков, потактовое чтение (остановка после каждого такта), невнимательность к динамике и аппликатуре.

Для успешного и качественного исполнения произведения с листа необходимо:

- овладеть различными несложными элементами фортепианной фактуры (восходящая и нисходящая гамма, короткие и длинные арпеджио, аккорды). На данных упражнениях вырабатывается сознательный подход к аппликатуре – зрительно воспринимаемый мелодический рисунок предопределяет применение соответствующей аппликатуры;
- обязательно читать с листа двумя руками одновременно. Необходимо развивать у учащихся умение осмысленно читать нотный текст одновременно по горизонтали и вертикали. Для этого подбираются произведения с мелодией в одной аппликатурной позиции и выдержанными звуками, интервалами или аккордами в аккомпанементе;
- транспонировать пьесы в другие тональности с большим количеством знаков при ключе. Это помогает читать с листа произведения с большим количеством знаков альтерации;
- с первых занятий учиться играть «на ощупь», не глядя на руки. Можно закрывать клавиатуру листком. Очень полезно использовать приём самостоятельного доигрывания фразы, то есть играть мелодию до определённого момента, а заканчивать её не глядя в ноты. Данный приём помогает развить умение «схватывать» глазами и внутренним слухом большие отрезки фраз, а также навык логического угадывания развития фразы;
- развивать умение быстро ориентироваться в пространстве. Такие понятия, как «лево – право», «выше – ниже», «над – под» – очень важны для беглого чтения нот. Маленькие дети часто путаются в этих значениях, так как понятия «высокий – низкий», «длинный – короткий», «размер» – в жизни обозначают совсем не то, что в музыке. Очень полезно рисовать направление движения мелодии при помощи стрелочек, определять, какая нота выше, а какая ниже, подрисовывать нотки «над» или «под»;
- в старших классах, когда программа усложняется, обучать сокращению и облегчению нотного текста, что очень важно. Нельзя сокращать мелодическую линию, но можно опустить один звук в октавах, отдельные звуки в широких аккордах.

Анализ нотного материала для чтения с листа

1. Хрестоматия «Чтение с листа» (в 2 ч. В. В. Жаковича).

1-я часть для начинающих пианистов.

В первые годы обучения на ребёнка буквально «обрушивается» поток информации – совершенно новой и непривычной для него – новые правила, понятия, навыки. Ни в средних, ни в старших классах ребёнку не придётся усваивать столько нового материала. Вся последующая информация будет только усложнением и развитием того, что ребёнок усвоил на начальном этапе обучения. И от того, насколько прочно усвоены знания, будет зависеть дальнейшее развитие ученика. Поэтому важно читать с листа с 1-го класса.

Данный сборник именно для начинающих пианистов. Главный помощник – учёный кот, который помогает ребёнку освоить новые знания. В сборнике 8 тем, и в каждом разделе кот рассказывает и объясняет новое правило. После объяснения следуют пьески на заданную тему. Каждая пьеса – это своеобразная музыкальная иллюстрация определённого теоретического правила, в которой одновременно учтены особенности фортепианной аппликатуры, исполнительских приёмов и технических задач. В сборнике рассматриваются такие понятия, как повторяющиеся ноты, мелодические и гармонические интервалы, за-

такт, переменные лады и др. Стоит отметить, что перед каждым произведением стоят значки, которые говорят нам, на что в первую очередь мы должны обратить внимание.

2-я часть. Чтение с листа. Средние классы.

Данное пособие рассчитано на 2–3-й годы обучения. Часть пьес, которые включены в сборник,- это повторение пройденного материала. Они закрепляют знания и навыки, полученные в 1-м классе, но в более полном и усложнённом варианте. В сборнике 16 тем. Пьесы в пределах одной темы располагаются в порядке усложнения. Все пьесы подобраны таким образом, чтобы ученик мог «справиться» с ними самостоятельно, помощь педагога должна быть минимальной. В этом сборнике мы уже не увидим пояснительных значков, но нам поможет новый главный герой – Сова. Она появляется при любых затруднениях.

2. Сборник Л. А. Шалиной «Школа беглого чтения нот с листа».

Рекомендован для учащихся 1–3-х классов ДМШ и ДШИ.

Первый раздел посвящён мелодии. Ведь именно мелодия является основой любого музыкального произведения. В сборнике рассматривается движение мелодии по интервалам. Так как мелодий, содержащих один интервал, крайне мало, поэтому постепенно количество интервалов в пьесках увеличивается. Они становятся более сложными и интересными. Таким образом, переходя постепенно от одной мелодии к другой, можно закрепить зрительно и тактильно графический образ интервалов.

Во втором разделе мелодия украшена аккомпанементом в виде несложных гармонических и мелодических оборотов. Играя такие пьески, можно научиться подбирать похожий аккомпанемент к любой мелодии.

Третий раздел содержит несложные полифонические произведения, в которых уже 2 мелодии, то есть 2 голоса. Они самостоятельны и от их движения зависит вид полифонии: подголосочная, контрастная или имитационная. На протяжении всего сборника есть задания и пояснения, которые помогут учащемуся.

3. Сборник Т. Камаевой и А. Камаева «Чтение с листа на уроках фортепиано. Игровой курс».

Это пособие рекомендуется использовать с 3-го по 7-й классы, состоит из двух частей.

Первая часть содержит задания, которые позволят снять психологический зажим у ребёнка перед незнакомым текстом и сделать занятие по возможности увлекательным. Авторы сборника предлагают ряд простых, заведомо выполнимых задач. Сам факт того, что ребёнок может решить поставленную перед ним задачу самостоятельно, часто является для него достаточным стимулом для движения вперёд. Кроме того, каждое задание сопровождается графой для оценки, которую выставляет педагог для дополнительного поощрения учащегося. Задания пособия усложняются постепенно. Здесь активизируется внимание ребёнка на отдельных элементах нотного текста – ключевых знаках, аппликатуре, динамике, темпе и т. д. Текст в основном обращён к учащемуся. Он состоит из заданий, где максимально понятно формулируется определённая задача, которую ученику предстоит решить.

В качестве дополнительной формы работы используется метод «слепой игры» на фортепиано (руки учащегося во время игры прикрываются листком бумаги). Тем самым у ребёнка развивается тактильное восприятие клавиатуры, снижается зависимость от визуального контроля за движениями рук. Такие примеры в сборнике отмечены знаком (очки). Рекомендуется основную работу с пособием проходить на уроке, затрачивая не более 7 минут. Этого времени достаточно для выполнения одного задания.

Вторая часть – хрестоматия – состоит из пьес, которые авторы сборника подобрали в соответствии с порядком следования тем в первой части. Порядок использования хрестоматии регламентируют таблицы-дневники. Для развития у ребёнка навыка опережающего чтения нотного текста рекомендуется использовать бегунок для первых 15 пьес (напечатан на последней странице сборника). Перед многими пьесами выставлены «предупреждающие» знаки, которые облегчают анализ пьесы перед исполнением. А также в левом верхнем углу над нотами есть пустая клеточка с часами, в неё надо вписать номер такта, в котором нот больше всего – самый «тесный» такт. Предварительное вычленение и проигрывание самого проблемного такта позволяет определить удобный для ученика единый темп исполнения пьесы.

Данное пособие может быть использовано в ДМШ, ДШИ и в других учреждениях дополнительного образования, а также в практике домашнего музицирования.

В заключение хочется сказать, что, отбирая произведения для чтения с листа, следует подумать о необходимом разнообразии авторов, стилей, жанров, форм, фактуры, ритмических рисунков произведений, что позволит наиболее полно развить музыкально-стилевые представления учащегося, обогатить игровые навыки. По мере освоения основных приёмов и способов чтения с листа следует повышать степень сложности произведений, так как это будет способствовать дальнейшему развитию ученика. При систематических занятиях чтением с листа можно восполнить многие проблемы в знаниях и навыках учащегося. Развиваются слухо-двигательные навыки, «внутренний слух».

Таким образом, чтение с листа разнообразной музыкальной литературы обогащает стиле-слуховой и эмоциональный опыт учащегося, а также развивает и закрепляет многие необходимые пианистические навыки.

Список литературы

1. Брянская Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. – М.: Классика XXI, 2005. – 68 с.
2. Гофман И. Фортепьянная игра. Вопросы о фортепианной игре. – М., 1961. – 176 с.
3. Жакович В. В. Чтение с листа: для начинающих пианистов (Учебные пособия для ДМШ). – Изд. 2-е, стер. – Ростов н/Д.: Феникс, 2015. – 142 с.
4. Жакович В. В. Чтение с листа: Средние классы (Учебные пособия для ДМШ). – Ростов н/Д.: Феникс, 2015. – 189 с.
5. Камаева Т., Камаев А. Чтение с листа на уроках фортепиано. Игровой курс. – М.: Классика XXI, 2007. – 99 с.
6. Смирнова Т. И. Методические рекомендации. Фортепиано. Интенсивный курс. – М.: ЦСДК, 1994. – 55 с.
7. Шалина Л. А. Школа беглого чтения нот с листа (Хрестоматия педагогического репертуара). – Ростов н/Д.: Феникс, 2016. – 133 с.

List of references

1. Bryanskaya F.D. Formirovaniye i razvitiye navyka igry s lista v pervyye gody obucheniya pianista. – M.: OOO Izd. dom «Klassika XXI», 2005. – 68 s.
2. Gofman I. Fortep’yannaya igra. Voprosy o fortepiannoy igre. – M., 1961. – 176 s.

3. Zhakovich V.V. Chteniye s lista: dlya nachinayushchikh pianistov (Uchebnyye posobiya dlya DMSH). – Izd. 2-e, ster. – Rostov n/D.: Feniks, 2015. – 142 s.
4. Zhakovich V.V. Chteniye s lista: Sredniye klassy (Uchebnyye posobiya dlya DMSH). – Rostov n/D.: Feniks, 2015. – 189 s.
5. Kamayeva T., Kamayev A. Chteniye s lista na urokakh fortepiano. Igrovoy kurs. – M.: Klassika XXI, 2007. – 99 s.
6. Smirnova T.I. Metodicheskiye rekomendatsii. Fortepiano. Intensivnyy kurs. – M.: TSSDK, 1994. – 55 s.
7. Shalina L.A. Shkola beglogo chteniya not s lista (Khrestomatiya pedagogicheskogo repertuara). – Rostov n/D.: Feniks, 2016. – 133 s.

ИНТЕНСИФИКАЦИЯ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Ж. В. Олейникова
ГПОУ «Кемеровский областной музыкальный колледж»,
г. Кемерово

В статье рассматривается проблема интенсификации обучения в классе фортепиано в среднем звене, в музыкальном колледже. Подробно описана возможность и необходимость использования современных технических средств.

Ключевые слова: интенсификация, абитуриент, выступления, звукозапись, Интернет, технические средства, пианист, методическая литература.

INTENSIFICATION OF TRAINING PROCESS ON PIANO CLASS

Zh. V. Oleynikova
Kemerovo Regional Music College, Kemerovo

The article deals with the problem of intensification of training on piano class at the middle level, at the music college. The author describes the possibility and necessity of using modern technical equipment in detail.

Keywords: intensification, enrollee, performances, sound recording, Internet, technical means, pianist, methodical literature.

Отсутствие квалификации пианиста-солиста в среднем звене музыкального образования не ограничивает перспективу фортепианной подготовки пианиста. Учебная программа настолько емкая и напряженная, что помимо традиционных методов обучения приходится постоянно искать какие-то новые способы для ускорения этого процесса.

Необходимость интенсификации бывает связана с разными моментами. Для более способных и одаренных студентов – это подготовка к конкурсам, фестивалям, другим ответственным выступлениям. Для более слабых – необходимость за короткий срок освоить

большой объем репертуара, наверстать отставание в школе игры, наработать недостающую техническую базу. Для выпускников отделения – подготовка к поступлению в вуз и возможность соответствовать требованиям вступительных экзаменов, а разрыв между желаемым и действительным часто бывает довольно значительным.

Введение новых методов обучения связано с творческим поиском, с проявлением индивидуального, с естественным саморазвитием музыкальной педагогики, с появлением и распространением технических средств: видео- и аудиотехники, звукозаписывающей аппаратуры, появлением огромного количества качественных записей мастеров прошлого и настоящего, распространением озвученных методических пособий, повсеместным распространением Интернета.

Подготовка абитуриентов. Один из давно известных методов – консультации, курирование потенциальных абитуриентов. Теперь в колледже осуществляет свою образовательную деятельность первая ступень обучения юных музыкантов, успешно прошедших вступительные испытания. С первого класса учащиеся получают музыкальное образование по всем предметам музыкального цикла. Основу учебного процесса составляет ранняя профессиональная ориентация в одну из сфер музыкальной деятельности: исполнительскую и теоретическую. Обучение настроено на выявление музыкальных способностей в раннем возрасте, доминантой являются занятия в классе по специальности.

Интенсификация процесса обучения в классе по специальности – основная задача преподавателя. Огромное значение на пути к совершенству имеет освоение школы игры. Наиболее оптимальные условия для этого – занятия на протяжении всех лет обучения в классе одного преподавателя, позволяющие избежать «ломки» в результате неизбежного перехода из класса одного в класс другого преподавателя в случае поступления в колледж на базе музыкальной школы. Конечно, при этом роль преподавателя на разных временных этапах обучения будет различна.

С первых шагов обучения юный пианист приобщается к определенным традициям, роль и смысл которых становятся понятны ему позже. В силу своей любознательности юные пианисты интересуются, где и у какого преподавателя учились их педагоги, узнают особенности требований и задач, с которыми приходилось сталкиваться наставнику, в свете каких традиций и эстетических установок формировался его музыкальный вкус – так осуществляется преемственность от преподавателя к ученику.

Несмотря на то, что объем задач достаточно большой, а процесс обучения связан с определенным напряжением, обучение детей проходит успешно, гармонично. Ведь одаренные дети обладают музыкальными способностями, ярким творческим воображением, имеют возможности для интенсивного роста.

Огромное значение имеет направленность всего процесса обучения на воспитание именно музыкантов, на интенсивное музыкально-гуманитарное развитие личности. Этому способствует и вся творческая атмосфера единой структуры колледжа, обилие концертов, творческих вечеров и конкурсов. Таким образом, определенное число абитуриентов составляют учащиеся структурного подразделения колледжа. Это создает на курсе здоровую атмосферу соревнования, во многом является причиной роста для сокурсников, а в целом – интенсифицирует весь процесс обучения.

Большое значение имеет кураторская работа преподавателей колледжа. Сейчас популярны постоянные консультации и мастер-классы в школах города и области. Необхо-

димая работа проводится с учащимися разного возраста, их родителями и преподавателями. Заинтересованность со стороны педагога колледжа – очень сильный стимулирующий фактор в плане профессиональной ориентации юных пианистов.

Доступность музыкальной информации. Огромное преимущество сегодняшнего дня – это доступность музыкальной информации как во времени, так и в пространстве. Получили распространение различные аудио- и видеозаписи великих мастеров прошлого и настоящего, появилась возможность как бы «присутствовать» на концертах, проходящих в разных точках земного шара. Это обилие информации, безусловно, повлияло на ускорение процесса обучения, интенсифицировало его. Кроме того, само качество воспроизведения на аппаратуре высокого класса с появлением записей на компакт-дисках стало другим: слышны мельчайшие подробности исполнения, педальные краски, динамика, разнообразие пианистического туше.

Но не только записи концертных выступлений имеют большое значение. Записи мастер-классов великих мастеров своего дела, которые проходят в разных точках земного шара, можно найти в Интернете, ознакомиться с принципами и приемами обучения ведущих педагогов фортепианной школы.

В последнее время особенно много мастер-классов проходит непосредственно в нашем городе. Студенты колледжа имеют возможность получать уроки и шлифовать свое мастерство у корифеев пианизма. Кроме того, возможности видеосвязи в наше время очень распространены. Онлайн-уроки тоже приобретают все большее значение и популярность, что позволяет получить консультацию по проблемным вопросам, не выходя из класса.

Для многих учащихся просмотр записей своих выступлений является открытием. Прослушивая и наблюдая выступление, ученик способен оценить его со стороны: услышать качество звучания, понять ошибки формообразования, увидеть отсутствие пластики рук, негармоничности посадки, оценить проблемы метроритма и множество других моментов. Полезно просматривать и сразу обговаривать многие штрихи выступлений сегодняшних или прошлых лет вместе с преподавателем. Интересны просмотры в классе с совместными обсуждениями, спорами, когда студенты одного педагога обсуждают друг друга.

Огромное значение имеет просмотр выступлений великих мастеров. Замечательно, что появилась возможность понаблюдать за их исполнением в замедленном темпе, проанализировать пианистические движения.

Как правило, мастер-классы, которые в наше время проходят в разных местах во время конкурсов, на ЦПК, на конференциях, сейчас записывают на видео. Все желающие сегодня могут организовать просмотр таких уроков, что в сущности, является дистанционным обучением. Эти специфические уроки возле видеотрансляции последнее время получили огромное распространение, так как приносят огромную пользу. Если у студента нет достаточной «цепкости» памяти и он может что-то выпустить из поставленного на уроке задания, а объем задач слишком велик, можно воспользоваться диктофоном, записать весь урок (или его часть), а в конце еще раз скомпоновать все поставленные задачи. Ученик сам может пользоваться диктофоном: самостоятельно формулировать проблемы, записывать конкретные фрагменты произведений, подвергать их анализу, сравнению.

Использование методической литературы и озвученных методических пособий в целях ускорения процесса обучения. Не секрет, что за последнее время произошел «скачок» в техническом освоении инструмента. Это свершилось благодаря появлению различных исследований, новых методик, более продуктивному использованию прежних методов.

Многие знания в этой области студенты должны получать самостоятельно. Важно, чтобы они сделали выбор, что подходит конкретно каждому из них, как могли бы они это объяснить, доказать, аргументировать.

Такой же поиск «близких» методик происходит и в процессе работы над звуковым туше. Путь к красоте звучания зависит от индивидуальных особенностей, музыкальных данных, наличия тембрального слуха, потребности наполнить исполнение своим отношением, наличия образно-эмоциональных представлений.

Появление новых исследований в области ритма (методики К. Орфа, Э. Жак-Далькроза) позволило понять, что, несмотря на большие трудности, с которыми сталкивается музыкально-педагогическая практика в этой области, его можно и нужно развивать. Метроритмические представления совершенствуются в результате развития всего комплекса музыкальных способностей: образного мышления, эмоциональной отзывчивости на музыку, ладогармонического слуха, интонационной культуры. Доказана связь развития чувства ритма с формированием индивидуально-психологических особенностей личности: внимания, воли, быстроты ориентирования в ситуации, скорости двигательной реакции. Ритмическое воспитание оказывает дисциплинирующее и организующее воздействие, развивает точность ощущений музыкального времени и дает возможность управления им.

Ассистентская практика. Одно из нововведений – занятия внутри класса по специальности более взрослых, «зрелых» учащихся с более юными. Эта форма занятий – ассистентская практика – возможна только по обоюдному желанию и приносит огромную пользу учащимся, позволяет реализоваться их творческому поиску.

Конкурсы, фестивали, концерты. Один из самых традиционных способов интенсификации, ускорения процесса обучения – подготовка к конкурсам, фестивалям, другим ответственным выступлениям. Конкурсы незаметно и прочно влились в нашу жизнь. Сегодня без участия в конкурсах невозможно представить процесс обучения. Установка на активную концертно-конкурсную деятельность студентов и учащихся является одной из важнейших и принципиальных задач обучения. Во многом это определяет успешность и скорость освоения музыкального материала, формирует чувство уверенности, артистизм, выдержку на эстраде. Именно поэтому огромную роль в процессе формирования пианистических процессов имеют выступления на разных концертных площадках как внутри колледжа, так и за его пределами.

В процессе выступлений важность приобретает не только предшествующая, но и последующая работа с юными пианистами. Она естественным образом связана с анализом выступления и дальнейшим совершенствованием. Особенно значимо мнение педагога. Необходимо дать конкретный анализ как удачного, так и малоуспешного выхода на сцену. Большое значение для достижения наилучшего конечного результата имеет закрепление в сознании учащегося положительных, а не отрицательных сторон выступления. Нужно в любой ситуации психологически поддерживать ученика, чтобы возможные неудачи не были причиной развития эстрадной боязни, создать психологический климат, способствующий исполнительскому тонусу, желанию работать, совершенствоваться.

Список литературы

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978. – 288 с.
2. Баренбойм Л. А. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа – Л.: Музыка, 1970. – 160 с.

3. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве. – Л.: Музыка, 1985. – 143 с.
4. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы. – Новосибирск: НГК, 1985. – 86 с.
5. Савшинский С. И. Пианист и его работа – М.: Классика XXI, 2002. – 244 с.
6. Щапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. – М.: Классика XXI, 2002. – 176 с.

List of references

1. Alekseyev A.D. Metodika obucheniya igre na fortepiano. – M.: Muzyka, 1978. – 288 s.
2. Barenboym L.A. Sistema detskogo muzykal'nogo vospitaniya Karla Orfa – L.: Muzyka, 1970. – 160 s.
3. Golubovskaya N.I. O muzykal'nom ispolnitel'stve. – L.: Muzyka, 1985. – 143 s.
4. Gurenko E.G. Ispolnitel'skoye iskusstvo: metodologicheskiye problemy. – Novosibirsk: NGK, 1985. – 86 s.
5. Savshinskiy S.I. Pianist i ego rabota – M.: Klassika XXI, 2002. – 244 s.
6. Shchapov A.P. Fortepiannyy urok v muzykal'noy shkole i uchilishche. – M.: Klassika XXI, 2002. – 176 s.

ТВОРЧЕСКИЕ ФОРМЫ РАБОТ В ВУЗОВСКОМ КУРСЕ ГАРМОНИИ

В. С. Захарченко
ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры»,
г. Хабаровск

В статье анализируется роль учебной дисциплины «Гармония» в образовании музыканта-профессионала, обосновываются творческие формы работ, в значительной степени стимулирующие развитие мышления и познавательной деятельности обучающихся.

Ключевые слова: гармония, компетенции, творчество, тональность, музыкальная фактура, стиль, аккорд, альтерация, модуляция.

CREATIVE FORMS OF WORK IN THE COURSE OF HARMONY AT HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS

V. S. Zakharchenko
Khabarovsk State University of Culture, Khabarovsk

The article analyzes the role of the academic discipline "Harmony" while training a professional musician, substantiates the creative forms of work, largely stimulating the development of thinking and cognitive activity of students.

Keywords: harmony, competence, creativity, tonality, musical texture, style, chord, alteration, modulation.

Современный уровень вузовского музыкального образования предполагает освоение обучающимися целого комплекса общепрофессиональных и специальных компетенций. Одна из главных задач воспитания музыканта заключается в необходимости эффективного использования в профессиональной деятельности знаний в области истории, теории музыкального искусства и музыкальной педагогики. Изучение гармонии формирует у обучающихся:

- знания в области научной музыковедческой терминологии; стилевых особенностей гармонического мышления композиторов различных эпох;
- умения использовать теоретические знания и практические навыки в области гармонии в процессе работы над музыкальным произведением;
- навыки самостоятельной работы в любых формах профессиональной деятельности, связанных с осознанием гармонии как важнейшей области музыкального искусства.

Помимо основных форм учебной работы по гармонизации мелодии, баса, построению различных голосов фактуры, гармоническому анализу, исполнению секвенций и цифровок, важную роль в обучении музыканта любого профиля играют творческие задания. В настоящее время актуально понимание вузовского курса гармонии как начального этапа обучения композиции. Обучающиеся могут представить самые различные творческие опыты по сочинению небольших либо достаточно протяжённых построений в строгой либо свободной фактуре; выполнить оркестровое/вокально-хоровое переложение предлагаемой мелодии/гармонии; сочинить прелюдию в стиле того или иного композитора и т. д. Стимуляция творчества возможна на любых этапах воспитания/обучения музыканта. А. В. Торопова, анализируя «портрет творческой личности», отмечает, что для творчества характерна «открытость новому опыту, креативное отношение к миру и себе» [3, с. 106].

Творческие формы работ в вузовском курсе гармонии должны быть органично связаны с изучением основных тем учебного плана. Важным аспектом деятельности педагога и обучающихся является разнообразие видов и способов заданий. В настоящей работе мы представляем анализ некоторых форм, используемых в педагогической практике автора статьи.

Тема «Неаккордовые звуки гармонии. Мелодическая фигурация» предполагает освоение обучающимися различных видов задержаний, проходящих и вспомогательных звуков, предъёмов. Необходимо осознать выразительную роль мелодической фигурации в создании целостного гармонического построения, понимать соотношения мелодии и гармонии: мелодия, включаясь в общий процесс музыкального развития, не просто «дорисовывает» вертикаль, но и способствует полифонизации фактуры. Приложение 1 представляет фрагмент музыкального переложения стихотворения М. Лермонтова «Молитва» с использованием неаккордовых звуков гармонии. Варианты творческих заданий:

1. Досочинить построение.

2. Выполнить хоровое (ансамблевое) переложение для женских голосов с возможными дублировками сопрано и альта.

3. Сочинить романс-песню в гомофонно-гармонической фактуре, используя мелодию и гармонию предлагаемого фрагмента (возможны различные варианты метроритма, расширения фраз и т. д.).

Изучение *темы «Альтерация аккордов D и S групп»* направлено на осознание ладовых тяготений в результате альтерации неустойчивых ступеней тональности, находящихся в тоновом соотношении с устойчивыми. В 3-голосной фактуре начального построения (Приложение 2) представлено полное звучание аккордов: в трезвучиях и септаккордах возможны пропуски квинтового тона, в нонаккордах – квинтового либо, реже, терцового. Обучающимся предлагается продолжить построение до периода (простой 2-частной, простой 3-частной формы), использовав альтерированные виды D и S. Желательны модуляции-отклонения в родственные тональности.

Тема «Модуляции в отдалённые тональности» предполагает базовые знания и практические умения обучающихся в области мажоро-минорных (миноро-мажорных) ладов. В приложении 3 дан фрагмент начального построения, охватывающего показ тональности *g-moll* с кратковременным отклонением в S-сферу *(c-moll)*. Варианты творческого задания заключаются в сочинении продолжения с использованием:

1. Постепенных модуляций-отклонений в тональности 2-й степени родства, например: *g-moll – F-dur – d-moll – a-moll; g-moll – D-dur – e-moll*.

2. Постепенных модуляций-отклонений в тональности 3-й степени родства, например: *g-moll – D-dur – fis-moll – E-dur*.

3. Ускоренных модуляций-переходов с помощью аккордов мажоро-минора и неаполитанской гармонии *IIь*, например: *g-moll – As-dur (=D) – Des-dur; g-moll – D-dur (=VIь) – Fis-dur*.

4. Энгармонических модуляций-переходов с помощью уменьшённого септаккорда, например: *g-moll – cis-moll* ($VII_{34} \sim VII_7$); *g-moll – As-dur* ($DDVII_{34} \sim VII_7$).

5. Энгармонических модуляций-переходов в помощью малого мажорного септаккорда (D_7 и аккордов с ув6), например: *g-moll – fis-moll* ($D_7 \sim DDув_{56}$).

Тема «Эллипсис» предполагает знания обучающимися понятия «функциональная инверсия». Как отмечает Ю. Н. Холопов, «сущность функциональной инверсии – стремление не к Т, но, наоборот, к побочной функции, в том числе диссонирующей» [4, с. 47]. Эллипсис является частным вариантом функциональной инверсии, подразумевающей значительное расширение тональности. Более подробное изучение сложноладовой гармонии рубежа XIX–XX веков предусмотрено несколько позднее, к началу III семестра.

В Приложении 4 дано гармоническое построение, включающее внутритональные и модуляционные эллиптические обороты. Задача обучающихся – сочинить на основе данных гармонических оборотов мелодию, определённую в жанровом, интонационном, метроритмическом планах.

Ведущий раздел III семестра – «Сложноладовая гармоническая система рубежа XIX–XX веков». Педагогу необходимо подготовить обучающихся к освоению курса «Современная гармония». В процессе изучения указанного раздела необходим анализ следующих тем:

1. Принципы строения гармонической вертикали.
2. Ладовая организация.

В процессе изучения курса гармонии обучающиеся осваивают аккордику терцового и инетерцового строения, в том числе «именные» аккорды А. Скрябина, И. Стравинского (русский период творчества), раннего стиля С. Рахманинова, Н. Мясковского, С. Прокофьева; «тристанов аккорд» Р. Вагнера; многозвучные децимаккорды и терцдецимаккорды К. Дебюсси, М. Равеля и др. Вариантами творческих работ могут явиться небольшие либо

более протяжённые прелюдии-построения на основе предложенных аккордов, мелодико-гармонических оборотов.

Изучение ладовой организации гармонической системы рубежа XIX–XX веков предполагает анализ следующих проблем:

1. Мажоро-минорные лады.
2. Диатоническая система.
3. Симметричные лады.
4. Принципы расширения тональности.
5. Хроматическая тональность.
6. Политональность.
7. Атональная система: начальный период формирования и развития.

Формирование принципа *симметричных ладов* относится к середине XIX века, однако уже в творчестве композиторов рубежа XIX–XX веков, особенно в музыке Н. А. Римского-Корсакова, симметрия как способ организации мелодии, гармонии, фактуры, метроритмической организации становится одним из показателей композиторского мышления, в частности, А. Хачатуряна, О. Мессиана, В. Баркаускаса. В курсе «Современная гармония» планируется продолжение темы. На начальном этапе ознакомления с симметричными ладами целесообразно подробнее остановиться на творчестве Н. А. Римского-Корсакова и И. Ф. Стравинского.

Роль симметричных ладов в операх Н. А. Римского-Корсакова не ограничивается областью фантастики, однако именно для изображения Волховы, Подводного царства характерна «морская гамма» 1-2; 2-1. Варианты симметричных ладов композитор использует и для характеристики реальных персонажей. Например, в хоре дьяков из I д. оперы «Сказка о царе Салтане» (ц. 77) крайняя степень удивления тому, что царь повелел заточить в бочку и бросить в море Царицу Милитрису и царевича, выражена с помощью красочных аккордов, гармонизующих целотонный лад 2-2. В арии Марфы «В Новгороде мы с Ваней жили» (I д. оперы «Царская невеста») басовая партия оркестра построена на основе увеличенного лада 2-1-1. Особый колорит звучания достигается за счёт приглушённого, «призрачного» звучания – Марфа вспоминает о беззаботной поре детства. Такая же тема прозвучит в финале оперы, сцене безумия – «Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдём».

В гармонии И. Ф. Стравинского (тема Петрушки) появляется «дважды лад», основанный на тритоновом соотношении аккордов *C-Fis*; 1-3-2.

Помимо традиционных, возможны творческие виды работ. В Приложениях 5–7 представлены звукоряды 1-2-1; 2-1-1; 3-1-2. Обучающимся предлагается создать различные метроритмические, мелодические, гармонические, тембровые варианты симметричных ладов. Возможны эллиптические, мажоро-минорные, энгармонические обороты, в том числе построения с зонами тональной неопределённости.

Тема «Политональность» изучается в середине III семестра. Как отмечает Т. С. Бершадская [1, с. 115, 116], ранние формы политональных структур были сформированы уже в XIX веке, например, в Персидском хоре оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки (вариация 4): верхний пласт фактуры звучит в *cis-moll,* нижний – в *E-dur*; в пьесе «Тюильрийский сад» («Картинки с выставки») М. П. Мусоргского мелодия звучит в *dis-moll,* нижний пласт фактуры – в ладу лидийского наклонения от звука *H.* Дальнейшее развитие политонального мышления происходит в творчестве Б. Бартока, С. Прокофьева,

И. Стравинского, К. Дебюсси, М. Равеля и др. В процессе освоения темы «Политональность» возможны творческие виды работ по досочинению предлагаемых построений. Приложение 8 представляет диатонический вид политональности: верхний пласт – *G-dur,* нижний – *D-dur*. Следует отметить, что звук *cis*, являющийся IV выс. ступенью в *G-dur,* желательно поместить на некотором расстоянии от диатонической IV ступени *c* во избежание переченья. Приложение 9 подразумевает стилизацию «Мимолётности» ор. 22 № 15 (одноименные тональности *D-dur/d-moll,* «стучащий» *basso ostinato*)*:* создаётся образ бурной предреволюционной эпохи 10-х годов XX века. Приложение 10 построено на соотношении симметричного лада 1-2-2-1 (мелодия) и гармонического вида *Fis-dur* (нижний пласт фактуры).

Творческие работы по теме «Политональность» могут охватывать самые различные виды гармонических связей: диатонических, хроматических, мажоро-минорных, эллиптических и др. Важным аспектом освоения учебного материала является возможность полифонизации фактуры и сравнительная прозрачность в соотношении голосов.

«Атональная система: начальный период формирования и развития» является одной из последних тем курса гармонии. На практических занятиях изучается гармонический стиль нововенцев, в частности, их свободно-атональный период (1899–1909), и предлагается краткий обзор додекафонной техники композиции. Обучающимся необходимо понять, что свободная атональная система основана на отказе от традиционных принципов формообразования: регулярного метроритма, периодичности, повторов, секвенций, модуляций и др. Возрастает роль полифонии. В процессе развития атональной системы формируются основы сериальной композиции, являющиеся одним из важнейших аспектов композиторского мышления XX–XXI веков.

В Приложении 11 дана серия из 12 звуков. Обучающиеся, ознакомившись с принципом построения додекафонной композиции, имеют возможность самостоятельно построить гармоническую (полифоническую) фактуру, основанную на различных мелодических и гармонических преобразованиях серии.

Творческие формы работ в курсе гармонии в значительной степени помогают усвоению учебного материала, формируют профессиональное мышление обучающихся. Даже самые скромные опыты в области сочинения, досочинения, воссоздания стилистического облика музыкального произведения той или иной эпохи необходимо поощрять. Музыкант-профессионал – это творческая личность, которой свойственны «доминирующая роль познавательной мотивации; исследовательская активность, выражающаяся в стремлении к обнаружению нового, в постановке и решении проблем; способность к достижению оригинальных решений» [5, с. 52].

Неотъемлемой частью организации творческой работы является воспитание культуры профессионального общения, позволяющей в обстановке взаимного уважения, поощрения любых начинаний решать различные проблемы обучения. Следует отметить статью исследователей Н. Н. Бородиновой и Л. А. Яруллиной [2]. Авторы пишут об организации комплексных контрольных уроков, объединяющих различные дисциплины музыкально-теоретического, музыкально-исторического и общеобразовательного циклов. Как отмечается в статье, «обращение к нетрадиционным видам уроков связано с тем, что предметы музыкально-теоретического цикла представляют определённую трудность для студентов в связи с разным уровнем их подготовки, а также из-за сложившегося мнения о том, что

предметы скучны и сложны при их восприятии и изучении. Поэтому задачей преподавателя является убедительное преодоление сложившихся стереотипов и доказательное объяснение того, что все дисциплины являются основным базовым компонентом музыкального образования или единой универсальной компетенцией» [2, с. 115].

Творческие формы работ могут явиться важной частью комплексных уроков, объединяющих гармонию и сольфеджио, гармонию и музыкальную форму, гармонию и полифонию, гармонию и историю зарубежной/отечественной музыки и др. Возможна связь с литературой, курсом мировой художественной культуры: композиторский стиль определённой эпохи складывается в тесной связи с социально-политическими, экономическими, культурными условиями жизни человека и общества. Вузовский курс гармонии, направленный на формирование и развитие профессионального мышления обучающихся, может явиться началом и продолжением творческих опытов студента в области композиции. Важнейшей задачей преподавателя является нацеленность на широкое понимание творчества, включающего как знания и умения в области теории музыки/гармонии, так и в областях истории музыкального искусства, литературы, философии.

Список литературы

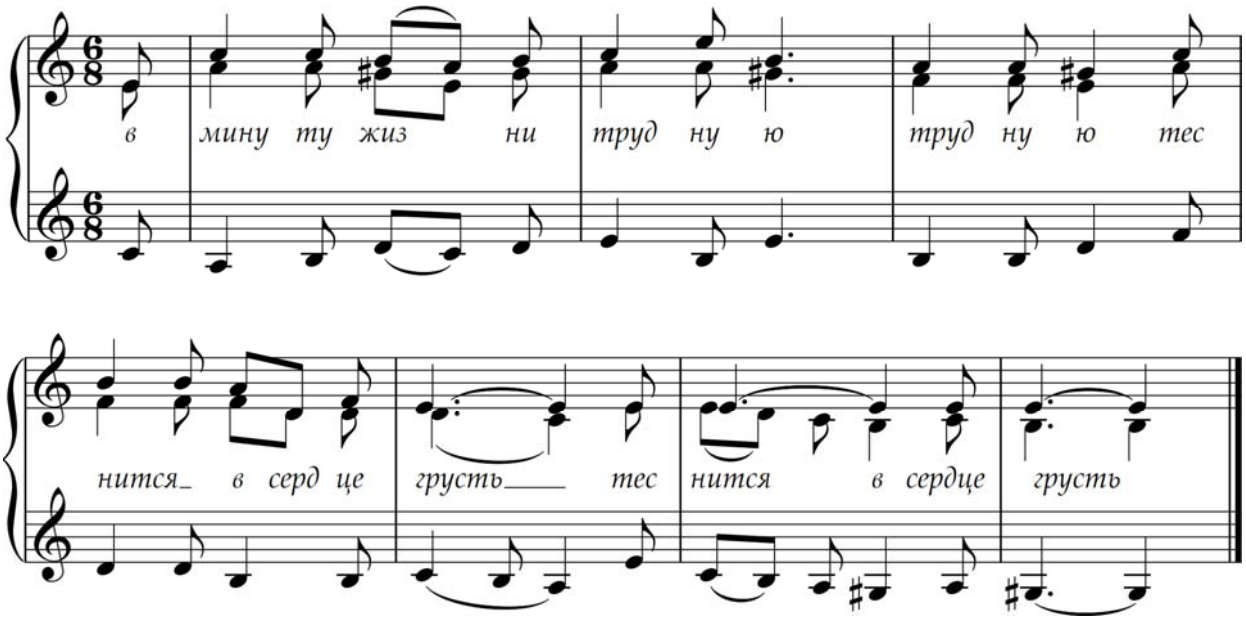
1. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. – Л.: Композитор, 1987. – 173 с.
2. Бородинова Н. Н., Яруллина Л. А. Комплексный контрольный урок как средство углубления профессиональных компетенций (к вопросу обобщения педагогического опыта) // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. ст. – Кемерово: ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2018. – Вып. 5. – С. 114–122.
3. Торопова А. В. Музыкальная психология и психология музыкального образования. – М.: Юрайт, 2016. – 246 с.
4. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. – М.: Композитор, 2005. – Ч. I. – 472 с.
5. Широкова Н. А. Психологические особенности творческой личности // Художественное образование в XXI веке: ценностно-личностный подход в контексте одарённости: мат-лы III Всерос. науч.-практ. конф. – Тольятти, 2014. – С. 51–55.

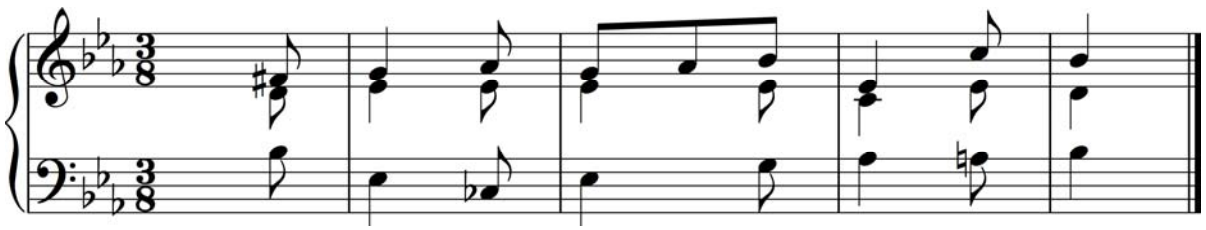
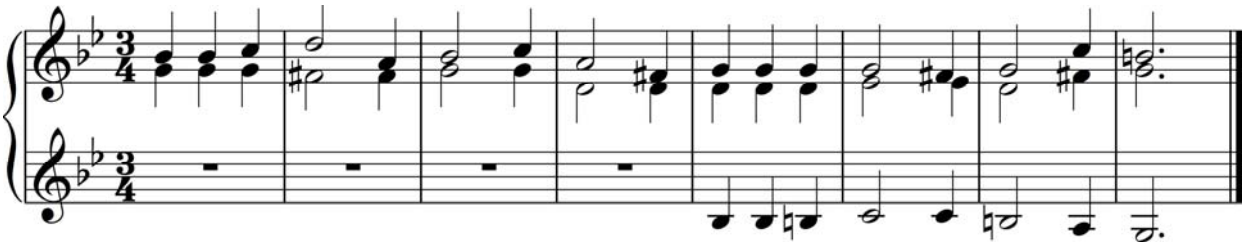
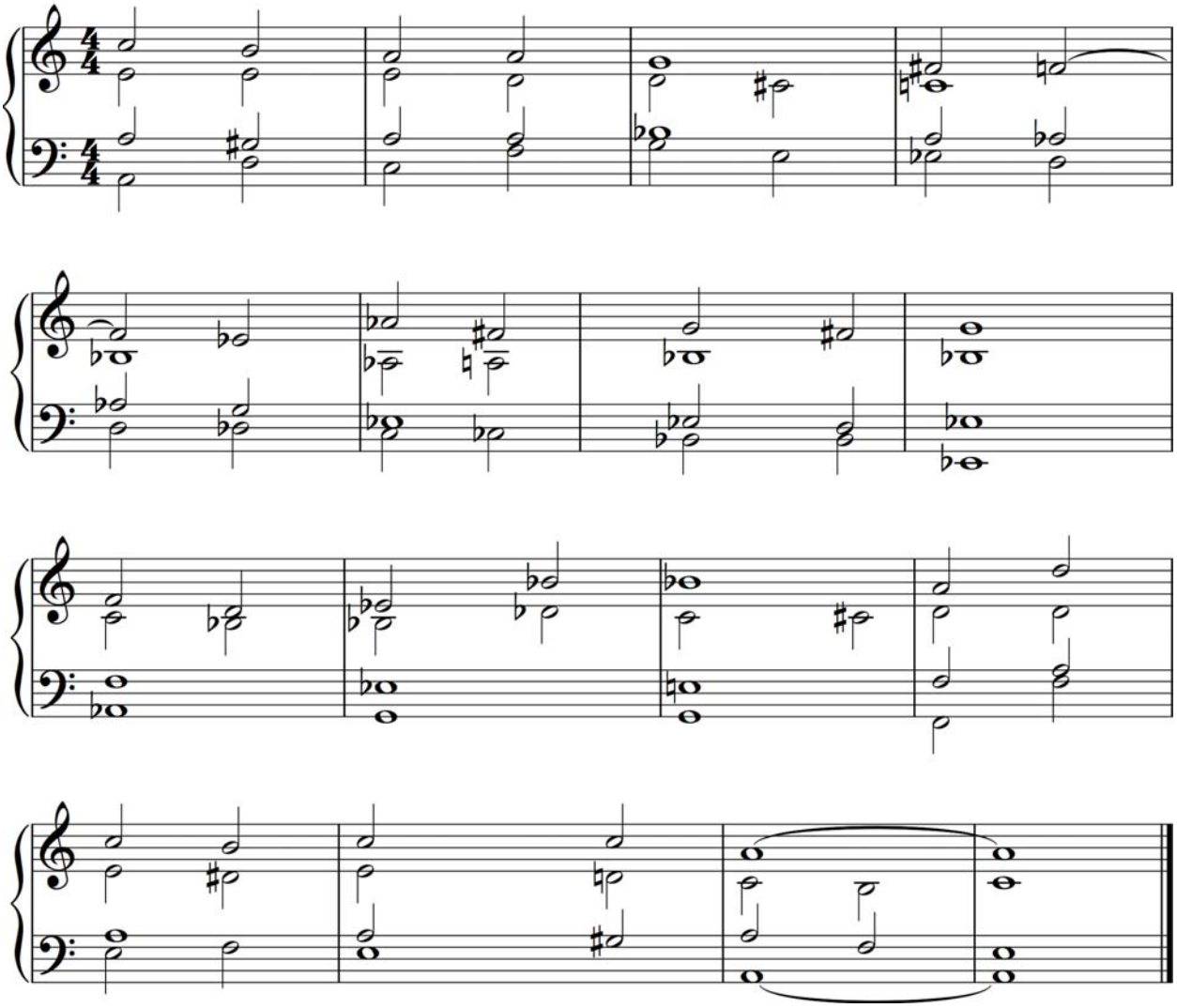
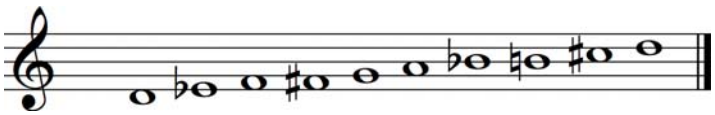
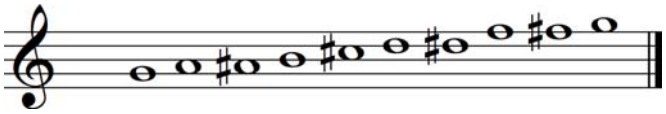
List of references

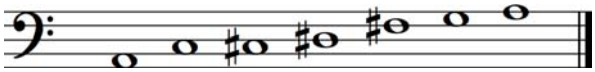
1. Bershadskaya T.S. Lektsii po garmonii. – L.: Kompozitor, 1987. – 173 s.
2. Borodinova N.N., Yarullina L.A. Kompleksnyy kontrol’nyy urok kak sredstvo uglubleniya professional’nykh kompetentsiy (k voprosu obobshcheniya pedagogicheskogo opyta) // Muzykal’naya kul’tura v teoreticheskom i prikladnom izmerenii: sb. nauch. st. – Kemerovo: FGBOU VO «Kemerovskiy gosudarstvennyy institut kul’tury», 2018. – Vyp. 5. – S. 114–122.
3. Toropova A.V. Muzykal’naya psikhologiya i psikhologiya muzykal’nogo obrazovaniya. – M.: Yurayt, 2016. – 246 s.
4. Kholopov Yu.N. Garmoniya. Prakticheskiy kurs. – M.: Kompozitor, 2005. – Ch. I. – 472 s.
5. Shirokova N.A. Psikhologicheskiye osobennosti tvorcheskoy lichno-sti // Khudozhestvennoye obrazovaniye v XXI veke: tsennostno-lichnostnyy podkhod v kontekste odaryonnosti: mat-ly III Vseros. nauch.-prakt. konf. – Tol’yatti, 2014. – S. 51–55.

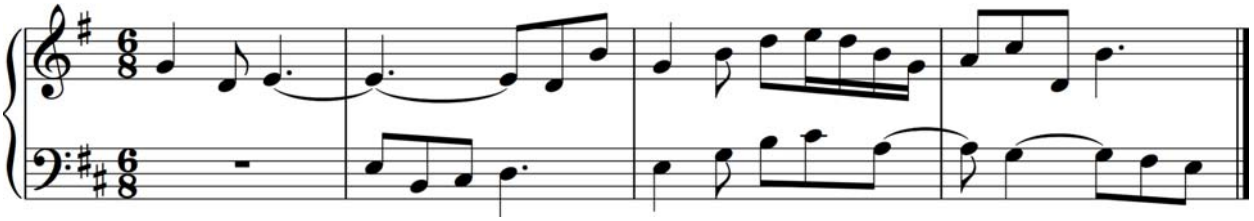
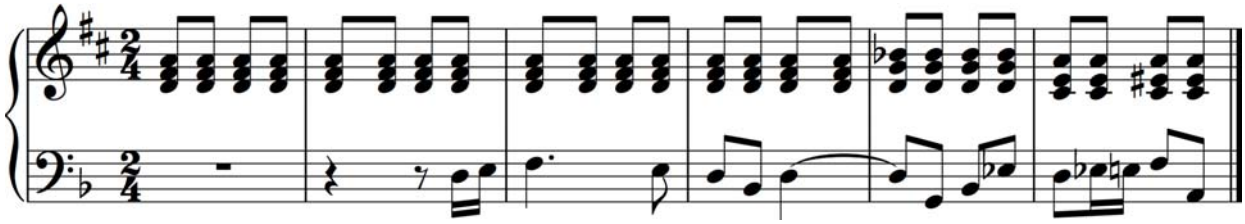
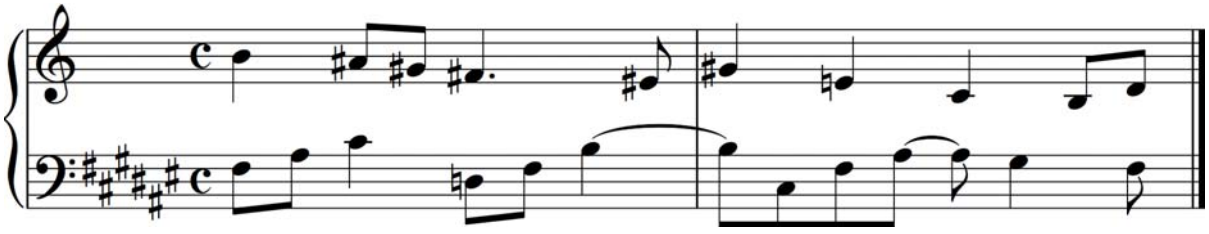
ПРИЛОЖЕНИЯ

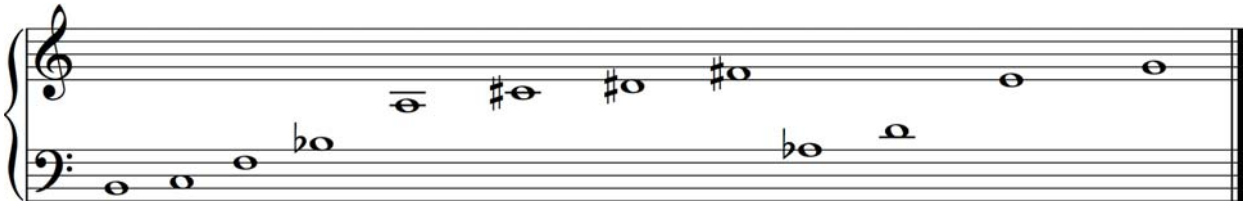
Приложение 1



Приложение 2

Приложение 3

Приложение 4

Приложение 5

Приложение 6

Приложение 7



Приложение 8

Приложение 9

Приложение 10

Приложение 11



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абаскалова Ирина Константиновна, *магистрант кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: irina-abaskalova@mail.ru*

Антонова Елена Алексеевна, *магистрант кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ellenantonova@mail.ru*

Афанасьева Ирина Владимировна, *старший методист ГАУДО «Областной центр дополнительного образования детей» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ozdod2009@yandex.ru*

Богданова Нина Вячеславовна, *старший преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры» (г. Тюмень, Россия). E-mail: tolmacheva-natalya@inbox.ru*

Богданова Ольга Владимировна, *преподаватель, концертмейстер МБОУ ДО «Детская музыкальная школа № 14» (г. Кемерово, Россия). E-mail: chelga007@mail.ru*

Бормышев Тарас Васильевич, *преподаватель аккордеона, оркестра МБУ ДО «Мотыгинская детская музыкальная школа» (пгт. Мотыгино, Мотыгинский район, Красноярский край, Россия). E-mail: bormihev@mail.ru*

Бормышева Мария Дмитриевна, *магистрант кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», преподаватель теоретических дисциплин МБУ ДО «Раздолинская детская музыкальная школа» (пгт. Мотыгино, Мотыгинский район, Красноярский край, Россия). E-mail: borisova_md@mail.ru*

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: oblkemfolk@mail.ru*

Букреева Тамара Адамовна, *ассистент балетмейстера заслуженного коллектива народного творчества ансамбля песни и танца «Сибирские зори» МКУ СКЦ Ордынского района «Ордынский районный Дом культуры» (р. п. Ордынское, Новосибирская область, Россия). E-mail: lija28@mail.ru*

Васёва Дарья Сергеевна, *магистрант кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dvasyova@mail.ru*

Гапонова Ольга Александровна, *преподаватель МАОУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: miss.gaponova2012@yandex.ru*

Гусева Елена Семёновна, *кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории, культуры и искусств Гуманитарного института ФГАОУ ВО «Новосибирский национальный исследовательский государственный университет» (г. Новосибирск, Россия). E-mail: h2q@ngs.ru*

Дёмина Татьяна Зиновьевна, *доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: nhp@kemguki.ru*

Добжанская Оксана Эдуардовна, *доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств» (г. Якутск, Республика Саха (Якутия), Россия). E-mail: dobzhanskaya@list.ru*

Дроздов Андрей Викторович, *студент кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: vip.shoker546@gmail.com*

Дубинкина Анастасия Павловна, *магистрант кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: baflr@mail.ru*

Дугинова Мария Владимировна, *магистрант кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: mariya.duginova@mail.ru*

Захарченко Валерия Сергеевна, *кандидат педагогических наук, доцент кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Хабаровск, Россия). E-mail: lerazaxarchenko@mail.ru*

Ивасишина Наталья Викторовна, *магистрант кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», педагог дополнительного образования МБОУ ДО «Центр детского творчества Центрального района» г. Кемерово (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru*

Иващенко Александр Олегович, *магистрант кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@narod.ru*

Имангажинова Елена Андреевна, *магистрант кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: azamatilena@mail.ru*

Калинина Дарья Викторовна, *магистрант кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств им. Дм. Хворостовского» (г. Красноярск, Россия). E-mail: deresel@yandex.ru.*

Камынина Вера Валериевна, *преподаватель гитары МБУ ДО «Музыкальная школа № 24» (г. Междуреченск, Кемеровская область, Россия). E-mail: vera_kamynina@bk.ru.*

Карелина Анна Владимировна, *преподаватель МБОУДО «Детская школа искусств № 61» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kedrovka-school@mail.ru*

Карташова Татьяна Викторовна, *доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова» (г. Саратов, Россия). E-mail: arun-rani@yandex.ru.*

Козина Светлана Викторовна, *директор МБОУДО «Детская школа искусств № 45» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dsi45@mail.ru*

Колпецкая Ольга Юрьевна, *кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств им. Дм. Хворостовского», доцент ВАК (г. Красноярск, Россия). E-mail: okolpetskaya@mail.ru*

Константинова Анна Юрьевна, *магистрант кафедры управления и экономики социально-культурной сферы ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: anyuta.costantinova2011@yandex.ru.*

Котляров Максим Григорьевич*, доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: nhp@kemguki.ru.*

Котлярова Татьяна Анатольевна*, кандидат культурологии, заведующая кафедрой народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор (г. Кемерово, Россия). E-mail: nhp@kemguki.ru.*

Кузьмин Николай Александрович, *заслуженный работник культуры РФ, член Кемеровской региональной общественной творческой организации «Союз композиторов Кузбасса», художественный руководитель заслуженного коллектива народного творчества ансамбля песни и танца «Сибирские зори» МКУ СКЦ Ордынского района «Ордынский районный Дом культуры» (р. п. Ордынское, Новосибирская область, Россия). E-mail: lija28@mail.ru*

Курлова Валерия Михайловна, *магистрант кафедры муыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: lera1594@bk.ru*

Кутонова Татьяна Николаевна, *заслуженный работник культуры РФ, преподаватель ГПОУ «Кемеровский областной музыкальный колледж» (г. Кемерово, Россия). E-mail: t.kutonova@mail.ru*

Логунова Дарья Алексеевна, *магистрант кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dasha.logunowa2014@yandex.ru.*

Лукашевич Марина Сергеевна, *учитель музыки МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 90» (г. Кемерово, Россия). E-mail: miranda3000.83@mail.ru*

Могило Анастасия Валерьевна, *магистрант кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@narod.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.*

Никитин Александр Михайлович, *ассистент-стажер кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: nikitinassist18@yandex.ru*

Окнер Ирина Леонидовна, *магистр искусствознания, преподаватель школы музыки им. Аарона Копленда, Королевского хорового колледжа, профессор Нью-Йоркского университета, арт-директор культурного центра «Бульвар» (г. Нью-Йорк, Соединенные Штаты Америки). E-mail: irene.okner@gmail.com*

Олейникова Жанна Вячеславовна, *преподаватель ГПОУ «Кемеровский областной музыкальный колледж» (г. Кемерово, Россия). E-mail: o-zh-v@mail.ru*

Перлова Лариса Васильевна, *преподаватель по классу духовых инструментов МБУ ДО «Музыкальная школа № 24» (г. Междуреченск, Кемеровская область, Россия). E-mail: dmh24@rikt.ru*

Пилюгина Анна Сергеевна, *студентка кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: an.piliugina@yandex.ru*

Пипекин Владимир Михайлович, *заслуженный работник культуры РФ, член Союза композиторов России, председатель Кемеровского регионального отделения Союза композиторов РФ, председатель Кемеровской региональной общественной творческой организации «Союз композиторов Кузбасса», профессор кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: pipekin@list.ru*

Поморцева Нина Владимировна, *кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент (г. Кемерово, Россия). E-mail: musiclogist@mail.ru*

Резникова Марина Юрьевна, *профессор кафедры сольного пения ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки», доцент ВАК (г. Новосибирск, Россия). E-mail: marichka-ua@mail.ru*

Рогозинникова Ирина Сергеевна, *магистрант кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», преподаватель МАОУДО «Центральная детская школа искусств» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ira7695@yandex.ru*

Савчук Оксана Александровна, *музыкальный руководитель МАДОУ № 215 «Детский сад комбинированного вида» (г. Кемерово, Россия). E-mail: sundel76@mail.ru*

Семёнова Дарья Сергеевна, *магистрант кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dasha.semenova1995@yandex.ru*

Стенюшкина Татьяна Сергеевна, *кандидат культурологии, доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: tatianasten@yandex.ru*

Сураева Елена Евгеньевна, *магистрант кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@narod.ru*

Темникова Екатерина Вадимовна, *магистрант кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: katyurochka@gmail.com*

Толмачёва Наталья Владимировна, *доцент кафедры музыкального искусства эстрады ФГБОУ ВО «Тюменский государственный институт культуры» (г. Тюмень, Россия). E-mail: tolmacheva-natalya@inbox.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: kemguki.kafedratiii@yandex.ru*

Федин Сергей Николаевич, *профессор кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: sergej.fedin@yandex.ru*

Фёдорова Лилия Александровна*, старший преподаватель, руководитель молодежного ансамбля русской песни «За околицей» ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный аграрный университет» (г. Новосибирск, Россия). E-mail: lija28@mail.ru*

Целюк Светлана Алексеевна, *педагог дополнительного образования ГАУДО «Областной центр дополнительного образования детей» (г. Кемерово, Россия). E-mail: tselyuk.svetlana@mail.ru*

Чабанов Константин Сергеевич, *магистрант кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@narod.ru*

Черепанова Светлана Эдуардовна, *магистрант кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@narod.ru*

Шабаев Эльбрус Рамильевич, *старший преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: olgabogush@bk.ru.*

Шульгин Никита Вячеславович, *магистр кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: nikita_0503@mail.ru*

Щур Сергей Николаевич, *преподаватель гитары МАОУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: dshi-46@yandex.ru*

Ющенко Алексей Иванович, *магистрант кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@narod.ru*

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие…… 3

Раздел 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА…….. 5

Окнер И. Л. Анализ взаимодействия хроматики и диатоники в форме сонатного allegro Й. Гайдна, Л. Бетховена и И. Брамса (по методологии Генри Бёрнетта)……..…….. 5

Гусева Е. С. Образно-смысловые трансформации прелюдии И. С. Баха и смыслопорождающие пространственно-акустические эффекты в кинотексте фильма «Солярис»…….…. 22

Резникова М. Ю. Камерно-вокальный цикл позднего немецкого романтизма: особенности строения и исполнения…….... 29

Колпецкая О. Ю. Интерпретация событий русской истории XVI века в балете «Иван Грозный» Ю. Григоровича на музыку С. Прокофьева……... 36

Калинина Д. В. Драматическая поэма «Анна Каренина» Антона Лубченко…….…….. 42

Пилюгина А. С. Репетитивная техника в произведениях Сергея Кравцова…..…… 47

Мороз Т. И. Деятельность Музыкального театра Кузбасса им. А. Боброва на современном этапе……. 53

Гапонова О. А. Новые направления в театральной музыке г. Кемерово на примере творчества Д. Полякова…….……. 61

Умнова И. Г. Жанр песни в творчестве кемеровских композиторов В. Крайнева и А. Лопатина……...…… 66

Константинова А. Ю. Музыкальная культура как социокультурное явление общественной жизни……... 71

Кутонова Т. Н. Штрихи к портрету юбиляра…….. 75

Козина С. В. Интеграция деятельности учреждений дополнительного образования в социально-культурную среду современного города……. 78

Поморцева Н. В. Исторические этапы формирования системы музыкального образования в Кемеровской области…… 83

Раздел 2. ПРОБЛЕМЫ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО И МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ……. 93

Добжанская О. Э. Изучение музыкальной культуры народов Арктики в вузе культуры и искусств: к проблеме межкультурного диалога…… 93

Котлярова Т. А., Семёнова Д. С. Этнокультурные взаимодействия русских и коренных народов (по материалам фольклорной экспедиции в Таштагольском районе)…… 98

Афанасьева И. В., Целюк С. А. Реализации этнокультурного подхода в учреждениях дополнительного образования детей: проблемы и их решение……..……. 102

Стенюшкина Т. С., Иващенко А. О. Возможности использования жанров детского фольклора в эстетическом воспитании участников детского коллектива…… 110

Котляров М. Г., Могило А. В. Проблемы реконструкции песенного фольклора в детском народно-певческом коллективе……. 116

Бородина Е. М., Васёва Д. С. Отражение семейно-бытовой тематики в русских народных лирических песнях……... 121

Абаскалова И. К., Дёмина Т. З. Вариативность песенного фольклора (на примере материалов экспедиций в Новокузнецком районе 1998–2008 годов)……. 126

Бородина Е. М., Логунова Д. А. Локальные традиции празднично-обрядового комплекса поселка Рассвет Топкинского района……... 132

Котлярова Т. А., Сураева Е. Е. Исполнительские формы песенного фольклора Кемеровской области в стратегии деятельности самодеятельного творческого коллектива.. 139

Котляров М. Г., Черепанова С. Э. Проблемы реконструкции семицких гуляний в детском фольклорном коллективе……...……. 144

Котлярова Т. А., Ющенко А. И. Значение изучения региональных певческих традиций в практике работы самодеятельного коллектива……. 149

Раздел 3. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА……. 154

Карташова Т. В. Звучащая Вселенная, или о предмете «Музыкальные культуры мира»……..……..… 154

Никитин А. М. Баян, аккордеон и гармонь в русской музыкальной культуре……. 162

Федин С. Н. Создание методологии сольного концертного исполнительства: к постановке проблемы …… 166

Бормышев Т. В. Эстрадно-джазовое направление в исполнительстве на аккордеоне: история и современное состояние……..…… 173

Курлова В. М. Вклад Николая Платонова в развитие флейтового искусства России…… 180

Федин С. Н., Шульгин Н. В. К вопросу обучения музыканта-исполнителя…..……. 185

Темникова Е. В. Проблемы межличностных отношений участников учебных творческих коллективов……..…… 192

Дугинова М. В. Музыкальное воспитание в условиях детской школы искусств……. 199

Рогозинникова И. С. Дифференцированный подход к развитию обучающихся хорового отделения учреждений дополнительного образования…….. 204

Толмачёва Н. В., Богданова Н. В. Основные принципы работы студии современного вокала «Максимум» как творческой лаборатории преподавателей кафедры музыкального искусства эстрады Тюменского государственного института культуры…… 209

Стенюшкина Т. С., Чабанов К. С. Принципы подбора и задачи репертуара любительского русского народного хора…….. 212

Букреева Т. А., Кузьмин Н. А., Пипекин В. М., Фёдорова Л. А. Основные положения методики народного хорового пения…… 217

Стенюшкина Т. С., Антонова Е. А. Реализация ценностных категорий песенного фольклора в практике современных исполнителей народных песен……. 224

Ивасишина Н. В. Система Карла Орфа как фактор формирования творческих способностей в фольклорном ансамбле…… 229

Стенюшкина Т. С., Имангажинова Е. А. Особенности обучения народному пению детей дошкольного возраста…….……. 234

Савчук О. А. Использование фонопедического метода В. В. Емельянова на музыкальных занятиях …… 240

Лукашевич М. С. Основные приемы и средства логоритмики в процессе эстетического воспитания детей младшего дошкольного возраста……...……... 249

Дубинкина А. П. Развитие музыкальной одаренности детей посредством хорового театра……. 260

Карелина А. В. Рабочая тетрадь для начинающих домристов как средство развития мыслительной активности учащихся ДШИ и ДМШ…… 265

Бормышева М. Д. Формирование навыков исполнительского интонирования в процессе работы с музыкальным произведением……..…… 268

Перлова Л. В. Работа над звуком в младших классах духовых инструментов (флейта)…… 273

Шабаев Э. Р., Дроздов А. В. Мехопальцевая артикуляция как средство исполнения штрихов на баяне……..……. 278

Камынина В. В. Стихотворная строфа и музыкальная форма в произведениях для классической гитары…… 282

Щур С. Н. Прием игры расгеадо в классе гитары…… 288

Богданова О. В. Развитие навыков чтения с листа на уроках фортепиано…… 294

Олейникова Ж. В. Интенсификация процесса обучения в классе фортепиано…… 299

Захарченко В. С. Творческие формы работ в вузовском курсе гармонии…….. 303

Сведения об авторах..... 312

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Сборник научных статей

Выпуск 6

Редакторы: *В. А. Шамарданов, О. В. Шомшина, Н. Ю. Мальцева*
Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*
Дизайн обложки *А. Н. Котовой*
Компьютерная верстка *Я. А. Кондрашовой*

Подписано в печать 22.03.2019. Формат 60x84 1/8. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 22,0. Усл. печ. л. 37,2.
Тираж 500 экз. Заказ № 21.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru