Министерство культуры Российской Федерации
Министерство культуры и национальной политики Кузбасса
Управление культуры, спорта и молодежной политики
администрации г. Кемерово
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»
Факультет музыкального искусства

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Сборник научных статей

Выпуск 9

Кемерово 2022

УДК 78
ББК 85.31
М89

Редакционная коллегия:
А. В. Шунков, доктор филологических наук, доцент,
ректор Кемеровского государственного института культуры (гл. редактор)

Рецензенты:
В. И. Марков, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии, философии и искусствоведения
Кемеровского государственного института культуры;
Н. В. Костюк, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики, психологии и физической культуры,
проректор по научной и инновационной деятельности
Кемеровского государственного института культуры;
С. Ю. Лысенко, доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального искусства
Хабаровского государственного института культуры

Составители и научные редакторы:
И. Г. Умнова, доктор искусствоведения, доцент ВАК,
профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства
Кемеровского государственного института культуры, член-корреспондент РАЕ,
член Союза композиторов России (1-й раздел);
Н. В. Поморцева, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой
музыкознания и музыкально-прикладного искусства
Кемеровского государственного института культуры (2-й раздел)

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

М89 Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении : сб. науч. ст. / Кемеров. гос. ин-т культуры; ред. кол.: А. В. Шунков (гл. ред.); сост. и науч. ред.: И. Г. Умнова, Н. В. Поморцева ; пер. О. В. Ртищевой. – Кемерово : КемГИК, 2022. – Вып. 9. – 320 с. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8154-0277-5
ISBN 978-5-8154-0635-3

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 978-5-8154-0635-3

© Авторы статей, 2022
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2022

ПРЕДИСЛОВИЕ

Содержание девятого выпуска сборника научных статей «Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении» во многом обусловлено тем, что в целях популяризации народного искусства и сохранения культурных традиций, памятников истории и культуры, этнокультурного многообразия, культурной самобытности всех народов и этнических общностей 2022 год объявлен Годом культурного наследия народов России. В то же время публикуемые в разделах сборника материалы, как и в предыдущих выпусках, охватывают широкий круг вопросов, актуальных не только в музыкальной этнографии и фольклористике, краеведении и культурологии, но в педагогике и методике музыкального воспитания, музыкальном исполнительстве. Большинство представленных в двух разделах («Историко-культурные традиции и современные тенденции развития музыкального искусства» и «Актуальные проблемы музыкального образования и исполнительства») исследовательских и методических концепций авторов (ученых-музыковедов, педагогов-практиков, аспирантов, студентов и магистрантов из регионов России, ближнего и дальнего зарубежья) обнаруживают неослабевающий интерес к национальным истокам, духовному наследию, культурным традициям народов. В сборнике объединяются материалы теоретиков и практиков из Китайской Народной Республики, Объединённых Арабских Эмиратов и Республики Беларусь, Казахстана и различных регионов России.

Значительная часть первого раздела сборника отведена для обсуждения проблем становления и развития культурных традиций разных народов. Состояние наследия малочисленного народа Арктики (музыкальный фольклор энцев) интересует О. Э. Добжанскую; использование древних барабанов в Южной и Юго-Восточной Азии (традиционный музыкальный инструментарий) описывают Т. В. Карташова и В. Ю. Антипова. Героический эпос олонхо и образцы песенного фольклора в операх композиторов Якутии изучается И. Г. Чичковой. Трансформации культурного наследия славян анализируются в песенной традиции старожилов Западной Сибири Т. А. Котляровой и В. А. Котляровой, а рудименты славянской музыкальной культуры обнаружены в исполнительстве группы «Грай» А. А. Киселёвой и Е. А. Зайцевой. Переплетение традиций и новаций с разных ракурсов рассматривается А. С. Едакиной (на примере инструментальной музыки современных уральских композиторов), Т. С. Лизуновой (в характеристике разножанровой баянной музыки), В. С. Захарченко и Л. А. Матвеевой (в анализе творчества для детей композиторов Дальнего Востока России).

Авторов, наряду с наследием, характеризующим жизнь повседневную, светскую, привлекает изучение опыта духовной жизни, поэтому в разделе публикуются статьи Т. С. Стенюшкиной и Э. В. Крымовой о русских духовных стихах, М. В. Сиксимовой о малоизученных исторических фактах, связанных с формированием и развитием церковно-певческой хоровой культуры в Царицыне на рубеже XIX–XX веков.

Внимание ряда исследователей сконцентрировано на наследии маститых композиторов и деятельности самобытных исполнителей: транскрипции знаменитой чаконы И. С. Баха описывает А. А. Картавая, в контексте школы Сезара Франка трактуются романтические традиции во французской камерно-инструментальной музыке А. С. Старостиной, о русской стилистике размышляют Е. В. Смирнова и Д. Д. Максимова. Художественные особенности транскрипции Ф. Листа баллады Ф. Шуберта «Лесной царь» анализирует Жэнь Пэйюань; И. А. Комар и А. А. Тихомирова предлагают обзор научно-исследо-

вательской литературы о сонорной технике композиции, а также рассматривают её особенности в образно-смысловом пространстве ряда сочинений. Неожиданную характеристику в статье Цзи Цзюэй и В. А. Гуревича получает творчество современных китайских композиторов, осваивающих особенности звучания гитары.

Ряд авторов оформляет свой научный опыт, опираясь на междисциплинарный метод: о театральности в разных сферах художественной культуры размышляет Д. А. Ивачева; к проблеме понимания исполнителем композиторского замысла обращено внимание Цзинбо Чэнь; в контексте научно-исследовательской мысли и музыкальной практики Сюе Юйбо рассматривает вокальные сочинения композиторов второй половины XX века на стихи китайских поэтов. Музыкальная регионалистика заявлена в статье С. В. Вдовенко, характеризующей историю развития концертмейстерского искусства Якутии в 40-60-е годы XX века. Внимание группы авторов (А. Д. Кирсанова, Ю. И. Чалдина, Ю. Г. Кравченко, М. В. Шишкина) сосредоточено на сравнении музыкально воплощенных в романсах русских композиторов образов стихотворения А. С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне…».

Педагогическая и исполнительская практика музыкантов, способствующая упрочению культурных традиций, анализируется в работах авторов из разных регионов. Так, Д. А. Евдущенко, А. А.Тихомирова и П. Ф. Дударенко в статье масштабно представляют исполнительскую и педагогическую деятельность Р. А. Лагонды, ярчайшего представителя белорусской исполнительской школы игры на тромбоне. Э. Р. Шабаев и Д. А. Звонков рассматривают этапы становления новосибирской школы обучения игре на балалайке. М. С. Каменских размышляет о процессе становления и развития монотембрового виолончельного ансамбля от барокко до современности.

Не ослабевает интерес музыкантов-исследователей к состоянию жанров популярной музыки: В. М. Третенков и Н. Г. Нагайчук реконструируют путь становления джазового коллектива Анатолия Берестова; мюзикл современного отечественного композитора Кима Брейтбурга «Рок» впервые анализируется И. Г. Умновой.

Второй раздел сборника традиционно посвящен обсуждению актуальных проблем исполнительского искусства и вопросов в области музыкальной педагогики. Значительную часть раздела составляют статьи, в которых исследуется традиционная культура. М. Г. и Т. А. Котляровы рассматривают парадокс сохранности музыкальной культуры через современные возможности цифровых платформ. О. И. Потешкина, А. А. Солод и А. С. Гулая в своих статьях актуализируют роль традиционной культуры в воспитании подрастающего поколения, затрагивая разные аспекты исполнительской и педагогической практики.

Не меньший интерес вызывают работы, посвященные дирижерско-хоровому искусству, актуальным вопросам воспитания и совершенствования лидерских качеств у руководителя творческого коллектива (И. В. Шорохова и Л. Н. Яруцкая), развития в дирижерском мастерстве хормейстера органичного синтеза техники дирижирования и художественного дирижерского жеста в интерпретации музыкального сочинения (Се Сяоцао). В статьях О. С. Кокиной и А. П. Шалкевич представлены педагогические аспекты, связанные с развитием творческих способностей детей, а также мотивированием подрастающего поколения к участию в хоровом музицировании.

Вопросы профессионального воспитания академических певцов раскрыты в исследованиях Т. В. Барабаш и А. А. Тихомировой. В первой работе поднимаются актуальные проблемы формирования важных профессиональных качеств будущего певца в условиях

дистанционного обучения. Интересен для сольфеджистов будет труд А. А. Тихомировой, в котором освещены важные вопросы формирования малоизученного историко-стилевого слуха в курсе сольфеджио.

В разделе также представлены различные педагогические наблюдения, связанные с развитием исполнительских навыков. Рассматриваются организационные проблемы ансамблевого музицирования в эстрадно-вокальной практике (Е. А. Гончарова, В. А. Короткова), приводятся современные ансамблевые формы работы на уроках фортепианного ансамбля (Е. О. Пригодич). Ян Аожань затрагивает не теряющие актуальность вопросы здоровьесберегающих технологий, помогающих пианисту справиться со сценическим волнением. А. А. Шешуков приводит комплекс упражнений, необходимых для начинающих музыкантов в процессе обучения на лабиальных духовых инструментах. Н. В. Никульникова подробно анализирует технические приемы звукоизвлечения на домре, формирующие культуру звука исполнителя.

Педагогические аспекты затронуты и в статьях, рассматривающих освоение музыкального репертуара исполнителями. Например, Н. А. Мицкевич и В. О. Доронина объясняют специфику переложения нотных партитур скрипичных сочинений для домры с учетом тембральных особенностей и диапазона народного музыкального инструмента. Ж. А. Рябчевская и П. В. Лопатин затрагивают вопросы освоения жанра стариной сюиты в классе обучения игре на гитаре.

Отдельное место в разделе занимают организационные вопросы образовательных учреждений. Так, рассматривается проблема формирования положительного имиджа организации дополнительного образования в соотнесении с профессиональной компетентностью преподавателя (С. Н. Безменникова). Затрагиваются актуальные вопросы профориентационной работы ДМШ и ДШИ, направленной на привлечение подрастающего поколения и их родителей к музыкальному образованию.

В сборнике приводятся интересные формы работы с детьми, позволяющие развивать творческие способности, расширять кругозор и систематизировать приобретенные знания в процессе игровой деятельности на уроках музыки (А. А. Емельянова, Т. И. Мороз), в процессе постановки мюзикла в детской школе искусств (С. П. Егорова, О. Э. Добжанская). Ряд авторов уделяет внимание формированию эмоциональной отзывчивости у дошкольников в процессе музыкального воспитания (Сюн Сяосяо, В. С. Захарченко и А. А. Бархатова).

Также в свете музыкальной педагогики ряд исследователей рассматривает коррекционные вопросы, связанные с музыкотерапевтическими приемами на уроках слушания музыки с детьми с ОВЗ младшего школьного возраста (А. В. Жук, Н. В. Поморцева) и старших дошкольников с ОНР (О. А. Савчук, Н. В. Поморцева). В этом ракурсе интерес представляет и исследование П. В. Лопатина о проблеме лечения дисмузии у школьников.

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

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЭНЦЕВ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ДИСКУРС

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

История изучения музыкального фольклора энцев описывается с учетом публикаций, выполненных представителями разных наук – лингвистами, фольклористами, этнологами, музыковедами. В условиях критического состояния культуры энцев междисциплинарный дискурс особенно актуален.

Ключевые слова: коренные малочисленные народы Севера, энцы, музыкальный фольклор.

THE HISTORY OF THE STUDY OF THE MUSICAL CULTURE OF THE ENETS: AN INTERDISCIPLINARY DISCOURSE

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

The author studies the history of musical folklore of the Enets taking into account the publications made by representatives of different sciences – linguists, folklorists, ethnologists, musicologists. So the interdisciplinary discourse is especially relevant due to a critical state of the Enets culture.

Keywords: indigenous peoples of the North, the Enets, musical folklore.

Тяготение современной гуманитарной науки к междисциплинарности – закономерный процесс. Междисциплинарные методы особенно важны при изучении народной культуры бесписьменных этносов, к которым принадлежат коренные малочисленные народы Севера. Хочется вспомнить известное высказывание Чарльза Хокетта о взаимосвязи антропологии и лингвистики: «Лингвистика без антропологии стерильна, антропология без лингвистики слепа» [13, с. 675]. Продолжая данную метафору Хокетта и включая в данный контекст музыковедение, необходимо говорить о чувственном восприятии звуков культуры как преодолении «глухоты» антропологии. Ведь именно звуковые (музыкальные) проявления объектов внешнего мира свидетельствуют об их одушевленности, магической или реальной. Тонкий исследователь фольклора народов Сибири Е. С. Новик пишет: «Звучащие объекты понимаются как “существа”, обладающие жизнью (“дыханием”, “душой”), а голос (мелодия, инструментальный наигрыш) – как материальная субстанция или самостоятельный персонаж» [6, с. 223]. Действительно, комплексное восприятие духовной культуры коренных народов, осуществляемое при помощи междисциплинарности, позволяет иссле-

дователям более глубоко и многосторонне описывать объекты исследования. Данные соображения побуждают рассмотреть изучение музыкального фольклора одного из коренных малочисленных народов Севера – энцев – в междисциплинарном дискурсе, в котором будут учитываться данные по этнологии, лингвистике, фольклористике, музыкознанию.

Энцы – коренной малочисленный народ Арктики. Крайняя малочисленность энцев, которых, согласно Всероссийской переписи населения 2010 года, насчитывается 227 человек [2], вынуждает с особым беспокойством относиться к вопросам сохранности этнической культуры этого народа. Энецкий язык принадлежит к самодийской языковой группе уральской семьи языков. Энцы (устаревшее название *хантайские самоеды*, *енисейские самоеды*) по языковым и культурным различиям подразделяются на локальные группы – *бай* (южные, или лесные, энцы) и *маду* (северные, или тундровые, энцы). Тундровые энцы компактно проживают на территории сельского поселения Караул (поселок Воронцово), лесные – в городском поселении Дудинка (поселок Потапово), кроме того, некоторые энецкие семьи оленеводов ведут кочевой образ жизни в тухардской тундре (сельское поселение Караул). Культурно-хозяйственный тип энцев сочетает охоту, оленеводство, рыболовный промысел, причем приоритетным может являться любой из видов хозяйственной деятельности (в зависимости от места жительства локальной группы).

Сохранность энецкого языка и культуры вызывает самые серьезные опасения. Обратимся к данным лингвистов о сохранности языка, так как они дают представление о состоянии системы в целом. О. Ханина в 2018 году опубликовала данные по актуальному состоянию диалектов энецкого языка: «Оба диалекта принадлежат к исчезающим: из менее чем 300 этнических энцев, количество уверенно говорящих на национальном языке для каждого из диалектов составляет около 12 человек, и все спикеры старше 60 лет. Еще несколько десятков урожденных энцев понимают язык и могут говорить простыми предложениями, но в обычной жизни не используют энецкий. Сегодня никто не использует язык как основной для повседневного общения, хотя редкие случайные разговоры на нем еще встречаются» [14, с. 431]. Вместе с исчезновением энецкого языка (и даже быстрее) уменьшаются и традиционные музыкально-фольклорные проявления энецкой этничности, полностью соединенные с образом жизни и состоянием культуры народа в целом.

Обосновав актуальность темы исследования, обратимся к изложению материала. Начало изучению музыкального фольклора энцев было положено в XIX веке финским языковедом Матиасом Александром Кастреном, который в 1845–1849 годах совершил длительную поездку в Западную Сибирь и на Енисей для изучения языков местных народов. В работе М. А. Кастрена «Сравнительный словарь самодийских языков» [12] приводится музыкально-фольклорная терминология энцев, которая имеет в настоящее время важное значение, так как собранные в XIX веке сведения могут значительно восполнить современные знания, утраченные в актуальном критическом состоянии культуры энцев. В частности, в работе Ю. И. Шейкина данная терминология изучается как свод базовых представлений об энецкой культуре [9, с. 26–27].

Б. О. Долгих в книге «Бытовые рассказы энцев» [3] записал повествования этнографического характера от энца Романа Силкина, во многих из них уделено внимание музыкально-фольклорным традициям в повседневной и обрядовой жизни энцев. В частности, при подробном описании празднества Мэдодэ («Чистый чум») уделено внимание не только шаманскому обряду, но и круговым танцам энцев. Обрядовый круговой танец был важной частью обряда «Чистый чум». Танцевали на ровной поверхности (часто – на льду замерз-

шего озера), центр круга был отмечен воткнутым в снег хореем (шестом для управления упряжкой оленей). «Каждый день во время праздника вокруг хорея играют, ходят кругом. Только и слышно, как играют. Выпустили девок. Девки сидят на санках на берегу озера. Девки заняли почти полберега озера, так растянулись, сидя на своих санках. Из круга выходят ребята, выбирают девок, за руки ведут в круг» [3, с. 100]. Звуковое сопровождение танца – горлохрипение на вдох и выдох на слоги «Хии ой! Хии ой!» [3, с. 101] – имеет аналогию с голосовым аккомпанементом нганасанского танца бетырся.

Шаманский обряд был важнейшей составляющей частью праздника Мэдодэ. Этнограф Е. Д. Прокофьева в обобщающих трудах по этнографии сибирских народов приводит важные сведения по энецкому шаманству, бубнам, есть и специальный труд по шаманскому костюму [7]. Разделение энецких шаманов на три категории – шаман *будтодэ* (камлающий в верхний мир), шаман *саводе* (камлающий в мир умерших), шаман *дьяно* (связанный с духами земли) – имеет аналогию с сегментацией ненецкого шаманства. Важно, что шаманы разных категорий различались по типу костюма, используемым атрибутам и фоноинструментам. Шаманы *будтодэ* имели полный шаманский костюм с металлическими подвесками-погремушками, шаманский посох, а также три вида бубна для различных целей обряда. Нормативным было гетерофонное респонсорное пение (пению шамана *будтодэ* вторил дьячок-подпеватель *тэтагудэ*, повторяющий в своей партии каждую строку музыкального текста). Шаман *саводе* отвечал за проводы души умершего в землю мертвых, при этом он пел их личные песни в сопровождении бубна. Шаманского костюма и помощника-подпевателя у него не было. Шаман *дьяно* общался с миром «злых духов» *амукэ* (медведя, филина и др.), сигнальным интонированием имитируя их голоса и сопровождая пение игрой на бубне. У него также не было шаманского костюма и посоха, однако был помощник-подпеватель. К сожалению, в XX веке, когда энцы полностью утратили шаманизм, не была зафиксирована в виде нотных или звуковых записей их обрядовая музыка. Поэтому автор статьи предложила заполнить данный пробел и составить представление о шаманской музыке энцев на основе компаративного исследования обрядового музыкального фольклора родственных самодийских народов (нганасан, ненцев, энцев) [5, с. 70–71].

В работах фольклориста К. И. Лабанаускаса «Энецкий фольклор» [11], «Родное слово» [8] опубликованы тексты некоторых песен на энецком языке: это личные, детские песни, напевы эпических сказаний и сказок. Нотации данных песен выполнил композитор А. В. Корюков, изложив их в соответствии с принятой в классической музыке мажоро-минорной системой и ритмическими единицами. Данная публикация представляет собой важный шаг в представлении энецкого музыкального фольклора. Музыкальные традиции лесных энцев по материалам музыкально-этнографической экспедиции 1990 года описаны музыковедом – участником экспедиции О. Э. Добжанской [4]. В частности, в статье описаны жанры личных песен, приведены музыкально-фольклористические нотации.

Основные жанры песенного фольклора энцев – *барэ* (песня), *модь барэ* (моя песня), *некуця барэ* (детская песня). Первые две разновидности являются частью вокального репертуара взрослых людей: это импровизации на собственный «напев», который сочиняется юношей или девушкой при вхождении в брачный возраст. Ю. И. Шейкин указывает на специфику содержания *барэ* – любовных песен, средства песенного общения юношей и девушек. В содержании *модь барэ* (личной песни) преобладает описание актуальных событий жизни человека. В этнографической литературе есть сведения о существовании песенных игр-состязаний *санкуо-кинуо* (играют – песню поют), которые были частью праздника

Мэдодэ [11, с. 4]. В этих песенных играх молодые люди задавали друг другу вопросы и давали ответы, и вопросо-ответная структура песен-загадок *санкуо-кинуо* может быть сопоставлена с диалогическими импровизациями нганасан *кэйнгэйрся*.

Аналогии с жанрами соседних самодийских народов вызывают и детские песни *некуця барэ*, которые можно сопоставить с ненецкими *нюкубц*, нганасанскими *нюо балы*. Эти песни сочиняли взрослые люди (родители, родственники) и предназначали их малышам как «песни-игрушки», чтобы позабавить ребенка. Мелодии детских песен короткие, как правило – однострочные, с остановкой на долгом конечном звуке. Олиготонная ладовая основа, узкий (квартовый или терцовый) диапазон мелодий, варьирование попевок как метод мелодического развития напева – вот характерные черты детских песен, которые проявляются в мелодии «Онай энче бари» («Девочка Нина»), записанной в 1992 году от М. Н. Силкиной из поселка Потапово [8, с. 75].

Традиционные песни со стационарными текстами, имеющими традиционную систему символов, иносказательных образов и определенную ритмослоговую структуру, назывались *кунуярэ* (тундр. диалект), *кинуадэ* (лес. диалект) [9, с. 26]. Примером такой песни является «Тэа понида бари» («Песня каюра») из сборника «Родное слово» [8, с. 76]. Инновационные явления в музыкальном фольклоре энцев проявляются в творчестве самодеятельных авторов-мелодистов, в первую очередь Виталия Николаевича Пальчина из поселка Потапово (сына известного сказителя Николая Сергеевича Пальчина). Песни его сочинения «Бака» («Прилуки»), «Каяку» («Солнышко») испытывают влияние европейской музыкальной культуры (мажоро-минор, регулярная ритмика, куплетная форма), они часто звучат на фольклорных праздниках и фестивалях, являются для многих современных энцев выражением национальной музыкальной идентичности.

Эпические сказания *сюдобичу* «речитируются на одно-трехтоновые мелодии с устойчивой ритмической структурой» [9, с. 26]. К сожалению, в настоящее время полные музыкальные тексты героических сказаний энцев не сохранились, и составить представление о мелодике этих жанров можно на основе изучения мелодий сказок (которые имеют то же национальное название). В частности, исследователям известны два напева сказки «Оласнэ» («Ведьма») в исполнении разных сказителей. Первый из них исполнила В. Н. Болина (п. Потапово, 1992), это речитативная четырехзвучная мелодия h-e-g-a с четкой структурной сегментацией (остановка на долгом звуке в конце каждой строки). Отметим театральный прием, который сказительница использовала для воплощения образа чудовища: прямую речь ведьмы она пела «страшным» голосом, маскируя свой естественный певческий тембр подчеркнуто низким регистром. Второй образец «Оласнэ» был записан от Н. С. Пальчина, его исполнение сказочного напева отличает очень быстрый темп и отсутствие театрально-звукоизобразительных элементов, при сохранении ладовой и ритмической основы мелодии [8, с. 77].

Энецкие музыкальные инструменты известны благодаря полевым сборам и публикациям И. А. Богданова [1]. Ю. И. Шейкин анализирует структуру энецких фоноинструментов на основе сравнительного изучения с инструментарием народов Сибири [9; 10]. Материал по инструментам, изложенный в статье далее, основан на его публикациях. Ю. И. Шейкин описывает энецкий бубен в контексте мембранофонов северо-самодийских народов (нганасан, энцев, ненцев) и приходит к выводу, что они представляют собой один и тот же центральносибирский тип инструмента. Исследователь подробно описывает конструкцию инструментов данного типа: «размеры колеблются по высоте в пределах 800–500 мм, а по ширине 580–400 мм; разница между высотой и шириной составляет 140–60 мм.

Мембрана изготавливается из кожи молодого дикого оленя. Обечайка шириной 100-90-80 мм изготавливается из лиственницы. Количество резонаторных бугорков регулируется магическими возможностями шамана и колеблется от полного отсутствия на отдельных экземплярах до 4–13 штук. Резонаторные щели на обечайке, вероятно, имеют определенную связь с резонаторными бугорками. Скобы – с нанизанными позвонками в виде колец и конусных подвесок (от трех до четырех штук). Рукоятка – крестовидная из металла и крепится ремнями к обечайке» [10, с. 79].

Название бубна у энцев (*педди* – у тундровых, *фензир/фендир* – у лесных) родственно самодийским названиям инструмента (*хендир* у нганасан, *пензяр* у ненцев). Энецкий бубен часто был украшен символическими рисунками, связанными с образами Вселенной, что типично для самодийских народов. Существуют три разновидности бубна, в связи с категориями шаманов и разделением Вселенной на три мира. *Саводе-педди (фендир)* – бубен круглой формы без резонаторных столбиков на обечайке, он имел деревянную крестовидную рукоятку, мягко прикрепленную к обечайке при помощи кожаных ремней. Бубен *саводе* у начинающего шамана был лишен подвесок-позвонков, которые затем появлялись по мере приобретения силы шаманом. *Дьяно-педди* («земля-бубен») использовался для коммуникации с духами Нижнего мира. Он имел круглую форму, резонаторные столбики на обечайке (в количестве восьми), подвижно прикрепленную к обечайке металлическую крестовидную рукоятку. Позвонки на бубне были костяными. *Нано-педди* («небесный бубен») был предназначен для обращения к духам Верхнего мира и метафорически осмысливался как бубен-облако. Инструмент характеризовался овальной формой, наличием резонаторных столбиков из зубов медведя, с натянутой на них жильной струной, многочисленными разновидностями прикрепленных к обечайке позвонков [10, с. 80]. Символическое осмысление бубна как ездового животного шамана – оленя – было общим для всех самодийских народов (эти представления во многом были обусловлены использованием оленьей шкуры в качестве мембраны инструмента). Поэтому после изготовления нового инструмента, проводили ритуал «оживления» бубна.

В ряду фоноинструментов важное место занимают идиофоны (самозвучащие инструменты). Они в культуре энцев представлены колоколом *сэга*, который укреплялся на погребальном сооружении: в него звонили, обращаясь к душе покойника; металлическими звенящими украшениями на женской одежде *басы*; железным ритуальным жезлом-систром с кольцами-погремушками *чуро*. Остановимся на последнем, так как многочисленные этнографические материалы освещают его роль в обрядовой культуре энцев. Посох *чуро* был шаманским атрибутом, он использовался для проводов души в Нижний мир [7, с. 151–152]. Важную роль посох играл в брачных обрядах, где «имел значение жезла старейшины на свадебных церемониях энцев» [10, с. 62]. В частности, Б. О. Долгих описал обрядовое действие «поднимание головы отца невесты», которое совершается с помощью этого посоха; этнограф даже приводит схематический рисунок размещения людей внутри жилища невесты, на данном рисунке место посоха *чуро* отмечено специально: он стоит по левую сторону от входа в чум, возле очага напротив отца невесты [3, с. 56–57]. На свадьбе посох *чуро* использовался как фоноинструмент, аккомпанирующий песенно-речитативным монологам свата. Символизирующие птичьи перья подвески-позвонки на шаманском костюме *паггэ* (тунд.), *фаггэ* (лес.) также являются звуковыми инструментами: при движениях шамана они соударяются друг с другом и звучат. Идиофоны *паггэ* изготавливались из кости и стали заменяться на металлические значительно позднее.

Среди энецких аэрофонов укажем вихревую жужжалку *киука* в форме надетой на упругую нить круглой пуговицы, вращаемую гуделку *поси* (лес.), *вырвыр* (тунд.) в форме пера большой птицы с привязанной к нему нитью. Эти аэрофоны в прошлом имели магиче-

ское значение (вызывание ветра), в данное время сохранились как звуковые игрушки. Свистковые аэрофоны *сизыди* (от энецк. *сэзи* – свисток) имели следующие разновидности: одноязычковый свисток-пищалка из гусиного пера изготавливался для манковой охоты на гусей; свисток из тальника; флейта из стебля полой травы. К сожалению, хордофоны до сегодняшнего дня в живой музыкальной практике энцев не сохранились. Е. Д. Прокофьева описывает архаичный шаманский музыкальный лук *на иддо* («небесный лук»), который шаман использовал для камлания духам верхнего мира; *камо иддо* («лиственничный лук») [7, с. 145–147]. Смычковая двухструнная лютня с долбленым корпусом *тэтыыго сэнэку* (играющие жилки на деревянном бруске) известна благодаря описанию И. А. Богданова, инструмент использовали для исполнения песенных наигрышей [1, с. 55].

Аутентичные записи энецкого музыкального фольклора были сделаны в 1980–1990-е годы. Мелодии лесных энцев записаны от Н. С. Пальчина, В. Н. Болиной, М. Н. Силкиной и других знатоков традиции из поселка Потапово. Тундровые мелодии известны благодаря записям фольклорных исполнителей из поселков Волочанка и Усть-Авам (Д. Н. Мирных, К. Ф. Туглаков и другие). Большую роль в сохранении музыкального фольклора энцев играют работники культуры и образования, современные носители энецкого языка Зоя Николаевна Болина, Виталий Николаевич Пальчин (г. Дудинка). Особенно следует отметить практическую работу тьютора Светланы Алексеевны Росляковой, которая работает с группой детского сада «Родное гнездо» в поселке Потапово. Для изучения детьми родного энецкого языка и фольклорных мелодий С. А. Рослякова сочиняет сама и исполняет несложные детские песни на энецком языке, в качестве сопровождения к которым использует музыкальные инструменты – погремушки из оленьих копыт, позвонки из колокольчиков и бубенцов, оленьих рогов.

Необходимо изучать инновационный пласт энецкого музыкального фольклора, представленный в современной культуре (на фольклорных фестивалях, национальных праздниках, детских мероприятиях), как одну из ведущих форм проявления музыкальных традиций энецкого фольклора. В условиях редуцирования и даже утраты традиционной среды бытования музыкального фольклора энцев необходимо уделять пристальное внимание полевым записям исследователей – в том числе лингвистов, антропологов, так как в записях разговорных сессий, интервью, бытовых рассказов иногда содержатся отрывки мелодий как «воспоминания» о существовавших ранее музыкальных традициях. В этом смысле, неоценимую помощь музыковедам оказывают материалы, записанные в ходе лингвистических проектов. В частности, автор статьи выражает большую признательность за предоставленные для исследования записи полевых материалов (напевов лесных и тундровых энцев, записанных в ходе интервью) лингвистам Флориану Сиглу [15], а также А. Б. Шлуинскому и О. В. Ханиной. Данные материалы должны стать основой для будущего музыковедческого исследования.

Список литературы

1. Богданов И. А. Изучение традиционных музыкальных систем инструментария и педагогики малочисленных уральских народов // Вопросы инструментоведения. – СПб., 1993. – С. 54–59.
2. Всероссийская перепись населения 2010 [Электронный ресурс.]. – URL: https://www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/perepis_itogi1612.htm (дата обращения: 20.11.2021).

3. Бытовые рассказы энцев / записи, введение и комментарии Б. О. Долгих // Труды института этнографии, Новая серия, т. 75. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 244 с.
4. Григоровских С. В., Добжанская О. Э. Музыкальный фольклор енисейских ненцев и энцев // Языки, культура и будущее народов Арктики (Тез. докл. междунар. конф.). – Якутск, 1993. – Ч. 2. – С. 49–50.
5. Добжанская О. Э. Шаманская музыка самодийских народов Красноярского края. – Норильск: АПЕКС, 2008.
6. Новик Е. С. Семиотические функции голоса в фольклоре и верованиях народов Сибири // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении. – М.: Наследие, 1999. – С. 217–235.
7. Прокофьева Е. Д. Энецкий шаманский костюм // Сборник Музея антропологии и этнографии. – Л., 1951. – Т. XIII. – С. 125–153.
8. Родное слово: Энецкие песни, сказки, исторические предания, традиционные рассказы, мифы / авт.-сост. К. И. Лабанаускас. – СПб.: Филиал изд-ва «Просвещение», 2002. – 339 с.
9. Шейкин Ю. И. Музыкальная культура народов Северной Азии. – Якутск: РДНТ, 1996. – 123 с.
10. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. – М.: Вост. лит., 2002. – 718 с.
11. Энецкий фольклор / сост. К. И. Лабанаускас. – Дудинка, 1992. – Вып. 1. – 27 с.
12. Castren M. A. Worterverzeichnisse aus den samojedischen Sprachen. – SPb., 1855.
13. Hockett Charles. Man's place in nature. – New York: McGraw-Hill, 1973.
14. Khanina Olesya. Documenting a language with phonemic and phonetic variation: the case of Enets // Language Documentation & Conservation. – Vol. 12, 2018, pp. 430–460.
15. Siegl Florian. Materials on Forest Enets, an indigenous language of northern Siberia. – Tartu: University Press, 2011.

List of references

1. Bogdanov I. A. Izuchenie traditsionnykh muzykal'nykh sistem instrumentariya i pedagogiki malochislennykh ural'skikh narodov // Voprosy instrument tovedeniya. – SPb., 1993. – S. 54–59.
2. Vserossiyskaya perepis' naseleniya 2010 [Elektronnyy resurs]. – URL: thtps:// www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/perepis_itogi1612.htm (data obrashcheniya: 20.11.2021).
3. Bytovye rasskazy entsev / zapisi, vvedenie i kommentarii B.O. Dolgih // Trudy instituta etnografii, Novaya seriya, t. 75. – M.: Izd-vo AN SSSR, 1962. – 244 s.
4. Grigorovskikh S. V., Dobzhanskaya O. E. Muzykal'nyy fol'klor eniseyskikh nentsev i entsev // Yazyki, kul'tura i budushchee narodov Arktiki (Tez. dokl. mezhdunar. konf.). – Yakutsk, 1993. – Ch. 2. – S. 49–50.
5. Dobzhanskaya O. E. Shamanskaya muzyka samodiyskikh narodov Krasnoyarskogo kraya. – Noril'sk: APEKS, 2008.
6. Novik E. S. Semioticheskie funktsii golosa v fol'klore i verovaniyakh narodov Sibiri // Fol'klor i mifologiya Vostoka v sravnitel'no-tipologicheskom osveshchenii. – M.: Nasledie, 1999. – S. 217–235.
7. Prokof'eva E. D. Enetskiy shamanskiy kostyum // Sbornik Muzeya antropologii i etnografii. – L., 1951. – T. XIII. – S. 125–153.

8. Rodnoe slovo: Enetskie pesni, skazki, istoricheskie predaniya, traditsionnye rasskazy, mify / avt.-sost. K. I. Labanauskas. – SPb.: Filial izd-va «Prosveshchenie», 2002. – 339 s.
9. Sheykin Yu. I. Muzykal'naya kul'tura narodov Severnoy Azii. – Yakutsk: RDNT, 1996. – 123 s.
10. Sheykin Yu. I. Istoriya muzykal'noy kul'tury narodov Sibiri: Sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie. – M.: Vost. lit., 2002. – 718 s.
11. Enetskiy fol'klor / sost. K. I. Labanauskas. – Dudinka, 1992. – Vyp. 1. – 27 s.
12. Castren M. A. Worterverzeichnisse aus den samojedischen Sprachen. – SPb., 1855.
13. Hockett Charles. Man's place in nature. – New York: McGraw-Hill, 1973.
14. Khanina Olesya. Documenting a language with phonemic and phonetic variation: the case of Enets // Language Documentation & Conservation. – Vol. 12, 2018, pp. 430–460.
15. Siegl Florian. Materials on Forest Enets, an indigenous language of northern Siberia. – Tartu: University Press, 2011.

ФЕНОМЕН ПАРНЫХ МЕМБРАНОФОНОВ В КУЛЬТУРАХ ЮЖНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

Т. В. Карташова
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова», г. Саратов;
В. Ю. Антипова
Институт музыки и танца, Дубай (ОАЭ)

Статья посвящена компаративной характеристике использования парных мембранофонов в музыкальных традициях Индии и Индонезии. Примеры исполнения на данных барабанах выявляют межкультурные связи с музыкальным инструментарием регионов Южной и Юго-Восточной Азии.

Ключевые слова: мембранофон, парные барабаны, Южная Азия, Юго-Восточная Азия, Индия, Индонезия.

THE PHENOMENON OF PAIRED MEMBRANOPHONES IN THE CULTURES OF SOUTH AND SOUTH-EAST ASIA

T. V. Kartashova
L.V. Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov;
V. Y. Antipova
Melodica Music & Dance Institute, Dubai (UAE)

The article considers the comparative characteristics of paired membranophones in the musical traditions of India and Indonesia. Also, the authors reveal intercultural connections between the musical instruments of South and South-East Asia using the example of performance on the drums.

Keywords: membranophone, paired drums, South Asia, South-East Asia, India, Indonesia.

Мембранофоны получили широкое распространение в каждом регионе нашей планеты, их существует огромное количество. Самобытность этих инструментов, их разновид-

ности зависят от традиций музицирования, религиозных концептов, канонов исполнительской практики, принятых в конкретной музыкальной культуре. В настоящей статье речь пойдёт о парных барабанах Южной и Юго-Восточной Азии, изучение которых позволит проследить межкультурные связи и выявить черты общности и различия в системе координат их художественного искусства.

На территории южноазиатского субконтинента издревле культивировалось огромное количество всевозможных видов мембранофонов, которые в соответствии с традиционной индийской классификацией входят в группу *аванаддха вадья* («инструменты с покрытием»). Запечатлённые на древних барельефах индуистских храмовых комплексов Амаравати (II век до н. э.), Гандхары (I–III века н. э.), Матхуры (I век н. э.), Нагарджунаконды (II–III века н. э.), на фресках Аджанты (V–VI века), вплетенные в декорум буддийских ступ в Бхархуте (II–I века до н. э.) и Санчи (I век до н. э.), а также зафиксированные в различных средневековых иконографических источниках и трактатах барабаны являются одними из древнейших автохтонных инструментов этого региона, населённого многочисленными народностями со своими уникальными этнотрадициями. Уже в ведийских текстах содержатся описания первичных форм ударных «*бхуми дундубхи* – “ямы для топанья”, покрытой шкурой животного, хвост которого использовался как “ударная палочка”» [2, с. 153]. Предположительно, такой «барабан» являлся древнейшим прародителем барабанов региона. В известном трактате о театре «Натьяшастра» (II век до н. э. – III век н. э.) описана группа глиняных двухмембранных барабанов в форме бочонка *мриданг* (вертикальные, горизонтальные и подмышечные)[1].

Данное обстоятельство свидетельствует о том, что идея цельного двухмембранного барабана зародилась в недрах южноазиатской культуры и считается одной из её сущностных черт. Также необходимо отметить, что с VII века территория северной части Индостана подверглась массированным набегам со стороны мусульманских правителей соседнего среднеазиатского региона. Начавшийся широкомасштабный процесс взаимодействия местных и привнесённых извне среднеазиатских, арабо-иранских, турецких традиций растянулся более чем на пять столетий, что вылилось в переориентировании моделей звукового мышления, в появлении синтезированных жанров и модифицированных видов инструментария.

Главная отличительная особенность южноазиатских перкуссионных инструментов состоит в их тембровом богатстве и насыщенности, в звуковысотной и звукокрасочной определённости звучания. Это связано со специфическим устройством мембраны барабанов, участвующих, в первую очередь, в классическом музицировании в Индии, Пакистане, Бангладеш и Непале. Широкое распространение в южноазиатском регионе получили горизонтальные двухмембранные перкуссионные барабаны (цилиндрической или бочкообразной формы), насчитывающие сотни всевозможных разновидностей и участвующие в ансамблях традиционной региональной музыки различных штатов Северной и Южной Индии.

Сама проблема генезиса парных мембранофонов до сих не решена в южноазиатском музыкознании. Индийские исследователи считают, что этот тип барабанов был известен с незапамятных времён и описан в старинных эпических текстах: некоторые древние разновидности известны как «*бхери* и *дундубхи*, они всегда были в почёте и относились к разряду военных инструментов, служивших для выполнения сигнальных функций. К этим

[1] *Мриданг* – южноиндийский барабан; его аналог в традиции Северной Индии – *пакхавадж*.

боевым барабанам относились с большим уважением, поскольку их захват расценивался как поражение армии» [6, с. 425].

Среди прямых аналогов парных мембранофон – *нагара*[2] (*наккара*) типа литавр, распространённый в традиционной музыке (*лок-сангит*) Северной Индии. Очертаниями *нагара* напоминают сосуд и чаще всего употребляются в паре: «большая литавра, символически называемая “мужская”, и меньшая – “женская”» [2, с. 156]. Согласно различным преданиям, *наккара* входил в состав *наубат*[3] (королевских придворных ансамблей, состоявших из духовых и перкуссионных) и считался одним из символов власти императоров Могольской династии; двор великого Акбара (XVI век) украшало двадцать пар таких барабанов.

Этимология слова «нагара» напрямую указывает на аналоги этого инструмента в арабо-иранском мире. Индийский *нагара* имеет множество разновидностей, которые различаются по размерам[4], внешнему виду. Они изготавливаются из глины, металла и дерева. Играют на этих барабанах с помощью деревянных или каучуковых палочек. Диаметр *нагара* может колебаться от 60 до 90 см, а в некоторых частях Северной Индии достигать полутора метров. По традиции двойные барабаны стоят на полу, в редких случаях подвешиваются на шее или поясе исполнителя. *Нагара* больших размеров могут транспортироваться на повозках, иногда их привязывают к спине слона при уличных шествиях. Маленькие инструменты традиционно сопровождают *шехнай* (индийский гобой), а также принимают участие в различных празднествах, обрядах, храмовых церемониях, аккомпанируют танцам. На *нагара* средних размеров можно исполнять более сложные метроритмические вариации, хотя в тембральном и звуковысотном отношении у них мало разнообразия.

Однако единственным представителем парного одномембранного барабана является североиндийский *табла*, получивший невероятную популярность далеко за пределами южноазиатского субконтинента. Предшественниками инструмента могут являться, с одной стороны, собственно индийские двухмембранные цельные барабаны, вместе с тем, «сам тип инструмента, так же, как и этимология его названия, указывают на аналогичность барабанам арабо-иранского региона. Об этом же свидетельствует и широкое применение парных барабанов данного типа в индо-мусульманских традициях» [1, с. 176].

Этимология названия (слово «табл» означает в арабских культурах «ударные») и конструкция инструмента позволяют свидетельствовать о его индо-мусульманском генезисе. *Табла* представляет собой два барабана: «левый называется *баян* или *дагга*, а правый – *дайна* или *табла*» [5, с. 86]; «звуковысотность изменяется при перемещении небольших вертикальных цилиндров или при постукивании молоточком по кожаному ободу вокруг мембраны» [3, с. 542]. В настоящее время инструмент стал символом южноазиатской музыкальной культуры. Он неотъемлемая часть аккомпанирующего ансамбля всей музыки региона, включая все её пласты.

Таким образом, зародившись в глубинах индийской культуры и пройдя сложный путь трансформации, связанный с индо-мусульманским культурным синтезом, парные барабаны получили широкую популярность во всех видах музыкального искусства придворной традиции (*дарбари*), когда произошло размежевание инструментального исполнительства от вокального, в котором инструменты выполняли лишь второстепенную, фоновую

[2] Аналогом *нагара* в традиционной музыке Махараштры является парный *самбал*: два деревянных барабана, которые соединены сбоку; по ним ударяют палочками (одна из них с круглым наконечником). В штате Тамилнаду – парный барабан *киркатти*.
[3] Традиция, непосредственно связанная с культурами мусульманского мира.
[4] От 15–20 см до 1,5 м.

функцию. До настоящего времени в классической музыке Хиндустани *табла* остаётся единственным примером парного барабана. Именно этот инструмент, некогда импортированный из арабо-иранских регионов и переформатированный под влиянием этноконтекста, стал звуковой эмблемой музыкальной культуры Северной Индии и получил столь широкое признание во всём мире.

Коллекция мембранофонов Юго-Восточной Азии также отличается богатством и разнообразием, что неудивительно, ведь данный макрорегион географически чрезвычайно широк и включает в себя культуры многочисленных этносов. На территории Юго-Восточной Азии в настоящее время располагаются такие страны, как Малайзия, Вьетнам, Таиланд, Лаос, Мьянма, Камбоджа, Индонезия, Бруней, Сингапур, Филиппины. В их искусстве представлено множество музыкальных инструментов. Важно отметить, что ключевую роль в их традициях музицирования играют парные барабаны, использование которых указывает на общность и присутствие взаимовлияний в рамках данного региона. Примечательно, что и на территории континентальной Юго-Восточной Азии, и на её островной части парные мембранофоны обладают особой семантикой, а именно: один инструмент отражает женское начало, другой – мужское.

Так, в составе таиландских ансамблей *пипхат*[5] широко используются парные мембранофоны *клонг хэк*. Данные инструменты изготавливаются из дерева и обладают конической формой, в длину размер инструмента может достигать 58 сантиметров, одна его голова обыкновенно немного крупнее другой. Считается, что в каждой паре мембранофонов *клонг хэк* один наделён женской энергией, а другой – мужской. Практически идентичные барабаны представлены в Малайзии (*генданг*) и на острове Бали (*кенданг*). Присутствуют парные мембранофоны и в камбоджийской традиции, используются они для аккомпанирования танцевальным и театральным представлениям, их звучание является неотъемлемой частью многих церемоний. Названия камбоджийских барабанов «предваряются термином “скор”, обозначающим семейство мембранофонов» [7, с. 92].

Одним из важнейших инструментов в музыкальной практике считается *скор тхом* – пара больших бочкообразных барабанов – крупнейший по размеру камбоджийский мембранофон. Тело барабанов изготавливается из дерева и кожи буйвола или быка. Во время игры на данном инструменте исполнитель имеет возможность продуцировать два типа тона – более высокий и более низкий. Ударяют по барабанам деревянными палочками длиной около 35 см. Изображения данного инструмента присутствуют на барельефах храма Ангкор-Ват, возведённого приблизительно в начале XII века. Этномузыкологи полагают, что в те времена *скор тхом* был частью военных ансамблей и использовался для передачи сигналов воинам (к примеру, призыв к наступлению или отступлению). Впоследствии инструмент получил широкое применение в повседневной жизни камбоджийцев, к примеру, как клич к молитве или началу занятий в школах.

В церемониальных ансамблях Вьетнама *нья ле* (включают в себя от 12 до 20 инструментов, большую часть которых составляют идиофоны и мембранофоны) широко используются парные барабаны *тронг нья*, воспроизводящие два различных по высоте тона (более высокий – «женский» и более низкий – «мужской») [7, с. 260]. Среди ударных инструментов Филиппин следует отметить пары двухмембранных цилиндрических барабанов *ганданг*.

[5]*Пипхат* – важнейший тип ансамбля в музыкальной практике Таиланда. Традиционно *пипхат* аккомпанирует различным танцам, представлениям в масках, звучит во время сакральных ритуалов и церемоний.

В культуре Малайзии и Индонезии музыка (преимущественно в ансамблевой форме) занимает важное место, являясь ключевым элементом религиозных и придворных ритуалов, театральных и танцевальных жанров, календарных празднеств в жизни обычных малайцев. Динамичные барабанные ритмы незаменимы во время исполнений *силат* – танца, движения которого основаны на элементах боевого искусства *пенчак силат*; звучат мембранофоны и во время трансовых действ, использующихся малайцами в целительных целях и при аккомпанировании представлениям театра теней *ваянг кулит*[6].

Одни из первых изображений барабанов на территории Индонезии представлены на барельефах крупнейшего в мире буддийского святилища Боробудура (IX век н. э.). Известный исследователь музицирования Индонезии Яап Кунст отмечал «многочисленные виды барабанов были известны на Яве уже в индуистско-яванский период[7]. Никакие иные инструменты не были представлены столь широко на храмовых барельефах» [4, с. 214]. Данное высказывание свидетельствует о многовековом использовании мембранофонов в индонезийской музыкальной практике.

В балийских ансамблях звучат парные барабаны – *кенданг лананг* и *кенданг вадон* (в Малайзии инструмент данного типа получил название *генданг*). По форме они симметричные; в правой руке исполнители держат молоточки, что делает звучание их партий более громким, чётким, ярким и ясно различимым. Во время выступления *кенданги* располагаются перед исполнителем или лежат на его ногах. В каждой паре один инструмент понимается как наделённый женскими энергиями (*кенданг вадон*), другой – мужскими (*кенданг лананг*); вместе же они образуют гармоничное единство. Особенно эффектно выглядят исполнители на балийских барабанах: движения рук каждого музыканта призваны симметрично отражать движения выступающего с ним в паре барабанщика.

Подобные инструменты получили распространение и на других островах архипелага. Так, в музыкальной практике Суматры используются малайские двухмембранные *генданг*. На острове Сумбава пары таких же цилиндрических барабанов носят название *ганранг*, их ритмы являются важной составляющей музыки, сопровождающей традиционные ритуалы и танцевальные представления.

Таким образом, на территории стран Юго-Восточной Азии мембранофоны получили широчайшее распространение. Конструкция инструментов, приёмы игры и сами их названия позволяют проследить связи между инструментарием различных культур данного региона. При этом примечательной чертой Юго-Восточной Азии является тенденция давать инструментам звукоподражательные имена. Не менее интересен и тот факт, что в различных регионах широко используются парные барабаны, метафорически отражающие дуальность мира через бинарную оппозицию «мужское-женское». Не менее важен и сам контекст музицирования, являющийся ключевым элементом придворной жизни, театральных и танцевальных представлений, трансовых действ.

При сравнении парных барабанов Южной и Юго-Восточной Азии следует обозначить следующую динамику: в обоих регионах присутствуют инструменты данной конструкции, однако с течением веков и под воздействием инокультурных традиций их разновидности и роль в музицировании подверглись существенному изменению. В целом, можно говорить о наличии факторов межцивилизационного общения Южной и Юго-Восточной Азии, оказавших существенное влияние на формирование их самобытного культурного облика.

---

[6] Ваянг кулит – спектакли, разыгрывающиеся при помощи плоских кожаных кукол позади подсвеченного белого экрана. Широкое распространение получили на территории Индонезии и Малайзии.

[7] Период яванской истории (примерно со II по XIII век н. э.), в который индуизм выступал в качестве доминирующего на территории острова религиозного учения.

Список литературы

1. Гороховик Е. Музыкальная культура Индии. – Минск: УО «Белорусская государственная академия музыки», 2005. – 229 с.
2. Дева Б. Ч. Индийская музыка / пер. с англ. Е. Гороховик, вступ. ст., коммент. Дж. К. Михайлова. – М.: Музыка, 1980. – 207 с.
3. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – М.: ИД «Композитор», 2010. – 576 с.
4. Kunst J. Music in Java. Its history, its theory and its technique. – 3rd enlarged ed. – The Hague: Martinus Nijhoff, 1973. – V. 1. – 410 p.
5. Ranade A. Hindustani music. – New Delhi: National book trust, 1993. – 166 p.
6. Sharma M. Music India. – New Delhi: A.P.H. Publishing Corporation, 1999. – 589 p.
7. The Garland Handbook of Southeast Asian Music / ed. by Terry E. Miller and Sean Williams. – New York: Routledge, 2008. – 496 p.

List of references

1. Gorohovik E. Muzykal'naya kul'tura Indii. – Minsk: UO «Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki», 2005. – 229 s.
2. Deva B. Ch. Indiyskaya muzyka / per. s angl. E. Gorohovik, vstup. st., komment. Dzh. K. Mikhaylova. – M.: Muzyka, 1980. – 207 s.
3. Kartashova T. Up-shastriya kak obshchee zvukovoe prostranstvo muzykal'noy kul'tury Severnoy i Yuzhnoy Indii. – M.: ID «Kompozitor», 2010. – 576 s.
4. Kunst J. Music in Java. Its history, its theory and its technique. – 3rd enlarged ed. – The Hague: Martinus Nijhoff, 1973. – V. 1. – 410 p.
5. Ranade A. Hindustani music. – New Delhi: National book trust, 1993. – 166 p.
6. Sharma M. Music India. – New Delhi: A.P.H. Publishing Corporation, 1999. – 589 p.
7. The Garland Handbook of Southeast Asian Music / ed. by Terry E. Miller and Sean Williams. – New York: Routledge, 2008. – 496 p.

РОЛЬ ГЕРОИЧЕСКОГО ЭПОСА ОЛОНХО И ОБРАЗЦОВ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА В ОПЕРАХ КОМПОЗИТОРОВ ЯКУТИИ

И. Г. Чичкова
ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств», г. Якутск

Статья посвящена исключительной роли героического эпоса олонхо и национальных песенных жанров в становлении профессионального музыкального искусства Якутии в целом и национальной оперы в частности.

Ключевые слова: олонхо, композиторы Якутии, культура народа саха, драматургия якутской оперы.

THE ROLE OF THE HEROIC EPOS OF OLONKHO AND EXAMPLES OF SONG FOLKLORE IN OPERAS OF YAKUT'S COMPOSERS

I. G. Chichkova
Arctic State Institute of Culture and Arts, Yakutsk

The article considers the invaluable role of the heroic epos of Olonkho and national song genres in forming professional musical art of Yakutia, in particular the national opera.

Keywords: olonkho, Yakut's composers, culture of Sakha nation, drama of the Yakut opera.

Связь российского музыкального искусства с народными истоками и фольклором является традицией русской музыкальной культуры. Формирование национальной композиторской школы в конце XVIII века начиналось с изучения и использования народной песни, что нашло отражение в содержании и тематике музыкальных произведений. Творчество выдающихся композиторов сформировало свой национальный стиль и утвердилов музыкальном искусстве реалистическое направление. Художественное и духовное наследие М. Глинки, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова и др. было поддержано в творчестве композиторов XX века: И. Стравинского, С. Прокофьева, Г. Свиридова, В. Гаврилина, Р. Щедрина и др. Как и в русской музыке, фольклор сыграл огромную роль в становлении профессиональной музыкальной культуры многих народов. Каждая национальная культура имела свои разнообразные методы и принципы претворения фольклора в композиторском творчестве. Якутская профессиональная музыка также начала свой путь от истоков фольклора, в то же время опиралась на сложившиеся композиторские традиции русской классики и прошла большой путь от жанра сольно-вокального искусства до крупных форм, таких как симфония, балет и опера.

Истоком зарождения и развития профессионального якутского музыкального искусства явилось народно-песенное творчество. Оно представлено двумя национальными стилями пения: имеющим импровизационную природу исполнения *дьиэрэтиыырыа (алгыс, кылысах, осуохай, тойук)* – «высокий» стиль – и объединяющим лирические, детские, шуточные *дэгэрэнырыа (бытовые песни)*. Дьиэрэтии изображал главных положительных героев Среднего мира – это богатыри *айыы аймаһа*, уважаемые мудрые старцы, женские лирические образы, представлен многократным вариантным повторением простой попевки. Этот стиль пения отличается пратональным интонированием, горловым звукообразованием, наличием *кылысахов* – фальцетных горловых призвуков. Для создания характерных образов (комических или отрицательных) используют другой стиль пения – дэгэрэн. Он отличается естественной манерой пения в темперированном строе. Эти стили пения широко используются композиторами в оперном жанре, в музыке песен-монологов с соблюдением интонационно-ритмической и композиционной основы, специфики вокального интонирования, предполагают владение академическими певцами особой манерой вокализации. Песня-монолог в якутских операх традиционно превалирует над арией классического типа. Особое место не только в национальных операх, но и в инструментальной музыке занимает *тойук* – самый характерный песенный жанр в олонхо, который является интонационной основой. В древнем эпосе песенная часть предстает в виде монологов – характеристик раз-

ных действующих лиц. Они различны по протяженности: некоторые состоят всего из нескольких строк, другие могут насчитывать до нескольких сотен [8].

Отражением национального начала в опере является включение фольклорных тембров в соединении с искусством игры на якутской скрипке – *кырыымпе* и на *хомусе.* Музыкальные вставки на традиционных инструментах органично вплетаются в канву оперного спектакля, что часто является режиссерским приемом, который подчеркивает самобытность, атмосферность сцены. Цитирование и имитация тембра хомуса или же необычное сочетание его тембра со звучанием симфонического оркестра также подчёркивают своеобразие музыкального облика якутской оперы.

В народном творчестве саха театральный жанр окончательно не сложился, но элементы театрализации можно найти в уникальном искусстве *олонхосутов* – сказителей национального героического эпоса, в котором олонхосут выступает как поэт, актер, певец и даже композитор-импровизатор. От мастерства сказителя-олонхосута, его тембровой окраски зависела образность характеристики того или иного персонажа. Также очень ценно включение в импровизацию элементов звукоподражания животным, птицам, звукам природных явлений. В этих деталях также проявлялось утонченное мастерство, фантазия, наблюдательность олонхосута. Благодаря такому «лицедейству» олонхо послужил основой рождению профессионального музыкального театра.

Олонхо имеет свои закономерности и в построении драматургии сценария, близкие классическим театральным принципам. Сюжет каждого эпоса строится таким образом: экспозиция (зачин), завязка, развитие действия, кульминация, снова развитие действия в новых условиях, развязка. Разновидности характеров героев эпоса интонационно и динамически закреплены и имеют своеобразные лейтмотивы: богатырским присуще торжественность и величавость, суетливостью и скороговорками отличаются их слуги, а также, как правило, представители Нижнего мира, отображающие пороки и низменные качества через карикатурность. Поэтому их пение сопровождается смехом и визгами, разными возгласами [1].

Героический эпос олонхо воплощает целостное традиционное мировоззрение народа и является фундаментом культуры саха. Ф. И. Буслаев писал: «Эпос мифологический полагает первые основы нравственным убеждениям народа, выражая в существах сверхъестественных, в богах и героях, не только религиозные, но и нравственные идеалы добра и зла. Поэтому эти идеалы народного эпоса более нежели художественные образы: это ряд ступеней народного сознания на пути к нравственному совершенствованию» [3, с. 34–35]. В содержании олонхо раскрываются важные стороны жизни людей и отражается традиционное мировоззрение народа, что является фундаментом культуры саха. Олонхо является источником якутской философии, которая основана на этических принципах: осуждение гордыни, равенство всех людей перед *айыы*, предупреждение об обратной силе причиненного зла, возвышенное отношение к женщине, милосердие и сострадание, определенное отношение к судьбе и смерти. Эпос олонхо является ценностью мировоззренческого опыта народа и этическо-нравственной основой.

Каждый из эпосов начинается с описания Вселенной – это космологическое описание наполняет олонхо глубоким философским содержанием. Космология отражает многоярусность мира, состоящего из Верхнего, Среднего и Нижнего миров. В эпосе богом богов является Юрюнг Айыы Тойон. В олонхо отражен философский принцип дуализма – борьба Добра (Айыы) и Зла (*абаасы* – исполины) – эти главные герои непримиримы и сверхъестественны. Айыы создал Средний мир для людей – Землю, *абаасы* своими невероятно огромными руками исцарапали Землю, так появились горы и реки. Боги *айыы* антропоморф-

ны, а *абассы* вполне материальны, и поэтому человек может их победить. Победить может только богатырь – спаситель земли, человечества, рода, он и становится главным героем всех сказаний [9].

Идеи олонхо изложил В. П. Иванов в своей монографии «Олонхо – уникальное явление в мировой эпической культуре» [7, с. 39–40]. Приведём их основной смысл:

1) главной идеей является нисхождение сына Божества на землю для борьбы со злом. Эта борьба порождает такие понятия, как совесть, честь, справедливость, правда и ложь;

2) важна идея планетарного единства и сплоченности людей Срединного мира – человечества;

3) ещё одна идея – идея гуманизма, выделяющая главное свойство природы человека – его причастность вечной борьбе Добра и Зла;

4) патриотическая идея подразумевает защиту рода, земли;

5) идея неустанного труда и поиска знаний неотделима от процветания и благополучия;

6) значима идея гармонии с природой.

Мифоэпическое восприятие мира народом саха отражено в произведениях якутских писателей и композиторов. Национальная, самобытная драматургия якутской оперы также опирается на уникальное наследие олонхо и якутские композиторы обращаются к этому источнику, сохраняя драматургию конфликтов, принципы построения композиции, типы и характеры персонажей, взаимодействие с богами Верхнего и Нижнего миров. В операх якутских композиторов идеи олонхо четко прослеживаются, даже если сюжет эпоса задействован не напрямую. Главные герои наделяются чертами характеров богатырей, сопоставление целей и обстоятельств раскрывается через народно-эпические традиции. Еще одно явление в якутской опере – это изобилие массовых сцен с участием хора, которые несут большую драматургическую нагрузку: передают красочность и особую атмосферу народных праздников (ысыах), состязаний и обрядов, церемоний встречи и проводов богатырей, хотя, как известно, в олонхо массовые сцены отображаются одним человеком и хоровое исполнение не характерно. Практически в каждой якутской опере можно найти сцены, которые демонстрируют единение народа в любых событиях жизни.

Для более полного представления развития национальной оперы воспользуемся периодизацией доктора искусствоведения О. Э. Добжанской, которая позволяет проследить появление произведений, в которых широко используется драматургия олонхо и других литературных источников, так или иначе связанных с эпосом [6]. Охарактеризуем кратко этапы:

- *1930-е – первая половина 1940-х годов* – подготовительный этап, во время которого традиционная фольклорная культура была подготовлена к возникновению композиторской музыки. Начало отсчёта положило произведение на основе либретто Суорун Омоллона, созданного по произведению М. Н. Жиркова «Нюргун Боотур» и по мотивам одноименного олонхо, записанного П. Ойунским. Премьера первой музыкальной драмы состоялась 22 марта 1940 года. Музыкальный материал впоследствии лег в основу одноименной национальной оперы. Это было довольно объемное произведение, которое включило в себя 10 хоров, 34 арии, 8 антрактов, 15 оркестровых фрагментов [5, с. 107].

- *Середина 1940-х – 1950-е годы* – первый этап становления национальной композиторской школы. В это время в Якутии работает только один местный композитор – М. Жирков, а также целая плеяда приехавших в регион композиторов, которые используют материалы музыкального фольклора и пишут музыку на якутскую тематику. В этот период создаются первые якутские героико-эпические оперы М. Жиркова в соавторстве с Г. Литинским «Сыгый Кырынаастыыр» (либретто И. Избекова) и «Нюргун Боотур». Типы персонажей, характер конфликта двух миров, композиционные принципы обращают к эпосу олонхо как к основному источнику сценарной драматургии. Но если опера «Нюргун Боотур» является более вокальной, что выражено в использовании самобытного национально-интонационного стиля дьиэрэтии ырыа, то оперу «Сыгый Кырынаастыыр» можно отнести к песенно-танцевальному фольклору и стилю дэрэгэнырыа [5, с. 169, 180].
- *Конец 1950-х – 1970-е годы*. В этот период эпос олонхо нашел свое отражение в опере Г. Григоряна «Лоокут и Нюргусун» (либретто Суорун Омоллона и К. Унастырова по поэме Д. Анастырова). В содержании утверждаются нравственно-этические идеалы, соответствующие неспешному ходу эпического повествования. Очевидна национальная почвенность мелоса, органично появление персонажа олонхосута, который, как рассказчик олонхо, определяет эпические принципы драматургии. Другой пример – опера Г. Литинского «Красный шаман» по одноименной героико-романтической трагедии в стихах П. Ойунского. Литературный источник вобрал в себя как олонхо, так и другие черты фольклора. При создании оперы композитор также не отходил от идей национального эпоса и соединил их с темой историко-революционной борьбы, что ярче высветило народно-эпические традиции.
- *1980-е – 1990-е годы* связаны с периодом зрелости якутской композиторской школы. З. Степанов создаёт оперу «Колыбельная песнь» по либретто И. Гоголева. В опере воплощается тема Великой Отечественной войны. Музыкальный язык произведения основан на фольклорных интонациях. При создании оперы «Сарыал», литературным источником для которой стала поэма Ф. Даадара «Великое зарево», композитор В. Ксенофонтов не ставил целью напрямую отразить традиции якутского эпоса. Но его черты, принципы замысла, особенности развития конфликта присутствуют в музыкальной композиции и интонационном строе. Опера А. Созонова «Сын солнца», вторая в творчестве композитора, посвящена герою Манчаары. Фантастической оперой на тему противостояния добра и зла стало «Зеленое волшебство» П. Иванова [5, с. 315].
- *Конец 1990-х – 2010-е годы*. В эти десятилетия плодотворно работает композитор В. Ксенофонтов. Он создает разножанровые произведения: оперу-сказку «Саасчаана и Сардана», напрямую отсылающую слушателей к олонхо повествованием о героине эпоса – женщине-богатыре Саасчаане. Его традиции обнаруживаются в драматургии оперы, в обращении к характерным для олонхо жанрам и стилям пения в сочетании с музыкально-интонационным цитированием. В этой опере хомус выполняет не только изобразительно-фольклорную функцию, но и играет вполне действенную роль – для богатырки это оберег, выручающий её в трудные минуты похода. Духовная опера «Аар Тойон алгыһа», появившаяся в 2002 году, становится первой духовной оперой на либретто В. Кондакова. В основе сюжета взаимодействие белого шамана Үрун Аар Тойона с божествами айыы и жителями Среднего мира. В своих прославлениях и мольбах шаман Айыы обращается к богам с просьбой предсказать будущее нации и помочь направить народ на истинный путь. В форме заклинания и благопожелания боги во главе с Аар Тойоном дают наставления людям. В опере также поднимаются нравственные проблемы современного общества. Эпи-

ческая повествовательность, ритуально-обрядовое начало подтверждают связь произведения с героическим эпосом [10].

В заключение подчеркнём, что в основе культуры любого народа лежит система ценностей, которая опирается на древнее наследие предков. Эпос сыграл важную роль в становлении, разнообразии жанров профессионального музыкального искусства Якутии и продолжает быть источником творческих идей и проектов современных авторов.

Список литературы

1. Алексеева Г. Г. От фольклора до профессиональной музыки. – Якутск, 1994. – 160 с.
2. Алексеев Э. А., Николаева Н. Н. Образцы якутского песенного фольклора. – Якутск: Якутское кн. изд-во, 1981. – 101 с.
3. Буслаев Ф. И. О литературе: исследования; статьи. – М.: Худ. литература, 1990. – 512 с.
4. Винокуров В. В. Представление о человеке в якутской мифологии // Вестник СВФУ. – 2017. – № 2. – С. 44–51.
5. Головнева Н. И. Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920–1985). – Новосибирск, 1994. – 383 с.
6. Добжанская О. Э. От героического эпоса олонхо – к опере и киномузыке // Журнал общества теории музыки. – М., 2020. – № 2 (30). – С. 13–31.
7. Иванов В. П. Олонхо-уникальное явление в мировой эпической культуре: монография. – Якутск: Изд. дом СВФУ, 2014. – 158 с.
8. Николаева Н. Н. Эпос олонхо и якутская опера. – Якутск: Полиграфист, 1993. – 188 с.
9. Новиков А. Г. Мировоззрение эпоса олонхо // Наука и образование. – М., 2012. – № 3. – С. 63–67.
10. Павлова Т. Н. Союз композиторов Республики Саха (Якутия): время, события, люди. – Якутск: Сахаполиграфиздат, 2006. – 192 с.
11. Рахлеева Н. Н. Этические принципы якутского олонхо // Илин. – Якутск, 1997. – № 3–4. – С. 62.

List of references

1. Alekseeva G. G. Ot fol’klora do professional’noy muzyki . – Yakytsk, 1994. – 160 s.
2. Alekseev E. A., Nikolaeva N. N. Obraztsy yakutskogo pesennogo fol’klora. – Yakutsk: Yakutskoe izd-vo, 1981. – 101 s.
3. Buslaev F. I. O literature: issledovaniya; stat’i. – M.: Hud. literatura, 1990. – 512 s.
4. Vinokurov V. V. Predstavlenie o cheloveke v yakutskoy mifologii // Vestnik SVFU, 2017. – № 2. – S. 44–51.
5. Golovneva N. I. Stanovlenie Yakutskoy professional’noy muzykal’noy kul’tury (1920–1985). – Novosibirsk, 1994. – 383 s.
6. Dobzhanskaya O. E. Ot geroicheskogo eposa olonkho – k opera i kinomuzyke // Zhurnal obshchestva teorii muzyki. – M., 2020. – № 2 (30). – S. 13-31.
7. Ivanov V. P. Olonkho – unikal’noe yavlenie v mirovoy epicheskoy kul’ture: monografiya. – Yakutsk: Izd. dom SVFU, 2014. – 158 s.
8. Nikolaeva N. N. Epos olonkho i yakutskaya opera. – Yakutsk: Poligrafist, 1993. – 188 s.

9. Novikov A. G. Mirovozzrenie eposa olonkho // Nauka i obrazovanie. – M., 2012. – № 3. – S. 63–67.
10. Pavlova T.N. Soyuz kompozitorov Respubliki Sakha (Yakutiya): vremya, sobytiya, lyudi. – Yakutsk: Sakhapoligrafizdat, 2006. – 192 s.
11. Rakhleeva N. N. Eticheskie printsipy yakutskogo olonkho // Ilin. – Yakutsk, 1997. – № 3–4. – S. 62.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОЛЬКЛОРА В МУЗЫКЕ СОВРЕМЕННЫХ УРАЛЬСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

А. С. Едакина
ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры», г. Челябинск

В статье рассматривается процесс трансформации фольклора как традиционного материала, его преломление в концертных оригинальных сочинениях. Показано влияние уральской традиции на современную академическую музыку. Подчеркивается связь произведений композиторов с фольклорными традициями.

Ключевые слова: фольклор, композитор, Урал, народность.

FOLKLORE TRANSFORMATION IN THE MUSIC OF MODERN URAL COMPOSERS

A. S. Edakina
Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk

The author considers the process of folklore transformation as a traditional material and its refraction in the concert original works. Also, the author shows the influence of the Ural tradition on academic modern music. Moreover, the connection between the works of composers and folklore traditions is emphasized.

Keywords: folklore, composer, Ural, nationality.

В XX веке в условиях мировой глобализации и развития постиндустриального общества проявилась направленность к сохранению национального сознания, национальной традиционной культуры. Укрепление территориальной идентичности, сохранение связи с истоками жизни региональной культуры, ее фольклорными традициями играют важную роль и в композиторском творчестве. К образу родного края обращались художники, поэты, музыканты, скульпторы на протяжении многих лет. Вспоминаются слова Д. Б. Кабалевского о значимости фольклора в композиторском творчестве. Народная песня сравнивалась им со сказочным источником живой воды, источником воодушевления, по мнению музыкального деятеля, «…учила их красоте и мастерству, учила любить жизнь и человека» [3, с. 13].

Проблема народности оказывается в центре внимания представителей музыкальной науки. Время начала изучения фольклора совпадает со становлением русской композиторской школы (последняя треть XVIII века), когда традиция создания произведений на основе

народных песен и танцев соединилась с академическими приемами письма. Одним из первых среди русских музыкантов её решал композитор М. И. Глинка. В сборниках А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева, В. Ф. Трутовского, Д. Н. Кашина собранный материал предназначался для домашнего музицирования, поскольку бытовое многоголосное пение сопровождалось простейшим инструментальным сопровождением. Напев переинтонировался в стиль городской песни в мажоро-минорной системе, при этом свойственные фольклорному источнику повторения отдельных слов, восклицаний исключались.

В XIX веке М. А. Балакирев создал новый тип обработок, отличный от бытового музицирования. В его сборнике «40 русских народных песен», появившемся в результате многократных поездок композитора на Волгу с целью изучения народных песен, явственно намечается несколько разновидностей художественной обработки песен:

- гармонизация напева аккордовой последовательностью, подчеркивающая самобытный ладовый склад народных мелодий;
- представление напева полифоническим подголосочным складом;
- использование развитой фортепианной фактуры.

Значение сборника М. А. Балакирева велико, поскольку опубликованный в нём материал позволил говорить о наступлении нового этапа в методике обработки песен. Приведем слова Б. В. Асафьева, который определил его так: «стилизация гармонического мышления под ладовый строй песни» [1, с. 111]. Схожий тип фактуры, использование народных инструментов с целью звукоподражания встречаются в обработках народных песен Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского.

Другим свидетельством бережного отношения к народным традициям стало обращение к различным народным жанрам, инструментальным исполнительским приемам в целях использования в музыкальных обработках для оркестра народных инструментов, а также появление музыкальных образов сказочных героев. Использование европейского принципа гармонизации с народными мелодиями характеризует творчество А. К. Лядова и его соратников. Емкое отражение души русского народа в символическом проявлении представлено в оркестровой сюите «Восемь русских народных песен». В её тексте очевидно обращение композитора к подлинным мелодиям в инструментальном виде, обработка их с помощью богатых выразительных средств оркестра. В сюите, по мнению исследователя, А. К. Лядов «развивает традиции народно-жанрового симфонизма М. И. Глинки и композиторов “Могучей кучки”» [7, с. 120].

На рубеже XIX–XX веков появляется новый самостоятельный жанр – концертная обработка народной мелодии. Своеобразным проводником фольклора становится Великорусский оркестр, созданный В. В. Андреевым. Как известно, не только В. В. Андреев, но и В. Т. Насонов занимались обработками принадлежащих им мелодий для исполнения на народных инструментах. Как правило, в таких сочинениях фигурационные вариации мелодий развивались на фоне сопровождения баса и аккорда. Для воплощения новых музыкальных идей Великорусского оркестра Н. П. Фомину, автору большинства исполняемых произведений на раннем этапе существования оркестра, словно не хватало мелодического инструмента, контрастирующего балалайкам инструментальной группы. Обозначившаяся недостаточность в репертуаре послужила причиной поиска новых инструментальных средств, способных разрешить данные вопросы. Важно было использовать в созданных небольших пьесах для инструментов на основе фольклорного материала сопоставление унисонного запева у струнных и хорового «подхвата» у оркестра, акцентировать внимание на ответвлении от ведущего голоса ряда подголосков, подчеркнуть момент сведения их вновь к унисону. Подобные приёмы свойственны многоголосию в старинных русских песнях.

В партитурах Н. Привалова использовались всевозможные приемы тематического развития с многообразной оркестровой фактурой. В произведениях у дирижеров Ф. А. Нимана и С. Я. Крюковского применялись некоторые элементы имитационной полифонии. В дальнейшем, при увеличении оригинальных обработок народных мелодий, диапазон творческого мышления композиторов расширился ещё больше. Они свободно трактовали опыт М. И. Глинки и других русских композиторов, непревзойденных в мастерстве академической аранжировки. Вследствие развития процесса освоения и творческого преломления фольклора в обновленных образцах инструментальной оркестровой музыки на рубеже XIX–XX веков обработка сделалась самостоятельным жанром. Данный жанр стал востребованным композиторами не только в прошлом, но и в новом столетии. Это, например, подтверждают немногочисленные исследования музыки уральских композиторов: выпущены сборники статей и учебные пособия, монографии биографического и аналитического характера. Л. К. Шабалина объединяет научные исследования уральских музыковедов по таким направлениям, как региональный фольклор, творчество композиторов, общий обзор музыкальной культуры края.

Уральская фольклорная литература являлась первоисточником для воплощения своеобразной «уральской темы» в музыке. Как и в сочинениях профессиональных писателей, в музыке композиторами воплощался южноуральский материал в разных формах, часто в инструментальных сочинениях. Это позволило расширить стилевые приёмы, увеличить количество жанров, концепций, добавить новые фольклорные источники. Отметим, что в большинстве сочинений превалировало сквозное развитие образа. В процессе взаимодействия композитора с фольклорными традициями осуществился синтез народной музыкальной практики с высшими формами академической музыки, что не случайно. Согласимся с утверждением учёного: «Фольклор способен значительно обогатить …современную по мышлению музыку» [2, с. 50].

Во второй половине XX века внимание многих музыкантов сосредоточилось на подлинной сокровищнице – сказаниях в сборнике «Малахитовая шкатулка» уральского исследователя-фольклориста П. П. Бажова. Возможно, повышенный интерес был вызван тем, что в литературных образцах было представлено повествование «рабочего фольклора» Урала. Поэтому знаменитые сказы П. П. Бажова послужили основой для появления различных жанров в профессиональной музыке, и челябинские композиторы создали ряд произведений на сюжеты уральских сказов. Известны опера-балет «Серебряное копытце» Е. Гудкова, Симфония № 1 «Памяти П. П. Бажова» и симфонические картины «По сказам Бажова», «Огневушка-поскакушка» М. Смирнова, многие другие.

В сочинениях А. Б. Бызова, для сравнения, в качестве фольклорного первоисточника используются образцы не только уральского, но и украинского, татарского, польского фольклора. Диапазон его творчества представлен многообразием жанров, которые объединяют обработки лирических протяжных песен и массовых советских песен. Композитор считал, что песня имеет право на существование в том случае, если обработка создана как бы на одном дыхании и вызывает живой отклик у исполнителей и слушателей: «Песня должна задевать струны души композитора, на нее должно откликаться сердце» [6, с. 45]. Такова, например, масштабная концертная пьеса для домры и фортепиано «Ша, штил», написанная на тему еврейской народной песни. В произведении словно происходит перерождение неторопливой мелодии Востока в зажигательный танец, являющийся основным элементом произведения. Пьеса написана в вариационной форме, первая тема имеет фольк-

лорную структуру, вторая тема – авторскую, в то же время свои истоки берет от интонационного материала припева. Можно считать, что А. Б. Бызову удалось создать во многом оригинальный жанр народно-инструментальной музыки, где органично соединились песенно-танцевальный тематизм и академические традиции.

В творчестве Н. М. Пузея, детство которого проходило в уральской глубинке, оказался сконцентрированным бесценный запас фольклорных впечатлений. Не случайно утверждение: «Вся его музыка пропитана фольклором, хотя в ней почти нет цитат» [5, с. 150]. Цитаты в его произведениях встречаются довольно часто, например, в вариациях на мелодию уральской народной песни «Матушка Тура». Песня ранее издавалась в нескольких сборниках для баяна как вариационная форма, как переложение для трио баянов, как переложение для оркестра народных инструментов. Н. М. Пузей цитирует эту уральскую народную песню в Четвертой симфонии, подобно тому, как в XIX веке П. И. Чайковский цитировал народные песни в своих симфониях и концерте. По мнению исследователя, «фольклорные интонации несут в симфонии Н. М. Пузея заряд жизненной силы, творческого духа народа» [4, с. 153]. Народность основных произведений Н. М. Пузея основывается на таком претворении фольклора, при котором особенно полно воссоздаются разные склады народного музыкального мышления.

Произведения композитора А. Д. Кривошея, написанные в студенческие годы, часто позволяют услышать народные интонации. Вместе с известным на Урале фольклористом А. В. Глинкиным А. Д. Кривошей собирает казачьи народные песни, которые затем использует как основу, например в кантате «Казачий круг». Мастер преломляет фольклорный материал с помощью композиторской техники полистилистики, что позволяет ему через синтез фольклорных и классических традиций создавать исключительный мир чувства и философских размышлений современного человека.

К фольклору обращается и В. П. Веккер. Так, в первой части Концерта для балалайки автор использует фольклорный материал – мелодию песни «Во саду ли, в огороде», на которую накладывается джазовый ритм и современная гармония. Эффект полиритмического фона достигается с помощью аккомпанемента, что придает новизну, остроту данной теме. Во второй части концерта оригинальная композиторская мелодия звучит как подлинно народная песня и по своему характеру, и по добавленным подголоскам, тем самым достигая большой выразительности. В третьей части концерта вначале появляется плясовой наигрыш, который можно сравнить с языческим танцем по ладовому признаку. Интересно и то, что звучание танца словно перекликается с характерными интонациями прокофьевской музыки в кантате «Александр Невский».

В сюите для баяна «Русские мотивы» В. П. Веккера во всех четырех частях также можно обнаружить параллели с фольклором. Так, в первой части композитором используются квартовые интонации песни «Степь да степь кругом», мотивы песен «Во саду ли, в огороде», «Пряха». Во второй части – близкая фольклорной ритмическая структура характерна для плясового наигрыша. В третьей части разрабатываются мотивы известной русской народной песни «Дубинушка». В четвертой части имитируется гармошечный наигрыш. Главная тема сонатного аллегро в этой части построена на интонациях удалой песни «Вдоль по улице метелица метет». В дальнейшем добавляется мотив из русской народной песни «Калинка», оформленный ритмическим рисунком триолей. Так, в своих произведениях В. П. Веккер бережно относится к истокам русского песенного творчества, выражает свое отношение к нему с помощью современного музыкального языка.

Подводя итог вышесказанному, подчеркнём, что описанные в статье музыкальные примеры работы уральских композиторов с фольклором демонстрируют освоенный путь от простых гармонизаций подлинных напевов до концертных обработок народных мелодий, от прямых цитирований к стилистическому преобразованию фольклора. Таким образом фольклорное наследие поспособствовало обогащению отечественной музыкальной культуры разнообразными результатами в сфере инструментальной музыки, созданной уральскими композиторами.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия – М.; Л.: Академия, 1930. – 320 с.
2. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. – Л.: Советский композитор, 1977. – 176 с.
3. Кабалевский Д. Б. Про трех китов и про многое другое. – М.: Детская литература, 1972. – 186 с.
4. Калужникова Т. И. «Жизнемузыка» Николая Пузея // Николай Михайлович Пузей. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Т. И. Калужникова. – Екатеринбург: Уральское изд-во, 2015. – С. 144–182.
5. Калужникова Т. И. Николай Михайлович Пузей // Композиторы Екатеринбурга / сост. Ж. А. Сокольская. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1998. – С. 150–159.
6. Манченко А. А. Уральский композитор Андрей Бызов / А. А. Манченко, М. А. Басок. – Екатеринбург: УГК, 2009. – 98 с.
7. Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество. – М.: Музыка, 1964. – Т. 2. – 344 с.

List of references

1. Asaf’ev B. V. Russkaya muzyka ot nachala XIX stoletiya. – M.; L.: Akademiya, 1930. – 320 s.
2. Zemcovskiy I. I. Fol’klor i kompozitor. Teoreticheskie etyudy. – L.: Sovetskiy kompozitor, 1977. – 176 s.
3. Kabalevskiy D. B. Pro trekh kitov i pro mnogoe drugoe. – M.: Detskaya literatura, 1972. – 186 s.
4. Kaluzhnikova T. I. «Zhiznemuzyka» Nikolaya Puzeya // Nikolay Mihaylovich Puzey. Stat’i. Vospominaniya / red.-sost. T. I. Kaluzhnikova. – Ekaterinburg: Ural’skoe izd-vo, 2015. – S. 144–182.
5. Kaluzhnikova T. I. Nikolay Mihaylovich Puzey // Kompozitory Ekaterinburga / sost. Zh. A. Sokol’skaya. – Ekaterinburg: Ural. gos. ped. un-t, 1998. – S. 150–159.
6. Manchenko A. A. Ural’skiy kompozitor Andrey Byzov / A. A. Manchenko, M. A. Basok. – Ekaterinburg: UGK, 2009. – 98 s.
7. Popova T. V. Russkoe narodnoe muzykal’noe tvorchestvo. – M.: Muzyka, 1964. – T. 2. – 344 s.

РУДИМЕНТЫ СЛАВЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ ГРУППЫ «ГРАЙ»

А. А. Киселева
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных», г. Москва;
Е. А. Зайцева
ФГК ВОУ ВО «Военный университет имени князя Александра Невского Министерства обороны РФ», г. Москва

Статья посвящена характеристике явления репрезентации рудиментов славянской музыкальной культуры в творчестве пейган/фолк-метал группы «Грай».

Ключевые слова: рудименты, пейган-метал, фольклор, язычество, группа «Грай».

RUDIMENTS OF SLAVIC MUSICAL CULTURE IN THE PERFORMANCE OF THE GROUP «GRAI»

A. A. Kiseleva
Gnessin Russian Academy of Music, Moscow;
E. A. Zaitseva
Military University named after Prince Alexander Nevsky of the Ministry of Defense of the Russian Federation, Moscow

The authors consider the issues of representing rudiments of Slavic musical culture in the work of pagan/folk-metal group «Grai».

Keywords: rudiments, pagan-metal, folklore, paganism, group «Grai».

Для современного человека обряды и традиции наших предков всё чаще становятся загадкой. Возможно потому, что не только молодые люди, но и старшее поколение не понимает смысла многих традиций в жизни русского человека, не ощущает необходимости апотропеических действий, которые в реалиях нашей современности и отчасти глобализованного общества стали практически рудиментами социальной жизни. Тем важнее привлекать внимание к творческой интерпретации традиций, которую демонстрируют молодые музыканты. Так, группа «Грай» наряду с включением исполнителями особенностей андеграунд сцены обращается к рудиментам отечественного фольклора и репрезентирует славянские традиции в новом прочтении. Исполнители позиционируют себя как *pagan / folk-metal* группа. Показательно, что на платформе Apple music группа определена как *традиционный фолк*, что противоречит понятию традиционного фольклора, ведь репертуар группы хоть и создается в коллективе, но всё же имеет авторов.

Отвечая на вопрос: что же такое *pagan-metal?* – уточним, что это направление в музыкальном стиле экстремального металла, которое эволюционировало из *black-metal*. Слово *paganus* в переводе с латинского языка буквально означает «язычник». Сразу можно понять, что в данном направлении преобладает идеология язычества и неоязычества, поэтому в его рамках можно обнаружить большое внимание к мифологии, фольклору и верованиям предков. За рубежом подобные исполнители в основном обращаются к скандинавской мифологии, на территории же постсоветского пространства бóльший интерес вызывает

мифология славянская, до сих пор являющаяся неотъемлемой частью жизни российского общества. Ведь именно в нашей культуре в одном ряду с православными праздниками находятся и языческие, например Иван Купала или Коляда. Группа «Грай» отражает именно эту часть культуры, поэтому в их творчестве можно встретить и персонажа Мару (богиню смерти, дочь Лады), и Лешего, и Ярилу (божество весны и плодородия).

Репертуар группы в большей степени основан на стилизации музыки под фольклор, но это один из хороших примеров подражания народной музыке. В своем творчестве группа объединяет мужской гроулинг (прием экстремального вокала) с чистым мужским и женским вокалом, звуки флейты и волынки с тяжелыми гитарными рифами и жесткой «металлической» ритм-секцией. Группа не занимается экспедиционной работой, однако в своих интервью музыканты ссылаются на работу Сергея Старостина и Бориса Базурова.

Первым названием группы было «Raven blood», что означает «воронья кровь», со временем название сменилось на «Грай», ведь оно практически не противоречит первому названию. В словаре В. И. Даля можно найти несколько значений слова «грай»: «Граять, сев. гаркать, гракать, каркать: шумно играть, оглушая криком; говорится о птицах, называемых вороньем: вороне, граче, вороне, галке. Вороны грают к дождю. Хохотать, зубоскалить, шумно насмехаться, шалить, дурить, вост. грать, ниж. грачить (кур. грачить, грабить). Грай / граянье – вороний крик стаей; карканье, галячий говор. Есть заговор от воронья граянья, как от озева зловещей птицы. Граченье, то же, в знач. шумных криков, хохота, зубоскальства» [1]. В таком использовании слова со множественными смыслами присутствует внимание ко многим сюжетам не только из славянской мифологии, ведь образ ворона был одним из самых значимых как для наших предков, так и для представителей разных искусств в различные эпохи.

В лирических протяжных песнях образ ворона чаще всего вызывал ассоциации со смертью. Свидетельством тому являются поэтические тексты песен, например казачьи песни: «Черный ворон» и ее различные вариации, «Под ракитою зеленой», где ворон вьется над умирающим человеком и предвещает скорую смерть-женитьбу. Также образ ворона можно обнаружить в украинском фольклоре, в песне «Полечко-поле», где ворон кружит над умершим сиротою, как антитеза богатому сыну, по которому скорбит вся родня. Образ ворона встречается и в южнорусской песне «Летел ворон через сад зеленый…», где ворон тоже является символом скорой кончины. Не только в русских народных песнях образ ворона стал символом смерти, но и в художественной культуре Европы, современной России. Можно найти немало примеров: картины П. Брейгеля «Виселица», В. В. Верещагина «Апофеоз войны», В. М. Васнецова «Витязь на распутье», Н. К. Рериха «Зловещие» и др.

Группа «Грай» в известном треке «Поступь Зимы» отсылает слушателей к важнейшему орнитологическому символу славянской культуры:

Чёрная птица кружит
Вестником новой зимы.
Дождь в паутинах дрожит.
Ветры слепы и немы.
В линиях горных пород,
В горечи жухлой травы,
В звёздах, усыпавших свод,
Не уберечь головы.

В сердце когти вонзив,
Ляжет снег на поля.
Неба горечь испив,
Станет вязкой земля.
В озера гладь заглянув,
Взгляд обронив сквозь себя,
Неба познав глубину
Каплей последней дождя,
Криком обняв небосвод
Брызгами бурных морей,
Смерть, птицей взмыв, понесёт
Душу над вязью полей.
По тропе птичьих стай
В край, где дремлют ветра,
Вслед за дымом беги
От ночного костра.
Крылья смерти раскинь,
Слыша поступь зимы.
Всё былое отринь,
Погружаясь во сны.
В сердце когти вонзив,
Ляжет снег на поля.
Неба горечь испив,
Станет вязкой земля.
В иней крася рассвет,
Свет лучины уснёт.
Русла скованных рек
Время вспять повернёт.

И текст, и музыка «Поступи Зимы» порождает ощущение безысходности: приход смерти чувствуется не только благодаря тексту, но и вокальной технике гроулинг, которую использует вокалист группы. Гроулинг – специфический приём, распространённый в рок-музыке, он основывается на звукоизвлечении за счет резонирующей гортани. Использование данного приёма вокалистом вызывает ассоциации с утробным рыком. Колорит звучания группы в целом довольно мрачен и полностью сочетается с образом, заданным названием. Однако «Грай» имеет большое количество поклонников, выступает не только в России, но и за рубежом. Слушателю понятно не только специфическое звучание группы, но и смысл текстов, который приближает их к жизни предков. Отметим, что «Грай» – частый гость фестиваля «Былинный берег», который проводится в Кимрах. На этом фестивале каждый участник может прочувствовать жизнь и обычаи IX–XI веков. На фестивале «Былинный берег» можно встретить ярких представителей современного «фольклорного» движения: «Калевала», «Оттава Ё», «Кот Баюн», «Alkonost».

Что же касается творчества, то первым полноформатным альбомом группы стал альбом «Полынь-трава», вышедший еще в 2007 году, который смог раскрыть концепцию создаваемой музыки и мировоззрение участников группы. В названии альбома вновь при-

сутствует символика, ведь «полынь-трава» у славян – знак скорби и печали. В музыке каждого трека альбома присутствуют образы-картины с отчетливыми отголосками народной музыки, которая воплощается посредством наигрышей флейты, волынки и основных гитарных тем.

В своем творчестве группа использовала только три народные песни: «Посею свое горе» (песня из репертуара Ольги Сергеевой, Псковская область) из альбома «Млада» и «У меня ли во садочке» (плясовая) [2, с. 72, № 31], хороводная Пермской губернии «Вздумала мати…» [3, с. 278, № 332] в альбоме «Пепел». По словам участников группы, «первая [песня] давно нравилась и спонтанно легла на придуманный аккомпанемент на репетиции. Две другие подбирались по сюжету, а текст и мелодия немного трансформированы» (из беседы с автором статьи).

Во время прослушивания песни «Посею свое горе» из альбома «Млада» интересно обратить внимание на то, как бережно группа пытается сохранять первоисточник: аутентичная мелодия звучит и у флейты во вступлении, и в исполнении вокалистки, которая подражает манере пения Ольги Федосеевны Сергеевой, и в гитарном соло, вторящем теме. Источником данного трека является этнографическая запись песни «Посею свое горе» в исполнении О. Ф. Сергееевой, которая являлась настоящим символом своеобразной «русскости». Сергееву открыла для музыкантов Елена Разумовская, преподавательница музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова.

Что касается песни «Вздумала мати», то, сравнивая текст из сборника А. И. Соболевского, можно увидеть различия в тексте и понять, каким образом он был преобразован группой.

Текст народной песни	**Текст, преобразованный группой**
Вздумала мати *Дуню домой покликати.* *Подь, поди, Дуня,* *Ко двору ночевати,* *Ко своему ко подворью!*	*Вздумала мати* *Доню домой покликати:* *Подь, поди, Доня,* *Ко двору ночевати.*
Вздумала мати *Дуню замуж давати,* *Замуж ее за стараго,* *Мужа ее за худаго.*	*Вздумала мати* *Доню замуж давати,* *Замуж ее за стараго* *Мужа, мужа за худаго.*
Я стараго сердцем, *Его не взлюбила,* *Духу его не взрадела,* *Из горницы, из светлицы* *Чадом, угаром* *Его провожала,* *По сеничкам веничком* *След заметала,*	*Она стараго сердцем* *Его невзлюбила,* *Духу его не взрадела, не стерпела.* *Из горницы его прогоняла,* *Чадом, угаром его провожала.* *По сеничкам веничком* *След заметала,* *По лесенкам камешком* *Вслед бросала.*

По лесенкам камешком
Вслед бросала.
Я младаго сердцем,
Его возлюбила,
Духу его возрадела,
Во горнице, во светлице
Чаем его напоила,
Во ограде во широкой
На коня его посадила:
Езди, мой млад,
От часу до часу!

Вздумала мати
Доню замуж давати,
Замуж ее за стараго
Мужа, мужа за худаго.

При сравнении можно обнаружить, что в народной песне характеризуется желание девушки выйти замуж не за старого, а за молодого мужчину. В интерпретации текста группой «Грай» никакого молодого мужчины уже нет. Поэтому усиливается ощущение безысходности, трагичности женской судьбы.

Важно то, что группа не только обращается к народным источникам, но и создает свою музыку, коллективно импровизируя, что еще раз подтверждает выбранный исполнителями осознанный подход в сохранении традиционной культуры и коллегиальном способе ее воссоздания.

При обращении к фольклору музыканты, как видится, самым важным считают пробуждение у молодого поколения интереса к народным традициям. Этот интерес становится буквально новым трендом, который можно наблюдать и в дизайне, и в кинематографе, и в изобразительном искусстве. Согласимся, что сохранение традиций в современном обществе необходимо, но пусть оно будет инклюзивным. То есть таким, чтобы каждый человек самостоятельно смог найти путь к традициям по своему вкусу. Ведь сегодня фольклор можно обнаружить практически в каждом направлении современной музыки: в сочетании с авангардом, джазом, блюзом, хип-хопом, инди-попом, нео-классикой, рок-музыкой, RnB и соулом, танцевальной электроникой… Фольклор одновременно и сохраняется, и эволюционирует как живой организм. Если же относиться к фольклору как исключительно музейному экспонату, то, возможно, со временем его будет ждать забвение.

Список литературы

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс]. – URL: http://slovardalja.net/ (дата обращения: 12.06.2021).
2. Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. – М.: Музыка, 1977. – 223 с.
3. Соболевский А. И. Великорусские народные песни. – СПб., 1896. – Т. 2. – 618 с.

List of references

1. Dal’ V. I. Tolkovyy slovar’ zhivogo velikorusskogo yazyka [Elektronnyy resurs]. – URL: http://slovardalja.net/ (data obrashcheniya: 12.06.2021).
2. Rimskiy-Korsakov N. A. Sto russkikh narodnykh pesen. – M.: Muzyka, 1977. – 223 s.
3. Sobolevskiy A. I. Velikorusskie narodnye pesni. – SPb., 1896. – T. 2. – 618 s.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ СТАРОЖИЛОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

Т. А. Котлярова, В. А. Котлярова
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», г. Кемерово

Изучение глубинных процессов становления, развития и трансформации традиционной музыкальной культуры старожилов Сибири является сегодня одним из важнейших этапов изучения традиций. Современное состояние старожильческой традиции обусловлено взаимопроникновением нескольких материнских культур России – северной, западной и южной.

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

TRANSFORMATION OF THE SONG TRADITION OF WESTERN SIBERIA OLD-TIMERS

T. A. Kotlyarova, V. A. Kotlyarova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors study deep processes of formation, development and transformation of the traditional musical culture of the Siberian old-timers as one of the most important tasks of modern science. Moreover, the authors note that the current state of the old-timers' tradition influenced by interpenetration of several maternal cultures of Russia - northern, western and southern.

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

Изучение вопросов сохранения и поддержки традиционного искусства в настоящее время играет важную роль в развитии отечественной культуры. Традиционная культура выступает приоритетным направлением в формировании гражданской идентичности и обладает стабилизирующей функцией. В Российской Федерации 2022 год объявлен Годом культурного наследия народов России, что в свою очередь стимулирует интерес к данной проблеме. В целом, традиционность является одной из важнейших функций сознания коллектива, она закрепляет и передает следующим поколениям многие элементы практической деятельности человека, значимой для общества, а также наполняет и поддерживает уклад жизни. Следовательно, традиция является одним из основополагающих принципов существования нематериальных форм культуры. Известный историк, этнограф, исследователь традиций крестьян Западной Сибири Марина Михайловна Громыко отмечала: «Преемственность в сознании и поведении, которая достигалась разными способами воздействия семьи и общины на каждого нового члена и взаимным контролем, крывшимся во всей системе отношений. В силу эмпирического характера знаний и примитивности орудий труда самый процесс производства был возможен только благодаря закреплению и передаче опыта традицией» [1, с. 3].

В настоящее время вопросами сохранения и пропаганды ценностей традиционной культуры занимаются как государственные учреждения (Государственный Российский Дом народного творчества имени В. Д. Поленова, Центр русского фольклора при ГРДНТ, ре-

гиональные Дома культуры и Центры народного творчества), так и учебные заведения, подведомственные Министерству культуры, а также отдельные коллективы и инициативные любители традиционной культуры. Поддерживая общее мнение специалистов о том, что уникальная сибирская традиция формировалась благодаря старожильческому населению, возникает необходимость в более подробном описании этого процесса.

Исследованию песенной культуры старожильческого населения Сибири посвящены труды известных ученых. Так, подробное описание вопросов формирования старожильческого населения Притомья дано профессором Томского университета Д. Н. Беликовым. Дмитрий Никанорович в своем исследовании, изучив исторические документы и записи XVII–XVIII веков, сделал вывод о том, что старожильческое население имеет преимущественно севернорусское происхождение. Вопросом изучения региональных особенностей традиционной культуры занимались и краеведы Сибири, такие как Н. А. Костров, П. Голубев, И. Малиновский, А. В. Адрианов. В 30-е годы XIX века научных деятелей начинают интересовать обрядовые традиции русского населения Сибири. По нашему мнению, основополагающей является работа историка Сибири П. А. Словцова, которая посвящена изучению этнографических особенностей русского населения Сибири. В своем труде Пётр Андреевич описывает сибирские обряды, обычаи и праздники.

Изучение локальных традиций Сибири продолжается в конце XX – начале XXI века. Исследованием календарных обрядов и быта томских старожилов занималась П. Е. Бардина. Особенности адаптации русского населения к условиям Сибири во время ее освоения изучала О. Н. Шелегина. Большое внимание культуре переселенцев уделяют в Институте археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук. Данным вопросом занимаются такие известные ученые, как Е. Ф. Фурсова, Г. В. Любимова, А. Ю. Майничева, Т. Н. Золотова и другие. Особый вклад в изучение песенной традиции старожилов Западной Сибири внесли исследования А. М. Мехнецова и В. М. Щурова, посвященные музыкально-стилевым особенностям русско-сибирской традиции.

Как известно, старожильческая традиция была распространена по всей территории Сибири. Наиболее яркие образцы музыкального наследия культуры старожилов были записаны в Кемеровской (Ижморский, Мариинский, Юргинский районы) и Томской (Асиновский, Зырянский, Кожевниковский, Первомайский, Томский, Чаинский, Шегарский районы) областях. Изучив историю заселения Сибири старожилами и этапы формирования певческой традиции, можно выделить несколько музыкально-стилевых пластов, таких как ранний слой старожильческой лирики и лирики позднего происхождения, имевшей в основе распев, близкий закономерностям городской культуры, и утратившей связь со старожильческой традицией раннего склада.

Формирование песенной культуры старожилов относится к XVI веку. Основную роль в этом процессе сыграли служилые, военные люди – выходцы из северных областей России. Они составляли основу певческой культуры, преимущественно представленной мужскими ансамблями. Эти черты сохранялись вплоть до середины XX века, когда основными хранителями традиции стали выступать женщины, тем не менее, традиции ранней песенной лирики, выраженной в низкой тесситуре и преобладании грудного резонирования, продолжали существовать. Именно исполнители-женщины, усвоившие мужские приемы распева, смогли сохранить подлинную лирическую песню мужской традиции, впоследствии обогатили ее новыми сюжетами, связанными с женской тематикой.

Песенный стиль подчинялся мужской певческой традиции и был связан с бытом воинских отрядов. Песенный стиль старожилов наиболее активно складывался в середине

XVIII века, когда происходили интенсивные процессы освоения земель, формирования крестьянских поселений. В результате сглаживания музыкально-стилевых особенностей различных песенных традиций и выдвижения на первый план характеристик, объединяющих разнородные по происхождению традиции первопоселенцев Сибири, складывалась самобытная старожильческая музыкальная культура [2].

Характеризуя манеру исполнения необходимо отметить то, что границы между стилем мужских и женских песен были стерты. В основе исполнения лежало грудное резонирование, низкая тесситура и наличие верхнего коллорирующего подголоска. По музыкальному и поэтическому языку старожильческий репертуар отличается выразительностью многоголосной фактуры, что дает неограниченные возможности ладового развития, вытекающего в сложно-ладовые конструкции. Отметим следующие особенности: в диатоническом минорном ладу повышается шестая и понижается вторая ступень; в мажорном диатоническом ладу повышается четвёртая и понижается седьмая ступень. К особенностям ладовой организации можно отнести так называемую «мерцающую» третью ступень, то есть переменный лад с одновременно пониженной и повышенной третьей ступенью.

Анализируя музыкальные особенности старожильческой традиции Красноярского края, Л. А. Мухамедшина так определяет ведущие признаки ее фактуры: «…функциональное двухголосие, которое характерно как для старинной, так и для поздней лирической песни. Исполнители чётко разделяют функции внутри многоголосия. Основной является нижняя партия – ансамблевая, верхняя – всегда вспомогательная. Нижняя партия складывается из “зачина”, переходящего в пучок структурно-однородных мелодических линий, развивающихся по принципу вариантной гетерофонии» [4, с. 146–155].

Резюмируя сказанное выше, приходим к выводу о том, что к основным особенностям композиционного строения относятся:

1) сольный запев декламационного характера;

2) четко цезурированные строфы, организующие музыкальное движение (после цезуры характерный словообрыв, переходящий в хоровой подхват);

3) наличие фермат в середине и окончании музыкальной строки;

4) мелодия имеет кадансовое построение, подготавливающее общий унисон на опорном тоне;

5) многоголосная фактура организована по вертикали;

6) низкие тональности (ре, ми малой октавы);

7) длинные распевы слогов с характерным подчёркнутым тактированием рук.

В жанровом отношении старожильческая культура представлена лирическими песнями молодецкого цикла. Особую группу составляют песни каторги и ссылки и примыкающие к ним песни о военном быте. Большой пласт составляют песни литературного происхождения, на стихи известных поэтов, распетые в традиции. Дальнейшее развитие традиции старожилов происходит под влиянием переселенческих потоков в XIX и начале XX века. Переселенцы из Европейской части России приносят с собой «россейские» традиции, сохраняющие черты материнской культуры, получившие в фольклористике название новопоселенческой фольклорной традиции. Таким образом, в моностилевой культуре старожилов происходит трансформация музыкально-стилевых пластов.

Список литературы

1. Громыко М. М. Трудовые традиции русских крестьян Сибири (XVIII – первая половина XIX века). – Новосибирск, 1975. – С. 3.

2. Мехнецов А. М. Народная традиционная культура: Статьи и материалы. К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории / сост. Е. А. Валевская, К. А. Мехнецова; вст. ст. Г. В. Лобковой. – СПб.: Нестор-История, 2014. – 440 с.
3. Мехнецова К. А. Проблемы освоения народных традиций в практике фольклорного ансамбля [Электронный ресурс]. – URL: https://onmck.ru/resources/folklore_and_ethnographic/text/library/?ELEMENT_ID=829
4. Мухамедшина Л. А. Традиция протяжных песен на Ангаре // Фольклор: Песенное наследие. – М.: Наука, 1991. – С. 146–155.

List of references

1. Gromyko M. M. Trudovye traditsii russkikh krest'yan Sibiri (XVIII – pervaya polovina XIX veka). – Novosibirsk, 1975. – S. 3.
2. Mekhnetsov A. M. Narodnaya traditsionnaya kul'tura: Stat'i i materialy. K 150-letiyu Sankt-Peterburgskoy konservatorii / sost. E. A. Valevskaya, K. A. Mekhnecova; vst. st. G. V. Lobkovoy. – SPb.: Nestor-Istoriya, 2014. – 440 s.
3. Mekhnetsova K. A. Problemy osvoeniya narodnykh traditsiy v praktike fol'klornogo ansamblya [Elektronnyy resurs]. – URL: https://onmck.ru/resources/folklore_and_ethnographic/text/library/?ELEMENT_ID=829
4. Mukhamedshina L. A. Traditsiya protyazhnykh pesen na Angare // Fol'klor: Pesennoe nasledie. – M.: Nauka, 1991. – S. 146–155.

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ И ПОЭТИЧЕСКОЙ СТИЛИСТИКИ ДУХОВНЫХ СТИХОВ

Т. С. Стенюшкина, Э. В. Крымова
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», г. Кемерово

В статье представлена характеристика традиционного жанра народного творчества – русских духовных стихов, которые рассматриваются в контексте анализа их текстовой и музыкальной образности. Особое внимание уделяется рассмотрению символики духовных стихов, взятой из библейских сюжетов.

Ключевые слова: духовный стих, народное творчество, религиозный стих, символ, жанр, песнопение.

FEATURES OF MUSICAL AND POETIC STYLISTICS OF SPIRITUAL POEMS

T. S. Stenyushkina, E. V. Krymova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article presents the characteristics of the traditional genre of folk art – Russian spiritual poems, which are considered in the context of the analysis of their textual and musical imagery. Special attention is paid to the consideration of the symbolism of spiritual verses taken from biblical stories.

Keywords: spiritual verse, folk art, religious verse, symbol, genre, chant.

В настоящее время особое внимание уделяется изучению национальных и культурных традиций, которые являются непреходящей ценностью многовековой культуры России. Духовные стихи как значимая часть культурного наследия отражают в себе богатое и возвышенное мировоззрение русского народа, наполнены необычайной святостью, несут в себе духовно направленную смысловую нагрузку. Жанр стихов религиозного содержания является малоизученным в современной научной литературе. Одним из первых, кто начал заниматься изучением духовных стихов в XIX веке, был российский лингвист, фольклорист, историк литературы и искусства Фёдор Иванович Буслаев. Далее исследование продолжили П. В. Киреевский, П. А Бессонов, В. Г. Варенцов, А. Н. Афанасьев, А. Н. Веселовский, Г. П. Федотов. Значительный вклад в изучение жанра внесли В. Я. Пропп, Б. М. Соколов, Н. А. Федоровская, С. Е. Никитина, М. В. Медведева. Изучением музыкальных особенностей духовных стихов занимались Н. С. Мурашова, М. В. Макаровская, Л. А. Игошев, Ю. Н. Холопов и другие. Символика текстов духовных стихов и других жанров народной песенной традиции интересовала фольклористов и филологов Н. И. Кравцова, В. П. Аникина, С. Г. Лазутина, А. М. Петрова, А. В. Гуру, Я. Л. Обухова и др.

Духовными стихами, как известно, называют народные песнопения на религиозные сюжеты. Это исповедальный жанр, обращённый как бы внутрь себя, к своей душе и совести, это разговор с Создателем, размышление о вечной жизни, требующее отрешения от земной суеты. Как указывают исследователи, основное количество духовных стихов было создано, записано и сохранено староверами. Древнейшие духовные стихи фиксировались в крюковых сборниках, также называемых стиховниками или стихарниками. Распевы таких стихов записывались крюковой нотацией, отчего и произошло название «Крюковые стихи» [5]. По музыкальной стилистике крюковые стихи можно разделить на две группы: гласовые и внегласовые. Мелодика гласовых крюковых стихов тесно связана с богослужебными песнопениями, а именно – со знаменным осьмогласием (старослав., букв. – восьмигласие), системой музыкальной организации церковных песнопений, состоящей из восьми коротких напевов, которые имеют различную ладово-мелодическую окраску.

Большую часть гласовых стихов составляют покаянные духовные стихи. Покаянный стих – один из видов духовных песнопений, монолог кающейся души. Первые покаянные духовные стихи были зафиксированы еще в XV веке [9, с. 72]. В названии некоторых записанных гласовых духовных стихов упоминалось, на какой глас следует распевать данный духовный стих. Во многих старообрядческих общинах некоторые гласовые стихи использовались как прием заучивания знаменных распевов. Выучив восемь духовных стихов, можно было быстро вспомнить мелодию определенного гласа и пропеть богослужебный текст. Такое взаимодействие богослужебного и бытового пения показывает прочную связь духовного стиха с церковными песнопениями [6, с. 212]. Внегласовые духовные стихи, в отличие от гласовых, мелодически не были связны с литургическими распевами. Однако, как и гласовые стихи и богослужебные песнопения, внегласовые духовные стихи записывались крюками. Позднее для записи стали использоваться символы, обозначающие точную звуковысотность, так называемые пометы [5, с. 65].

Исследователи делят духовные стихи на две группы: духовные стихи с модальным мышлением и духовные стихи с тональным мышлением [4, с. 47]. Модальное мышление характерно для музыкальной стилистики ранних духовных стихов. Для таких стихов свойственны узкообъемный звукоряд мажорного или минорного наклонения, а также отсутствие ладового тяготения, «определенность тональных функций может даваться в любых пропорциях, вплоть до отсутствия постоянного ощущения тяготения к тонике и до тональ-

ной неопределенности» [12, с. 176]. Духовные стихи с тональным мышлением относятся к более поздним стихам, в которых, как пишет российский музыковед Ю. Н. Холопов, «тональные функции ощущаются с предельной отчетливостью» [12, с. 176]. Для поздних поминальных духовных стихов характерна мажорно-минорная переменность лада. Такой прием заимствован из церковных песнопений, которые исполняются на панихиде.

Встречаются духовные стихи, напевы которых являются вариантами городских романсов. Например, мелодию известного романса «По Дону гуляет казак молодой» можно встретить в таких духовных стихах, как «День последний наступает», «Если жизнь моя скончается», «Царица, Мать Преблагая», «Крепко спишь, моя милая мама», записанных в с. Березовка Аннинского района Воронежской области. Некоторые духовные стихи включают в себя мотивы и напевы, встречающиеся в поздних традиционных и советских авторских песнях. Например, в духовном стихе «Под ношей тяжкого креста» можно услышать мелодию украинской песни «Там, у вишневом у саду», в стихе «Ты моя Матерь, Царица Небесная» прослеживается мелодия авторской песни «Деревенька моя» (сл. В. Гундарева, муз. Н. Кудрина) и др. Для современных духовных стихов характерны многократное повторение короткой музыкальной строфы, которая соответствует поэтической строфе, кроме того, они имеют похожие мелодические обороты и интонации.

Исследователи указывают, что содержание духовных стихов берет свое начало в христианской литературе: книги Священного Писания (Ветхий и Новый завет); сочинения Отцов Церкви; Евангелие, жития святых угодников Божиих, сказания о жизни Богоматери Девы Марии. Именно по мотивам церковных преданий жители, владеющие грамотой, писали духовные стихи, после чего они распространялись и видоизменялись среди малограмотного крестьянского и городского общества в форме устной фольклорной традиции. «Духовные стихи, черпающие основные сюжеты и образы из письменных источников, переплавляли их в устной, живой традиции. Соединяя в себе черты письменной и устной культуры, они выработали особую художественную форму, ассимилировавшую христианское и народное языческое сознание в единый комплекс представлений – “народное православие”», – пишет М. В. Медведева [7, с. 3].

Духовные стихи имеют прочную связь с церковными песнопениями и бытом человека, которая не только выражается в их музыкальной схожести с богослужебными напевами, но и проявляется в поэтических текстах, а именно в используемой символике. Символы, использующиеся в текстах духовных стихов, берут свое начало в церковной литературе. Это значит, что символика в духовных стихах тесно связана с древнейшими христианскими символами, которые использовались в самом начале зарождения и укрепления христианства. Символика духовного стиха перекликается с символикой, встречающейся в других песенных жанрах народного творчества и литературы в целом. В то же время духовные стихи содержат в себе специфические символы, связанные с библейскими сюжетами, поэтому они понятны только человеку, знакомому с христианской литературой, притчами, сказаниями и легендами.

Вопрос об определении понятия «символ», по мнению исследователей, не имеет однозначного решения. Например, в толковом словаре С. И. Ожегова символ (в переводе с греческого «знак», «предзнаменование») определяется как то, что служит условным знаком какого-либо понятия, явления, идеи [10]. Символ – это название, образ, который имеет особое значение, несущее в себе что-то неизвестное, неопределенное, он чаще связан с эмоциональным отношением к предмету. Одним из самых древних символов текстов духовных стихов, по исследованиям ученых, является голубь. Православными христианами

символ голубя используется уже более 1800 лет. Так, при исследовании римских катакомб, в местах, где осуществляли свои богослужения первые христиане, гонимые языческими властями (II–III вв.), были найдены древние символы и образы христианства, такие как крест, рыба, быстрый корабль и другие, в том числе и изображение голубя. Однако голубь считается особой птицей с дохристианских времен. Символом спасения голубь выступает в библейской истории о Ное и его ковчеге: он свидетельствует об окончании потопа и спасении праведного Ноя с семейством. В Ветхом Завете голубь считается чистой птицей, которая использовалась для жертвоприношений, о чем свидетельствуют иконы Сретения Господня, где изображается Праведный Иосиф, держащий двух, реже одного, жертвенных голубей. Голубь всегда считался образом чистой души, любви, мира, жертвы и спасения [3].

Впервые о голубе как символе Святого Духа говорится в Священном Писании, где описываются действия, происходящие в день, который в настоящее время православными христианами называется праздником Крещения Господня или же Богоявлением. В истории повествуется о том, как Иисус Христос принял крещение в реке Иордан от ветхозаветного пророка Иоанна Предтечи, также называемого Иоанном Крестителем. «Когда же крестился весь народ, и Иисус, крестившись, молился: отверзлось небо, и Дух Святый нисшел на Него в телесном виде, как голубь, и был глас с небес, глаголющий: Ты Сын Мой Возлюбленный; в Тебе Мое благоволение!» – так говорится в Евангелие от Луки, глава 3, стихи с 19 по 22.

В духовных стихах голубь появляется довольно часто. Даже в названии самого известного духовного стиха XV–XIV веков «Стих о Голубиной книге» фигурирует эта чистая птица [2]. В покаянном духовном стихе Белгородской области «Летят голуби» голуби сравниваются с ангелами, проводниками душ в иной мир:

Летят голуби, летят белые,
Мы не голуби мы не белые,
А мы ангелы хранители,
А мы праведным душам покровители,
А мы грешным душам спасители...

Голубь встречается в духовном стихе «Об Иосифе Прекрасном», созданном на основе ветхозаветной истории об одном из сыновей Иакова, о его жизни, предательстве братьями и заключении в Египте [2]. Голубь упоминается в монологе, плаче Иосифа Прекрасного, где птица могла бы послужить для Иакова посланником вести о заточении сына:

А как бы Бог
Дал Мне голубицу,
И летучую,
И порхучую,
Написал бы я письмо
Своему отцу,
Отцу Якову.

В духовном стихе «Рождество Христово» голубица является образом Девы Марии [2]. Такое сравнение показывает чистоту и непорочность Богоматери:

Во городе в Вифлееме,
Что со вечера звезда восходила,

Со полуночи возсияла.
Что Пречистая Голубица
Что Христа Бога породила,
И во пелены спеленала...

В некоторых духовных стихах встречается терновый венец как символ страданий Христа, его мученической смерти. Например, в духовном стихе «Душа моя прегрешная»:

А не скинешь ты грехи свои – ада не минешь.
Страдалицы венцы носят на главах своих.
Они песнь поют архангельскую – аллилуйя [1].

Есть еще одно значение венца. В Новом Завете Св. Апостол Иаков пишет: «Блажен человек, который переносит искушение, потому что был испытан, он получит венец жизни, который обещал Господь любящим Его». Таким образом, венец можно назвать наградой от Господа за праведную жизнь. Так, например, в старообрядческом духовном стихе «Обращение к ангелу» поётся:

Проси венец мне у Владыки
Меня достойну покажи,
Хотя грехи мои велики,
Но покаянье расскажи.

Особое место в духовных стихах занимает символическое значение чисел. В христианстве числа сами по себе не имеют особого священного значения, в то же время выступают символами, указывают на тот или иной объект. К самым распространенным числам, несущим в себе смысловую нагрузку, относятся числа 1, 2, 3, 4, 7, 12 и 40. Каждое из них в духовном мире является определенным символом. В духовных стихах тоже встречаются эти числа, но самыми распространенными из них являются числа 2 и 3. Символика числа 2, в большинстве случаев, несет в себе идею некой двойственности, противоположности, например добро – зло, рай – ад, земная жизнь – загробная жизнь [8]. Одним из ярких примеров числовой символики можно считать духовный стих о праведнике и грешнике «Два Лазаря». В основу стиха легла евангельская притча о богаче и бедняке Лазаре, которые являются родными братьями и имеют одинаковые имена, что не сказано в евангельской притче. Сюжет стихотворения можно разделить на две части, где первая часть посвящена земной жизни братьев, а вторая описывает загробное бытие. Символика числа 2 в данном стихе представлена через противопоставление таких качеств, как скупость – великодушие, жестокость – сострадание, богатство – бедность, материальное – духовное, тьма – свет, дьявольское – божественное, тяжелая смерть – легкая смерть, земная жизнь – загробная жизнь, адские муки – райское блаженство. Духовный стих несет в себе поучение о том, что земное, материальное – это ничто, что нередко богатство уводит человека от праведной жизни и отдаляет его от Царствия Небесного. Нищий калека Лазарь говорит об этом богатому Лазарю так:

Едина нас матерь с тобой родила;
Не одни участки нам с тобой Господь написал –

Тебе Господь написал богатства тьма,
А мне Господь написал во убожестве рай.
Тебя во богатстве враг уловил;
Меня во убожестве Господь утвердил
Верой, правдою, всею любовию.

От стиха произошло словосочетание «петь Лазаря», что означало пение нищими духовных стихов. Идея духовного стиха заключается в том, что для спасения своей души в загробном мире человек должен подавать милостыню бедным, и что именно для этого нужны калики обычным людям.

Число 3 в христианской традиции считается совершенным числом и является символом божественного совершенства, таковы три Ипостаси в Святой Троице. В основном в духовных стихах появляются три ангела, три птицы, три царя (в данном случае речь идет о Волхвах, несущих дары Младенцу Христу). Еще одной частью символики духовных стихов является символика цветообозначений. Основные цвета, встречающиеся в текстах русских народных духовных стихов, – это белый, черный и красный. Белый цвет символизирует чистоту, праведность, святость. Черный же цвет наоборот, носит в себе отрицательный смысл: смерть, мрак, зло, небытие и т. д. Красный цвет в духовных стихах, в основном, сохраняет свое старинное значение «красивый». Реже встречаются такие цвета, как синий – символ смерти – и зеленый – символ жизни [11]. Помимо рассмотренных, в духовных стихах используется большое количество других, не менее значимых символов, например: птица – душа, дорога – символ пути в загробный мир души, дерево – символ возрождения, агнец – жертва, орел – символ Воскресения, змея – олицетворение нечистых сил и т. д.

В заключение нужно подчеркнуть, что музыкальная составляющая духовных стихов в сочетании с символикой в текстах духовных стихов является одной из возможностей выразить их глубокий смысл, возвышенное начало, сущность народного миропонимания и вероисповедания. Как и в любом народно-песенном жанре, символы обогащают смысл, подчеркивают его глубинные основы, делают отстраненным от быта и земной жизни, а в сочетании с мелодией помогают удовлетворению эмоциональных и духовных потребностей человека.

Список литературы

1. Ансамбль «Сирин» [Электронный ресурс]. – URL: https://ансамбльсирин.рф – Загл. с экрана (дата обращения: 24.11.2021).
2. Голубиная книга. Русские духовные стихи XI–XIX вв. / сост., вступ. статья, примеч. Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошина. – М.: Московский рабочий, 1991. – 351 с.
3. Гончаров А. Голубь как христианский символ [Электронный ресурс]. – М., 2019. – URL: https://proza.ru/2019/02/02/2183 – Загл. с экрана (дата обращения: 24.11.2021).
4. Духовные стихи Воронежского края. Афанасьевский сборник: мат-лы и исслед. / подготовка текстов и сост. Т. Ф. Пухова, Т. В. Мануковская, А. А. Чернобаева. – Воронеж: ВГУ, 2011. – Вып. X. – 284 с.
5. Игошев Л. А. Упоение стихом // Родина. – 1990. – № 9. – С. 62–65.
6. Макаровская М. В. Изустное бытование богослужебного пения старообрядцев-беспоповцев Верхокамья (по материалам археографических экспедиций МГУ 1972–

1999 гг.) // Традиционная культура Пермской земли: к 180-летию полевой археографии в Московском университете, 30-летию комплексных исследований Верхокамья. – Ярославль, 2005. – С. 198–226.
7. Медведева М. В. Духовные стихи русского народа. – М.: Москов. гос. фольклорный центр «Русская песня»; Всерос. музык. общество, 1998. – 56 с.
8. Мних Л. Евангельская традиция числовой символики в русской поэзии XX века // Проблемы исторической поэтики. – 2021. – № 1. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/evangelskaya-traditsiya-chislovoy-simvoliki-v-russkoy-poezii-hh-veka/viewer. – Загл. с экрана (дата обращения: 24.11.2021).
9. Мурашова Н. С. Принципы систематизации духовных стихов // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2015. – № 3 (43). – С. 69–75.
10. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / под общ. ред. Л. И. Скворцова. – М.: Мир и образование, 2015. – 1375 с.
11. Петров А. М. Символика цветообозначений в русских духовных стихах [Электронный ресурс] // Филологические науки. – Петрозаводск: Институт языка, истории и литературы Карельского НЦ РАН. – № 5. – 2011. – С. 25–35. – URL: // https://www.booksite.ru/folk/data/simvolika.pdf. – Загл. с экрана (дата обращения: 24.11.2021).
12. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: учебник. – СПБ.: Лань, 2003. – 544 с.

List of references

1. Ansambl’ «Sirin» [Elektronnyy resurs]. – URL: https://ansambl’sirin.rf. – Zagl. s ekrana (data obrashcheniya: 24.11.2021).
2. Golubinaya kniga. Russkie dukhovnye stikhi XI–XIX vv. / sost., vstup. stat’ya, primech. L. F. Soloshchenko, Yu. S. Prokoshina. – M.: Moskovskiy rabochiy, 1991. – 351 s.
3. Goncharov A. Golub’ kak khristianskiy simvol [Elektronnyy resurs]. – M., 2019. – URL: https://proza.ru/2019/02/02/2183. – Zagl. s ekrana (data obrashcheniya: 24.11.2021).
4. Dukhovnye stikhi Voronezhskogo kraya. Afanas’evskiy sbornik: mat-ly i issled. / podgotovka tekstov i sost. T. F. Pukhova, T. V. Manukovskaya, A. A. Chernobaeva. – Voronezh: VGU, 2011. – Vyp. X. – 284 s.
5. Igoshev L. A. Upoenie stihom // Rodina. – 1990. – № 9. – S. 62–65.
6. Makarovskaya M. V. Izustnoe bytovanie bogosluzhebnogo peniya staroobryadtsev-bespopovtsev Verhokam’ya (po materialam arheograficheskikh ekspediciy MGU 1972–1999 gg.) // Traditsionnaya kul’tura Permskoy zemli: k 180-letiyu polevoy arkheografii v Moskovskom universitete, 30-letiyu kompleksnykh issledovaniy Verkhokam’ya. – Yaroslavl’, 2005. – S. 198–226.
7. Medvedeva M. V. Dukhovnye stikhi russkogo naroda. – M.: Moskovskiy gos. fol’klornyy tsentr «Russkaya pesnya»; Vserossiyskoe muzykal’noe obshchestvo, 1998. – 56 s.
8. Mnikh L. Evangel’skaya traditsiya chislovoy simvoliki v russkoy poezii XX veka // Problemy istoricheskoy poetiki. – 2021. – № 1. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/evangelskaya-traditsiya-chislovoy-simvoliki-v-russkoy-poezii-hh-veka/viewer. – Zagl. s ekrana (data obrashcheniya: 24.11.2021).
9. Murashova N. S. Printsipy sistematizatsii dukhovnykh stikhov // Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul’tury i iskusstv. – 2015. – № 3 (43). – S. 69–75.
10. Ozhegov S. I. Tolkovyy slovar’ russkogo yazyka / pod obsch. red. L. I. Skvortsova. – M.: Mir i obrazovanie, 2015. – 1375 s.

11. Petrov A. M. Simvolika tsvetooboznacheniy v russkikh duhovnykh stikhakh [Elektronnyy resurs] // Filologicheskie nauki. – Petrozavodsk: Institut yazyka, istorii i literatury Karel'skogo NTs RAN. – № 5. – 2011. – S. 25–35. – URL: https://www.booksite.ru/folk/data/simvolika.pdf. – Zagl. s ekrana (data obrashcheniya: 24.11.2021).
12. Kholopov Yu. N. Garmoniya: Teoreticheskiy kurs: uchebnik. – SPb.: Lan', 2003. – 544 s.

ЖАНРОВАЯ ПАЛИТРА СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ БАЯНА

Т. С. Лизунова
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова», г. Саратов

В статье рассматривается современная композиторская практика второй половины XX – начала XXI века в контексте жанрового многообразия репертуара для баяна и аккордеона.

Ключевые слова: баянное исполнительство, жанровая палитра, народно-инструментальная культура, современная баянно-аккордеонная музыка, отечественные и зарубежные композиторы.

GENRE PALETTE OF MODERN MUSIC FOR BAYAN

T. S. Lizunova
L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov

The article examines the modern composing practice of the second half of the XXth – XXIst centuries in the context of the genre diversity of the repertoire for bayan and accordion.

Keywords: bayan performance, genre palette, folk instrumental culture, modern accordion and bayan music, Russian and foreign composers.

Народно-инструментальное исполнительство второй половины XX – начала XXI века отличается стремлением композиторов и исполнителей к поиску новых средств художественного выражения и интерпретаторских концепций. Это ярко проявляется в сфере баянно-аккордеонного искусства. Ряд исследователей, среди которых В. В. Бычков [2], М. И. Имханицкий [3], отмечают, что современная оригинальная музыка меняет представление о природе и аккордеона, и баяна, их звукоизобразительных возможностях, тембровых ресурсах, семантических связях сочинений для этих инструментов. Творческие контакты исполнителей с современными композиторами академического и авангардного направлений (В. А. Власовым, В. А. Грушевским, С. А. Губайдулиной, Э. В. Денисовым, В. Д. Зубицким, А. И. Кусяковым и др.) активизировали появление произведений с новой трактовкой данных инструментов в сочетании со скрипкой, виолончелью, фортепиано, камерным и симфоническим оркестрами.

Многообразие жанров современной музыки для баяна и аккордеона позволяет выявить следующую внутривидовую иерархию:

1) концерт, соната, симфонии;
2) рапсодии, сюиты, бурлески, парафразы;

3) пьесы;

4) обработки народных песен и танцев;

5) ансамбли «баян – аккордеон» и с другими инструментами.

Новаторские находки отечественных и зарубежных музыкантов относительно природы баяна – аккордеона способствуют преодолению определённой «заштампованности» и стандартности в реализации его звукового образа. Огромное значение в формировании и обновлении стилевой палитры произведений для баяна и аккордеона сыграла модификация жанра концерта. Жанр баянного концерта в истории отечественной музыкальной культуры утвердился в начале 30-х годов XX столетия как оригинальный и самобытный, обладающий собственным потенциалом развития и особой семантикой. Изучение исторического аспекта развития концерта для баяна с оркестром позволило определить в качестве одной из черт жанра – синтез фольклорной и академической традиции, что обусловило универсальность стилистики баянного концерта. В результате эволюции концерта для баяна в композиторской практике были сформированы три его типа: для баяна и камерного оркестра, для баяна и оркестра русских народных инструментов, для баяна и большого симфонического оркестра.

Первые образцы баянного концерта были созданы для оркестра русских народных инструментов, однако уже в последующие десятилетия данная модификация жанра вытесняется произведениями, написанными для состава симфонического оркестра. Баян здесь позиционируется не как атрибут народно-инструментальной культуры, а как универсальный камерно-академический инструмент. Именно в рамках данной жанровой трансформации складываются наиболее интересные черты стиля, ставшие в дальнейшем основой формирования нового концертного имиджа инструмента.

Использование большого симфонического оркестра как нельзя лучше соответствовало идее самоутверждения баяна и позволяло напрямую проецировать на новый жанр традиции русского симфонизма. В сочетании с большим симфоническим оркестром лучше всего проявились отличительные качества баяна как выразительного и виртуозного инструмента академической традиции. В то же время авторы первых концертов для баяна и симфонического оркестра в своих сочинениях пытались решить вопросы темброво-акустического сочетания партий солиста и оркестра, а также звукового баланса музыкальной ткани. Так, в Концерте № 1 Н. Я. Чайкин использует группу деревянно-духовых инструментов в качестве инструментов, связывающих баянное звучание с акустическими выразительными особенностями струнной группы.

Первые произведения, написанные для баяна и симфонического оркестра в 50–60-х годах XX века (концерты К. А. Мяскова и Н. Я. Чайкина), основаны на конфликтном типе драматургии, где развитой оркестровой ткани противопоставлена партия солиста. Она в свою очередь характеризуется виртуозностью, многоплановостью фактуры и активной подачей тематического материала. В целом, мощное и грандиозное звучание симфонического оркестра позволило многим композиторам создавать концерты для баяна, отличающиеся масштабностью формы и грандиозным монументальным звучанием.

В 70–80-х годах XX века в жанре баянного концерта с симфоническим оркестром намечаются новые тенденции, связанные с усилением психологизма, свойственного для всех жанров отечественной музыки в данный период. Грандиозная концертная фактура монументальных сочинений жанра претерпевает многоплановое расслоение, характеризуется контрастными сопоставлениями, обостряющими драматизм и экспрессию. На смену составу большого симфонического оркестра приходят камерные инструментальные составы, по-

рой с нетипичным соотношением инструментальных партий. Так, композиторы вводят в состав симфонической партитуры группы ударных и колористических инструментов, а также фортепиано, гитары и т. д. Монолитность звучания групп уступает место тонкой дифференциации тембров. Повышается внимание композиторов к возможностям отдельных инструментов и их сочетаниям, в оркестровой фактуре усиливается солирование. Насыщаясь особым драматургическим значением, инструменты начинают ассоциироваться с конкретным персонажем «концертного действа», приобретают персональные черты и в отдельных случаях начинают функционировать самостоятельно. Как отмечают исследователи, именно «в структуре концертной полилогики возникают наиболее интересные элементы оркестрового стиля. Примерами таких сочинений являются Концерт № 2 К. А. Мясскова (1973) и Концерт № 3 А. Л. Репникова (1977)» [4, с. 240]. Целый ряд игровых приёмов в этих сочинениях связан как с красочными сопоставлениями различных оркестровых тембров, так и со столкновениями тембровых пластов. Яркие примеры такого рода партитур встречаются и в творчестве С. А. Губайдулиной (концерт «Под знаком скорпиона»), В. А. Золотарёва («Концертные симфонии»).

В результате стремления композиторов второй половины XX столетия объединить симфоническую драматургию и сольный инструментализм в единое целое в отечественной музыкальной культуре формируется жанр концертной симфонии для баяна и симфонического оркестра, особый интерес к которой проявили два современных композитора – С. С. Беринский и В. А. Золотарёв. К наивысшим достижениям жанра концертной симфонии для баяна и симфонического оркестра принадлежат «Концертная симфония» № 2 В. А. Золотарёва и «Симфония № 3» С. С. Беринского. В этих произведениях баян трактуется как краска в общем звучании оркестра, не противопоставляясь ему, а наоборот, синтезируясь в единое целое. В трактовке жанра концертной симфонии С. С. Беринский отталкивается от специфики рамок симфонического жанра, в который привносит уникальное акустическое звучание, необычные темброво-фонические сочетания. В то же время В. А. Золотарёв в рамках жанра стремится преодолеть границы традиционного концертного жанра, основой которого является принцип «состязания» и виртуозности.

На рубеже XX–XXI столетий развитие жанра концерта для баяна и симфонического оркестра характеризуется не столько общими тенденциями в отечественной музыкальной культуре, сколько определяется своеобразием индивидуальной творческой манеры композиторов. В. В. Бычков отмечает, что «взаимосвязь тембра и фактуры становится ключевым элементом нового концертного стиля» [1, с. 34]. Современные композиторы переосмысливают традиционные средства фактурной и тембровой выразительности, используют необычные драматургические решения, продиктованные авторской концепцией произведения.

Таким образом, жанр концерта для баяна и симфонического оркестра явился распространенным и востребованным явлением в отечественной композиторской практике в конце XX и в начале XXI столетия. В рамках эволюции данной модификации концертного жанра отразились творческие поиски композиторов, сочинявших для баяна. Развитие жанра во многом определило тенденции современной трактовки жанра симфонии с расширением её темброво-акустических границ. Тенденция к симфонизации репертуара для баяна, наметившаяся в первые годы академизации баянного исполнительства, обусловила формирование и развитие жанра сонаты для баяна.

Одним из первых примеров в отечественном исполнительстве следует назвать сонату h-moll отечественного композитора Н. Я. Чайкина, созданную в 1944 году. Произведение было написано в тесном сотрудничестве с выдающимся баянистом своего времени

Н. И. Ризолем и явилось одним из первых образцов сочинений крупной формы и первой сонатой для баяна соло. Впоследствии данное произведение вошло в репертуар баянистов многих поколений. Расцвет жанра баянной сонаты приходится на 70-е годы XX столетия. В этот период к рассматриваемому жанру обращаются такие композиторы как, В. А. Золотарёв, А. А. Тимошенко, Ю. Н. Шишаков и др. В рамках трактовки жанра композиторы развивают классические традиции камерно-инструментальной музыки. Помимо этого, одной из черт эволюции жанра явился синтез нескольких жанровых признаков в одном произведении. Пример тому – Соната-экспромт для баяна с ударными (1985) В. А. Власова. Ещё один вид синтеза – объединение черт сольного инструментального и симфонического циклов. Сочинения подобного плана имеют соответствующие названия: сюита-симфония (В. А. Власов), соната-симфония (В. В. Дикусаров), симфония «Страсти по Владиславу» для баяна, чтеца, рок-группы, видеоряда и симфонического оркестра (В. П. Рунчак). Образцами жанрового синтеза также являются произведения, которые объединяют в себе признаки крупных форм и миниатюр. В качестве примера приведём сонату-экспромт В. А. Власова, где сонатное аллегро включает разделы, напоминающие импровизацию из мелодических построений.

Значительный вклад в развитие жанра баянной сонаты внёс отечественный композитор А. И. Кусяков. Созданные композитором произведения анализируемого жанра характеризуются высокой художественной ценностью и образной многогранностью. В эволюции сонатного жанра наблюдается подсознательное стремление композитора к цикличности более высокого порядка. Каждая из сонат воспринимается также как часть единого грандиозного мегацикла, выражающего общие направления творчества композитора, суть авторских замыслов.

Развиваясь в контексте тенденций музыкального исполнительства, жанр баянной сонаты постепенно трансформировался с точки зрения формы и образного строения. На смену четырёхчастным развёрнутым циклам в 80–90-е годы XX века пришли одночастные сонаты. Трёхчастные сонатные циклы находят своё отражение в творчестве В. А. Золотарёва (соната № 2), В. Н. Семёнова (соната № 1); к двухчастному сонатному циклу обращаются Г. И. Банщиков (соната № 3), В. Д. Зубицкий (соната № 1). Тенденция к сквозному развитию жанра баянной сонаты, как отмечает Д. А. Кирченко, прослеживается «в одночастных сонатах К. Е. Волкова и М. А. Голубя. В творчестве С. А. Губайдулиной встречается образец пятичастной сонаты – “Et exspecto”» [5, с. 12]. Соната активно развивается и в творчестве польских композиторов – А. Кржановского, К. Ольчака, Б. Преча и др.

Отдельный пласт баянного репертуара составляют жанры, обусловленные циклической и свободной формой, – сюиты, рапсодии, бурлески, парафразы. Следует отметить, что именно с жанра сюиты для баяна начиналось формирование профессионального академического репертуара баянистов в целом. Первой сюитой для данного инструмента явилась трёхчастная сюита московского композитора Ф. И. Климентова, созданная в 1928 году. Впоследствии многие композиторы обращались к данному жанру ввиду его «открытых» образных и стилистических границ. В течение XX столетия жанр баянной сюиты получает новый виток своего развития, трансформируясь в жанр «тетрадь». Примерами «тетрадей» для баяна выступают следующие опусы: «Болгарская тетрадь» В. Д. Зубицкого, Сюита-тетрадь А. Я. Сташевского «Древнекиевские фрески» и др. Характерными чертами жанра «тетради» являются большое количество частей, следующих друг за другом без пауз (attacca) и связанных одной идеей. Таким образом, создаётся впечатление «перелистывания» музыкальной тетради с чередой различных образов.

Особая роль в жанре сюиты отводится творчеству А. И. Кусякова. Импрессионистическое звучание и некий «мистицизм», присущие его музыке, в синтезе с богатством тембральных и регистровых красок помогают совершенно по-новому раскрыть возможности инструмента. Вклад в развитие сюиты вносят и зарубежные композиторы: чех В. Троян (сюита «Сказки», 1959; «Цирковая сюита», 1960; сюита «Соловей императора» для аккордеона, скрипки и гитары, 1963; «Принц Байя», 1971; Тринадцать народных песен, 1971), датские композиторы Лейф Кайзер («Сакральная сюита») и Бент Лорентсен (сюита «Цирк», 2001) и многие другие.

Обработки и вариации на народные темы пишут И. Я. Паницкий, А. Е. Онегин, Н. И. Ризоль, Е. Д. Кузнецов, В. Н. Мотов, В. А. Белов, В. Я. Подгорный, А. А. Сурков, А. А. Шалаев, Г. Г. Шендерёв, В. В. Иванов, В. И. Сомкин, А. П. Ворон, В. Ф. Гридин, Е. П. Дербенко и др. Совершенно новые горизонты развития этого жанра можно наблюдать в творчестве А. А. Тимошенко и А. На Юн Кина.

В 90-е годы XX века новым явлением стало сочинение произведений для баяна и отдельных инструментов симфонического оркестра. Примерами таких сочинений являются сочинения С. А. Губайдулиной: партита «Семь слов Христа на кресте» для виолончели, баяна и струнного оркестра, «In Croce» для баяна и виолончели, «Silenzio» для баяна, скрипки и виолончели. Произведения С. А. Губайдулиной отличаются необычными образами, которые достигаются при помощи различных сонорных средств. Для баяна такими средствами являются «кластеры на тремолирующем движении меха, нетемперированное глиссандо, учащенное движение воздуха из отдушника баянного меха и другие» [5, с. 13].

Новаторский подход и стилистическое обновление репертуара для баяна в современной композиторской практике связаны с новой трактовкой жанра миниатюры и программных произведений синтетического характера, написанных для баяна. Расширение жанровой и стилистической палитры произведений для баяна в творчестве современных авторов связано с деятельностью ведущего зарубежного баяниста, профессора музыкальной академии в Копенгагене Могенса Эллегарда. Его деятельность была неизменно сопряжена с активнейшей пропагандой баяна как полноправного в камерно-академической сфере. Музыкант интерпретировал музыку эпохи барокко и классицизма на многотембровом готово-выборном инструменте, а самое главное – вдохновил многих композиторов на создание репертуара для баяна. Так появились сочинения датских композиторов Лейфа Кайзера («Сакральная сюита», 1984; «Конфетти», «Арабески», 1975), Бента Лорентсена («Слёзы», 1992; сюита «Цирк», 2001), Антонио Бибало (соната «Quasi una fantasia»), Оле Шмидта (симфоническая фантазия и аллегро для баяна с камерным оркестром, 1958; токката № 1 ор. 24, 1960; токката № 2 ор. 28, 1963), Нильса Вигго Бентсона (сюита «В зоопарке», 1964), Пьера Нёргорда («Анатомическое сафари», 1967), Вагна Хольмбоэ (соната ор. 143), шведского композитора Торбьёрна Лундквиста («Партита пиккола», 1965; «Метаморфозы», «Сонатина пикколо», камерный концерт для баяна с оркестром, сюита «Ботаническая игра», вариационный цикл «Пластичность», соната, баллада), норвежского автора Арне Нордхейма («Сигналы» с ударными и электрогитарой, 1968; «Динозавры» с магнитофонной лентой, 1971; концерт для баяна с оркестром «Побуждение», 1975; «Вспышка», 1976), чешского композитора Индржиха Фельда (сюита, 1965; четыре интермеццо, 1968).

В целом в репертуаре, созданном для баяна, на протяжении XX столетия наблюдается эволюционирование жанровых и стилистических моделей. На смену развёрнутым концертам, сюитам и многочастным произведениям приходят пьесы менее объемного масштаба, что выявляет тенденцию к камерности жанра, проявляющуюся в лаконичности музыкально-драматургических и формообразующих средств и расширении выразительных возможностей баяна в области тембра, исполнительских приёмов, ансамблевой природы звучания.

Список литературы

1. Бычков В. История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки. – М.: Композитор, 2003. – 168 с.
2. Бычков В. Формирование и развитие баяно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры (нач. XIX – кон. XX веков): исполнительство, музыка, инструментарий: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 1999. – 53 с.
3. Имханицкий М. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона: учеб. пособие для муз. вузов и училищ. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – 375 с.
4. Лебедев А. Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке: проблемы оркестрового стиля // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 1. – С. 238–242.
5. Кирченко Д. Специфика композиционных принципов баянной музыки второй половины XX века в исследованиях профессиональных исполнителей // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология. – 2018. – № 2 (13). – С. 10–15.

List of references

1. Bychkov V. Istoriya otechestvennoy bayannoy i zarubezhnoy akkordeonnoy muzyki. – M.: Kompozitor, 2003. – 168 s.
2. Bychkov B. Formirovaniye i razvitiye bayano-akkordeonnogo iskusstva kak yavleniya otechestvennoy i evropeyskoy muzykal'noy kul'tury (nach. XIX – kon. XX vekov): ispolnitel'stvo, muzyka, instrumentariy: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02. – SPb., 1999. – 53 s.
3. Imkhanitskiy M. Muzyka zarubezhnykh kompozitorov dlya bayana i akkordeona: ucheb. posobiye dlya muz. vuzov i uchilishch. – M.: RAM im. Gnesinykh, 2004. – 375 s.
4. Lebedev A. Zhanr kontserta dlya bayana s orkestrom v otechestvennoy muzyke: problemy orkestrovogo stilya // Problemy muzykal'noy nauki. – 2013. – № 1. – S. 238–242.
5. Kirchenko D. Spetsifika kompozitsionnykh printsipov bayannoy muzyki vtoroy poloviny XX veka v issledovaniyakh professional'nykh ispolniteley / Nauchnyy forum: Filologiya, iskusstvovedeniye i kul'turologiya. – 2018. – № 2 (13). – S. 10–15.

НОВАТОРСТВО В РУССКОМ СТИЛЕ ИГРЫ НА ГИТАРЕ СЕРГЕЯ РУДНЕВА

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

Статья посвящена творчеству российского композитора и гитариста С. И. Руднева, который пропагандирует искусство русской семиструнной гитары через классическую шестиструнную. В статье анализируется процесс обогащения репертуара шестиструнной гитары обработками русских народных песен и оригинальных произведений.

Ключевые слова: Сергей Руднев, шестиструнная и семиструнная гитара, русский стиль, исполнительские приемы, репертуар.

INNOVATION OF SERGEY RUDNEV IN RUSSIAN STYLE GUITAR PLAYING

D. D. Maksimova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The author studies the work of the Russian composer and guitarist S. I. Rudnev, who promotes playing the Russian seven-string guitar through the classical six-stringguitar. Moreover, the author analyzes the process of enriching the repertoire of a six-string guitar with treatments of Russian folk songs and original works.

Keywords: Sergey Rudnev, six-string and seven-string guitar, Russian style, performing techniques, repertoire.

«Меня спрашивали, почему я играю на шести, а не на семи струнах. Можно спрашивать, почему виртуозы на скрипке и виолончели играют не на пяти, а на четырех струнах. Все возможности игры на гитаре заключены в шести струнах; лишняя струна, усиливающая бас, нарушает равновесие традиционного объема гитары и не придает никакой легкости. Впрочем, прибавление струн всегда производилось дилетантами, которым следовало бы серьезнее работать над техникой инструмента и не довольствоваться треньканьем нескольких банальных мотивов. Я бы им посоветовал прибавить палец на руке, чем струну на гитаре» [3, с. 18–19]. Так писал приехавший в 1926 году в СССР всемирно известный испанский гитарист, отец академической гитары Андрес Сеговия, который, мягко говоря, был удивлен русским стилем игры на семиструнной гитаре.

Даже далекие от гитарного искусства музыканты знают о своеобразном противостоянии в России шестиструнной западной академической школы игры на гитаре и русской семиструнной, которое длилось почти весь XX век. «Шестиструнники» по праву гордились обладанием широкого репертуара мировой литературы, богатым концертным опытом и разработанной методикой, чему «семиструнники» могли лишь слабо сопротивляться. К тому же, классы шестиструнной гитары, хоть и с огромными трудностями были постепенно организованы в трехступенчатой системе российского музыкального образования (от музыкальных школ до вузов) во второй половине XX века. Напротив, семиструнную гитару в СССР долго запрещали, считая буржуазным наследием, исполнение на ней так и оставалось по большей части уделом любителей: «семистрункой» продолжили пользоваться некоторые барды, а также живущие в России цыгане (откуда и название «цыганская»). В арсенале семиструнников был не слишком обширный спектр произведений, к тому же методика не подкреплялась появлением на концертной эстраде выдающихся виртуозов. Но, тем не менее, жизнеспособность русской семиструнной гитары сохраняется уже более двух веков, со времени ее появления в конце XVIII века.

Разногласия, возникавшие у гитаристов, сохранились и в наши дни, обусловленные строем и репертуаром, ориентированным в одном случае на классическую испанскую традицию, в другом – на русскую народную песенность. Однако в начале XXI века ситуация стала меняться. Сейчас появляются замечательные гитаристы-виртуозы, которые владеют как шестиструнной, так и семиструнной гитарой и даже дают сольные концерты, играя на обеих. Среди таковых – замечательный музыкант Сергей Руднев, преисполненный желания объединить или, во всяком случае, сблизить западную и русскую традиции. Его имя сейчас очень известно, а сочинения входят и в концертный, и в учебный репертуар гитаристов. Цель статьи – определить суть новаторства русского стиля игры Сергея Руднева.

Сергей Иванович Руднев (1955 г.р.) – российский гитарист-исполнитель, композитор, чей стиль сформировался на основе русской народной песни. Неповторимый облик его музыкальных сочинений обладает душой русского фольклора, хотя он далеко не замыкается в рамках национальных традиций. С. И. Руднев – один из главных российских представителей как классической, так и семиструнной гитары, одинаково хорошо ими владеющий. Композитор окончил Тульское музыкальное училище по классу баяна и балалайки. Осваивать гитару он начал самостоятельно – брал частные уроки у В. Славского и П. Панина. Принимая приглашения на различные фестивали гитарной и джазовой музыки, Руднев начал разрабатывать собственную уникальную манеру игры. Став профессиональным гитаристом высокого класса, он участвует в международных фестивалях, проводит концерты за рубежом, аккомпанирует исполнителям и вокалистам, преподает, старается воспитать в исполнителе вкус к композиторской деятельности. В 1998 году Руднев издает в Америке свои первые сочинения для гитары: «Русская коллекция» (США: Editions Orphee), куда вошли его Вариации на темы русских песен «Хуторок», «Ой со вечера, с полуночи», «Заиграй моя волынка», «Как по лужку травка», «Хоровод», «Выхожу один я на дорогу», «По улице мостовой», «Меж крутых бережков», «Липа вековая» и др.

Войдя в ряды профессиональных гитаристов, Руднев обращается к русской семиструнной гитаре. Изучая биографии и школы композиторов-семиструнников – А. Сихры, М. Павлова-Азанчеева, Ю. Циммермана – он берет их основы, синтезируя приемы различных национальных традиций. Для передачи своего мастерства Руднев образовал летнюю гитарную школу, которая проходит каждый год. Летом 2021 года школа проходила в онлайн-формате. Программа данного мероприятия насыщенна и включает в себя шесть концертов, мастер-классы и лекции самого композитора, а также участие в концертах других исполнителей: Е. Финкельштейна, Р. Зорькина, Р. Мамедкулиева.

Интересно, что помимо профессиональной работы у Руднева есть не характерные для музыкантов увлечения. Так, он много лет занимается боевыми искусствами. Однако и эти занятия он направил на пользу гитарного исполнительства и педагогики. Он рекомендует специальную систему тренинга рук своим ученикам. Он говорит, что сидеть за инструментом часами нельзя – мышцы спины, ног и шеи перенапрягаются и зажимаются. Следовательно, нужно делать перерывы на отдых. Именно отдых создаст хороший кровоток и функционирование руке, чтобы хорошо играть всем ее «весом». «30 минут поиграл – встал, 30 раз присел, пробежался, снова 30 раз присел, можно и дальше заниматься» [2]. «Руки должны быть расслаблены всегда, но каждое конкретное применение должно быть сыграно с усилием» [2].

Сам Сергей Руднев так характеризует свое творчество: «…Мне хочется создать на основе популярных народных песен полноценные сочинения для гитары, используя фольклорные и классические приемы развития. Процесс ломки традиционного уклада жизни в наше время уже необратим, следовательно, невозможно, да и, пожалуй, не нужно, восстановление традиционных условий бытования народного музыкального фольклора. Я стремлюсь дать новую жизнь старым напевам, глубоко и всесторонне осмыслить содержание пьесы, сохранить целостность художественного образа. Увидеть многое в малом, озеро в капле, вот мои принципы при работе с фольклорным материалом. При таком подходе к первоисточнику важной является сюжетная сторона поэтического текста и жанровые признаки напева. При этом стоит сверхзадача показать выразительные возможности гитары, всю палитру гитарной звукозаписи, используя как народные исполнительские приемы, так и достижения современной гитарной техники…» [4, с. 5].

Что такое русский стиль – главный вопрос композиторской деятельности С. И. Руднева. Дадим его характеристику. Основным аспектом русского исполнительского стиля является русская семиструнная гитара со своим особым строем, звуком и тембровым колоритом. Семиструнная гитара имеет терцовый строй (ре, си, соль, ре, си, соль, ре), в отличие от шестиструнной гитары квартового строя (ми, си, соль, ре, ля, ми). Тесная связь семиструнной гитары с народной песней и бытовым романсом определила направление ее использования. Свободно импровизируемые фантазии и вариации на народно-песенные темы стали теми жанрами-формами, в которых наиболее значительно проявили себя русские гитаристы-семиструнники. Как сказал сам композитор: «Семиструнная гитара легла на национальную основу. Именно русские народные песни, хоры, песнопения были частью жизни простого народа, частью Великой истории – и все это возвысило данный инструмент. И всего за пару десятилетий XVIII века семиструнная гитара стала народным достояниям и полюбилась всей страной» [1].

Композитор особенно выделяет несколько характерных черт для манеры исполнения русских народных произведений. Главный из них *legato* – основная составляющая часть общей техники семиструнной гитары. В основе строя семиструнной гитары лежит $T_{5/3}$ G-dur. «Таким образом, сила натяжения струн отличается от классической гитары, она слабее, что и позволяет исполнять этот прием лучше. Наименьшее натяжение струн разрешает звучать легато гораздо дольше, особенно в медленных темпах, что характерно для кантиленных тем» [5, с. 9]. Еще при становлении методики игры на русской гитаре композиторы-семиструнники начали уделять большое внимание качеству звука. «Русскому же стилю больше свойственно использовать *legato* для исполнения протяжных мелодических фраз…» [5, с. 24].

На гитаре легато применяется скорее не как штрих, а как технический прием, позволяющий играть слитно. Итак, техническое легато – вид приема игры на гитаре. Способ исполнения данного приема известен и описан во всех гитарных школах, как на классической, так и на семиструнной гитаре. Но Руднев выделяет несколько приемов исполнения технического легато с точки зрения манеры «певучести» русских произведений и распространяет их для шестиструнной гитары. Среди них следующие:

1. Правильное аппликатурное решение пассажа, заключающееся в смене позиций одним пальцем на одной струне.

2. Количество слигованных нот в группировке. Лучше всего во фразе лиговать по 2–3 ноты. Если это триоль, то нужно лиговать 3 ноты, с акцентом на первую, а если квартоль – по 2 ноты, акцентируя первую и третью, для ровности звучания пассажа.

Portamento – глиссандированное легато. Глиссандо – плавное скольжение одного из пальцев левой руки по ладам грифа, не снимая его со струны. «В отличие от глиссандо, где интервал скольжения более быстрый, портаменто является более плотным и подчеркивает штрих *legato*» [5, с. 19]. Обозначается волнистой линией, проведенной от одной ноты до другой, или чертой, поставленной над нотой. Для семиструнной гитары характерна манера «пропевать» мелодию. Поэтому для хорошего звука необходимы красивый, глубокий тон и вибрато. В данном приеме исполняются оба звука за счет правой руки. 2-й звук берется с оттяжкой, на *vibrato* (вибрато) – так гитара позволяет «пропевать» мелодию. Для того чтобы мелодические фразы в произведениях звучали связно, С. И. Руднев предлагает играть упражнения, гаммы, арпеджио с использованием *vibrato*, замедляя или ускоряя, с оттяжкой.

Тон – понятие красивого тона появилось еще у гитаристов-семиструнников В. Саренко и А. Сихры. Именно *apoyando* (способ звукоизвлечения с опорой на струну) стал главной идеей для исполнения русских музыкальных произведений. *Apoyando* – «голый звук» [1], если палец параллелен струне, поэтому для того, чтобы звук был «глубоким», палец должен находиться под углом 60 градусов. Нажим на струну под углом 60 градусов: нажать, отпустить в глубину, при этом палец не прогибается между 1 и 2-й фалангами, играя естественным весом руки, – все это дает гарантию красивого, полного и «глубокого» звука. Бас исполняется большим пальцем правой руки (putgar), способ звукоизвлечения – *apoyando*, для плотной основы и педализации гармонии.

Философия исполнения русских народных сочинений состоит не только в уважительном отношении к звуку, красивой и свободной «душевной» игре, но и в умении слышать, слушать музыку, импровизировать. В XVIII веке гитаристы-семиструнники ничего специально не записывали и не сочиняли. Собираясь компаниями, они могли часами изобретать, импровизировать, да так, чтобы слушатель мог представлять различные образы. Именно поэтому до нас дошло так мало сочинений композиторов для семиструнной гитары.

В своем методическом пособии «Русский стиль игры на классической гитаре» С. Руднев предлагает нотные примеры упражнений, аккордовых последовательностей с ритмическими рисунками, гаммы, в которых четко прописана вся аппликатура, где желательно играть портаменто, а где – техническое легато. Все нотные и теоретические примеры ярко описаны в работе композитора. Данная нотная информация будет иметь большой успех и прогресс, если изучающий доведет предлагаемые экзерсисы до автоматизма. Все упражнения и гаммы будут хорошо звучать в «прелюдировании», свойственном русскому стилю. Прелюдирование – это способ импровизационно, а главное, легко разыграться перед концертом или любым другим мероприятием, попробовать инструмент, почувствовать звук и обозначить уровень своей подготовки.

С. Руднев призывает, прежде всего, к развитию внутреннего мира. Фраза на века, не им сказанная, но для композитора она имеет огромное значение: «Если вся музыкальная культура развивает интеллект, то русская музыкальная культура развивает и трогает душу, минуя интеллект» [1]. Руднев имеет свое мнение о формировании индивидуального исполнительского стиля, включающее в себя изучение истории, традиций, фольклора: «надо играть так, как хочешь ты, тем самым создавая себя, одновременно подбирая репертуар под себя» [1]. Нельзя не согласиться с его точкой зрения. Многие музыканты хотят исполнять музыку на высоком уровне, выступать на большой сцене, но, к сожалению, это могут лишь единицы. «Мы утратили большой пласт нашей культуры» [1], и, ведь правда, такими музыкантами становятся образованные люди, интересующиеся историей своей страны, иностранными языками, имеющие хобби, отличное от профессиональной деятельности. А к исполнению русских народных произведений нужен особый подход. С. Руднев говорит: «Все должно быть через крайность: если имитация, то яркая; тоска, так до упаду; форте, так двойное *forte*… Обработки русских народных песен играть правильно нельзя, академично и со всеми правилами. А если играть, то так, чтобы душа была свободна и открыта» [1].

Сергей Иванович предлагает несколько видоизмененных вариантов гитарных приемов тремоляндо, трелей и имитаций для исполнения русских народных песен.

Тремоляндо – вид репетиций, где один звук исполняется быстрым и ровным чередованием пальцев правой руки (*pami*), имеет четкую ритмическую группировку. В основе «русского» тремоляндо нет строгой ритмической структуры, оно производится волокущим

движением – принцип быстрого чередования пальцев остается, но при этом добавляется круговое движение кистью по часовой стрелке, сцепление *(pami).*

Трель – один из наиболее употребительных мелизмов. С. Руднев предлагает особый способ его исполнения: звуки трели зажать на разных струнах и исполнять пальцами правой руки. Данный прием более характерен для старинной полифонической музыки, исполняемой на лютне. При этом трель звучит как украшение и дополнение к аккорду.

«Выговор» – давление на струну, форсирование звука, «подобно испанскому способу звукоизвлечения, через который передается характер музыки» [1]. Исполнение русских народных песен требует богатого звука, полного *forte*. А хороший звук исходит от правильного нажима на струну. Бас – *apoyando*, то есть игра с опорой, с давлением струны «в глубину».

Имитация – подражание разным народным инструментам: балалайке, гудку, флейте и т. д. В классической гитаре имитация относится к колористическим приемам игры в максимальном соотношении со звучанием оригинальных инструментов. Многие произведения Руднева посвящены именно имитации. Так, подражание балалайке очень ярко преподносится в его обработках плясовых песен: например, «Хуторок». С. Руднев считает, что все балалаечные приемы выражены через гитарные аккорды, но исполняться должны строго «по-балалаечному». Аппликатура, направления движения ударов пальцев правой руки четко даны в нотах: первая доля – арпеджиато, указана волнистой линией, большой палец *(p),* попеременные удары указательным пальцем *(i).* К аккордам, исполненным правой рукой, также добавляется техническое легато – прием, свойственный больше для гитары. Для выражения характера композитор использует *sul tasto, dolce*.

Имитация колоколов и колокольчиков также широко вводится в его произведения. И для осуществления имитации данных инструментов композитор применяет не только колористические приемы – флажолет и тамбурин, но также и технические – тремоло. Кроме того, произведения автора часто требуют перестройки пятой и шестой струны «ля» и «ми» на тон ниже – «соль» и «ре», что ближе к звучанию оригинала. Так, пьеса «Однозвучно гремит колокольчик», перестроенная на «соль» и «ре», с самого начала начинается с флажолет как искусственных, так и натуральных, что и указывает на звучание колокольчиков.

Кроме этого, Руднев вырабатывает собственный прием исполнения: «фальшивка» – аккомпанемент ударами пальцев правой руки – (*im)*, вниз/вверх. Бас – *apoyando* (игра с опорой).

Нотные изложения гитаристов-семиструнников не имеют каких-либо аппликатурных и фразировочных обозначений: нет указаний, где играть *apoyando* или *tirando* и т. д., а если и есть указания, то лишь общие, условные.

В заключение отметим, что в настоящей работе разбираются лишь частные приемы гитарной техники, которые усовершенствовал, либо ввел С. Руднев. Однако его достижения гораздо шире. Сергей Иванович Руднев внес огромный вклад в развитие классической гитары как композитор и аранжировщик, обогатив репертуар шестиструнной гитары обработками русских народных песен и оригинальных произведений. Его главная идея – пропаганда искусства и культуры русской семиструнной гитары через классическую гитару. Рудневу нравятся многие стили и многие произведения, которые нельзя сыграть на семиструнной гитаре. Здесь и джаз, и испанская, и латиноамериканская музыка. Он все синтезировал. Но при этом Руднев очень хорошо чувствует звучание и тембр семиструнной гитары. Он не только обогатил репертуар, но и дополнил уже существующие гитарные приемы русскими «красками», максимально используя возможности шестиструнной гитары. До С. Руднева еще никому не удавалось создать произведения для классической гитары, кото-

рые несут в себе подлинный колорит и интонацию традиционного русского фольклора. Причем, все приемы изобретены им в рамках технического арсенала классической шестиструнной гитары. В этом и состоит новаторство русского стиля игры С. И. Руднева.

Список литературы

1. Русский стиль на гитаре – что мы потеряли? [Электронный ресурс] // PimaLive. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=DOLBSyFRLa0&list=LL&index=34. – Загл. с экрана.
2. Сергей Руднев – Физиология или талант, 1-я часть [Электронный ресурс] // PimaLive. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=jOS0nT7b5F8&list=LL&index=33. – Загл. с экрана.
3. Вольман Б. Л. Гитара в России. – Л.: Гос. муз. изд., 1961. – 178 с.
4. Руднев С. И. Народная коллекция: из репертуара Сергея Руднева. – М., 2014. – 402 с.
5. Руднев С. И. Русский стиль игры на классической гитаре: метод. пособие. – Тула: Издательский дом «Ясная поляна», 2002. – 208 с.
6. Финкельштейн Ю. А. Особенности сочинений для гитары Сергей Руднева [Электронный ресурс]. – URL: https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1691/1053. – Загл. с экрана.

List of references

1. Russkiy stil’ na gitare – chto my poteryali? [Elektronnyy resurs] // PimaLive. – URL: https://www.youtube.com/watsh?v=DOLBSyFRLa0&list=LL&index=34. – Zagl. s ekrana.
2. Sergey Rudnev – Fiziologiya ili talant, 1-ya chast’ [Elektronnyy resurs] // PimaLive. – URL: https://www.youtube.com/watsh?v=jOS0nT7b5F8&list=LL&index=33. – Zagl. s ekrana.
3. Vol’man B. L. Gitara v Rossii. – L.: Gos. muz. izd., 1961. – 178 s.
4. Rudnev S. I. Narodnaya kollektsiya: iz repertuara Sergeya Rudneva. – M., 2014. – 402 s.
5. Rudnev S. I. Russkiy stil’ igry na klassicheskoy gitare: metod. posobiye. – Tula: Izdatel’skiy dom «Yasnaya polyana», 2002. – 208 s.
6. Finkel’shteyn Yu. A. Osobennosti sochineniy dlya gitary Sergey Rudneva [Elektronnyy resurs]. – URL: https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1691/1053. – Zagl. s ekrana.

СТАНОВЛЕНИЕ НОВОСИБИРСКОЙ ШКОЛЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА БАЛАЛАЙКЕ

Э. Р. Шабаев
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», г. Кемерово;
Д. А. Звонков
МБУ ДО «Детская школа искусств» Мошковского района, р.п. Мошково, Новосибирская обл.

Данная статья посвящена изучению пути становления и развития новосибирской школы исполнительства на балалайке. В центре рассмотрения давно сложившаяся собственная методика обучения, которая развивалась в разных культурных центрах отдельно от других и получила распространение по всей России.

Ключевые слова: балалайка, оркестр, школа игры, исполнитель, концерт, композитор, репертуар, обучение.

ESTABLISHING THE NOVOSIBIRSK SCHOOL OF TRAINING TO PLAY THE BALAIKA

E. R. Shabaev
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo;
D. A. Zvonkov
Children's Art School of the Moshkovsky District, Moshkovo, Novosibirsk Region

This article studies the formation and development of the Novosibirsk school of balalaika performance. Besides, the authors consider teaching methodology traditions of the school which has developed separately in different cultural centers.

Keywords: balalaika, orchestra, school of playing, performer, concert, composer, repertoire, training.

Исполнительство на балалайке уже давно вышло за рамки простых наигрышей и частушек, достигнув полноценных концертных произведений. В репертуар современного балалаечника входят обработки народных песен, эстрадно-джазовые произведения, переложения классической музыки, сонат, концертов, а также оригинальные произведения. Причиной тому – современная профессиональная школа обучения игре на балалайке, которая достигла больших результатов. Многолетние традиции, накопленные знания педагогов, интерес обучающихся помогли разработать принципы обучения игре на балалайке.

История сибирского балалаечного развития может быть поделена на два крупных периода: первый – до создания Новосибирской консерватории, охватывающий довоенное время; второй – вся вторая половина XX века и начало текущего столетия. Побудительными факторами перехода ко второму периоду, связанному с интенсивным становлением первого сибирского музыкального вуза, стали глобальные перемены, произошедшие в жизни российского общества в середине прошлого века: XX съезд партии, развенчание сталинизма, курс на приоритетное развитие восточных регионов страны.

В конце XIX века в балалаечном мире произошел коренной перелом под воздействием реформаторской деятельности В. В. Андреева. Благодаря его усилиям началось активное развитие и усовершенствование балалайки как полноценного концертного виртуозного инструмента. Благодаря своей настойчивости и энтузиазму, Андреев сумел в 1891 году добиться разрешения обучать на балалайке низших чинов сводно-гвардейского батальона. Вскоре этому примеру последовали и другие воинские части. Обучение солдат игре на балалайке стало мощным стимулом в распространении реконструированной балалайки в народе. Именно таким путем усовершенствованный инструмент мог попасть и в Сибирь. Новый инструмент пришелся по душе и оказал огромное влияние на сибирское население. Богатый выбор инструментов, методическая и нотная литература, гастроли солистов и коллективов – все это вело к возникновению благоприятного климата для появления и процветания балалаечной игры в регионе.

С 1900 года появляются первые упоминания о самодеятельных коллективах. С. В. Эльский собрал балалаечников-любителей в оркестр, с которым начал вести активную концертную деятельность. В этом же году организовался оркестр балалаечников из рабочих и служащих железной дороги г. Новониколаевска (ныне Новосибирск). Из 13 инструментов 11 – балалайки разных регистров; именно на таких инструментах и играли в сибирских оркестрах в начале XX века.

В связи с возрастанием популярности балалаечной игры возник спрос на репетиторство и частные уроки. Обучение игре на инструменте и нотной грамоте вели музыканты, обладающие даром сольного музицирования. В Новосибирске одним из первых таких исполнителей стал Василий Афанасьевич Гирман. Уровень профессионального мастерства игры на балалайке позволял ему выступать не только в общих концертах, но и представлять сольные программы в сибирских городах. В настоящее время Василия Афанасьевича Гирмана признают как одного из основоположников профессиональной игры на балалайке в Новосибирске и особенно как одного из организаторов творческого коллектива Академического оркестра русских народных инструментов ГТРК «Новосибирск».

Не вызывает сомнений, что полноценная востребованность балалайки как музыкального инструмента в широких слоях сибирского населения в исследуемый период создало благоприятный музыкальный фон: на ней играли, ее слушали, она обеспечивала благоприятный музыкальный фон. Письменная и бесписьменная традиции балалаченой игры взаимодополняли друг друга и развивались с учетом новых условий. Появилась плеада ярких сибирских исполнителей, которые на основе реформаторских идей В. В. Андреева развивали балалаечную школу, обогатив репертуаром и собственным мастерством. Осуществлялся плавный переход к обучению игре на балалайке в системе музыкального образования.

В первое время значительную помощь в решении кадровых вопросов в Сибири по данной специальности оказывало Свердловское музыкальное училище им. П. И. Чайковского. Класс балалайки на отделении народных инструментов с 1934 года вел Николай Федорович Рожин. Он подготовил не один десяток грамотных специалистов, которые стали преподавать и играть в оркестрах сибирских городов. Одним из таких был Евстигней Алексеевич Волков. Он работал в оркестре русских народных инструментов Новосибирского радио и телевидения. Как концертмейстер группы балалаек регулярно занимался с артистами, многие из которых в 50-е годы не имели профессионального образования. Е. А. Волков стал первым преподавателем по классу балалайки в Новосибирском музыкальном училище им. А. Ф. Мурова, а несколько позже в культурно-просветительском училище. Также он преподавал в некоторых музыкальных школах. Так как Е. А. Волков имел лишь среднее музыкальное образование, многое в его педагогической деятельности нарабатывалось эмпирическим путем, что влияло на раскрытие потенциала учеников в полной мере. Осознание деффицита профессионалов с высшим образованием в Новосибирске побудило к открытию вуза.

Новосибирская консерватория им. М. И. Глинки (НГК им. Глинки) открыла свои двери в 1956 году. К моменту ее возникновения Новосибирск заметно выделялся среди других городов Сибири своим промышленным и экономическим потенциалом. Основной причиной появления музыкального вуза в Сибири стала острая нехватка высокообразованных музыкальных специалистов. В первые годы существования консерватории учебный процесс в классе щипковых инструментов осуществлялся одним специалистом – Вячеславом Андреевичем Подъельским.

Бориса Михайловича Стуса по праву можно считать основоположником академического исполнительства в Новосибирске. Закончив Киевскую консерваторию в 1964 году, он возглавил кафедру народных инструментов НГК им. Глинки в 1965 году и работал там до 1969 года. На основе современной методики, разработанной профессором М. М. Гелисом и доцентом Е. Г. Блиновым, у которых учился молодой педагог, Борис Михайлович заложил и практически развил в Новосибирске основы академической школы воспитания профес-

сионального балалаечника. Он разработал и ввел технические требования для студентов-балалаечников, переложил и составил сборники этюдов и избранных пьес, сочинил собственные композиции. Но главное – он регулярно выступал в концертном зале НГК с сольными отделениями и концертами, наглядно демонстрируя современный исполнительский уровень.

Годы работы А. М. Клюева в НГК им. Глинки оказались наиболее плодотворными в истории балалаечного класса. За все время под его руководством было выпущено 25 балалаечников, многие из которых по сей день олицетворяют цвет сибирского балалаечного исполнительства. Его ученики трудятся во многих городах Сибири: заслуженный деятель искусств РФ, профессор А. И. Бублик; Н. И. Соловьев – преподаватель Читинского музыкального училища, артист народно-инструментального ансамбля им. Н. П. Будашкина; Е. П. Денисов – известный мастер по изготовлению и ремонту щипковых инструментов, лауреат Всероссийского конкурса мастеров; А. В. Каженкина – преподаватель Якутского музыкального колледжа, основатель балалаечной школы в Якутии.

В последующие годы педагогическую деятельность вел Р. В. Леонтьев (1989–1991). С 1997 года должность педагога в консерватории занял Николай Николаевич Самойлов. Работая в Новосибирском культурно-просветительском училище-колледже, специальной музыкальной школе-колледже при НГК им. М. И. Глинки, в Новосибирской государственной консерватории им. Глинки, он воспитал многих известных балалаечников: А. Марчаковского, Р. Леонтьева, Д. Савина, Л. Бутакова и других. За большой вклад в развитие отечественного исполнительского искусства Н. Н. Самойлов удостоился в 1987 году звания «Заслуженный артист Российской Федерации», а в 1997 ему вручили медаль ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени.

Первое десятилетие нового века выделило из среды балалаечников-профессионалов народного артиста РФ Андрея Гуревича. С 1988 года он является солистом Академического русского оркестра ГТРК «Новосибирск», одновременно с этим – солистом инструментального ансамбля «Сюрприз», сформированного в 1987 году. За высокое исполнительское мастерство и значительные творческие достижения в 1999 году ему присвоили почетное звание «Заслуженный артист Российской Федерации», а уже через десять лет он стал народным артистом РФ. Особое место в карьере музыканта занимают собственные сочинения – фантазии, концертные обработки, танцевальные миниатюры («Черный ворон», «Старое банджо», Экспромт, джазовые транскрипции). Еще одно направление, которому посвятил свой талант А. А. Гуревич, – педагогическая работа. Он успешно преподает с 2009 года в специальной музыкальной школе при НГК им. Глинки и с 2013 года в консерватории.

Не менее яркий исполнитель В. В. Шелепов – уроженец Новосибирска. В 2003 году окончил Петербургскую консерваторию по классу А. Б. Шалова и Н. А. Беляева, а через два года завершил послевузовское обучение в ассистентуре-стажировке при НГК им. Глинки под руководством Н. Н. Самойлова. В разные годы В. В. Шелепов являлся артистом и солистом Государственного академического русского оркестра им. В. В. Андреева и Академического оркестра русских народных инструментов ГТРК «Новосибирск». Вадим Валерьевич известен не только как яркий исполнитель – солист и ансамблист (в дуэте с А. А. Гуревичем), но и как композитор, автор сочинений для балалайки и дуэта балалаек.

Основополагающие черты педагогической системы, реализуемой в новосибирской школе, состоят в следующем. На всех этапах занятий осуществляется гармоничный подход в работе с начинающими при изучении музыкального произведения, в развитии исполнительской техники при подготовке к концертному выступлению и т. д. Одним из важнейших элементов обучения игре на балалайке в новосибирской школе является работа педагога

с учеником над освоением правильной посадки и постановки рук на инструменте, овладением разнообразными навыками игры, обеспечивающими музыкально-художественное исполнение. От этого во многом зависит дальнейшее музыкально-исполнительское развитие ученика.

В имеющейся методической литературе вопросы посадки, положения инструмента при игре, постановки рук освещаются достаточно подробно. В педагогической практике новосибирской школы первоначальные навыки игры на инструменте преподносятся на базе методики Павла Ивановича Нечепоренко.

В Новосибирской школе большее предпочтение в работе над техникой отдается методике Евгения Григорьевича Блинова, одного из наиболее ярких представителей современного исполнительства. Разработанная профессором М. М. Гелисом, впоследствии усовершенствованная Е. Г. Блиновым, методика широко используется педагогами Новосибирска. Масштабно применялась работа и над гаммобразными последовательностями из четырех нот (тетрахордами). Такие упражнения исключительно полезны для развития и координации взаимодействия пальцев, ощущения грифа. Помимо тетрахордов также используются довольно распространенные упражнения Г. Шрадика.

Многолетние традиции, накопленный опыт педагогической деятельности и проверенная десятилетиями методика позволяют подготавливать выдающихся исполнителей на балалайке, которые способствуют распространению и популяризации поистине народного инструмента в культурной жизни широких масс.

Список литературы

1. Горбачев А. А. Основные направления развития современного исполнительства на балалайке [Электронный ресурс]. – URL: http://balalaika.org.ru/article-gorbachev.htm.
2. Звягина С. А. Русский академический оркестр ГТРК «Новосибирск». Т. 1. – Новосибирск, 2007. – С. 278.
3. Музыкальная культура Новосибирска. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2005. – С. 214.
4. Официальный сайт Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки [Электронный ресурс]. – URL: http://www.nsglinka.ru/profes-sionalnoe-muzykal noe-obrazovanie-istoriya-teoriya-praktika/

List of references

1. Gorbachev A. A. Osnovnyye napravleniya razvitiya sovremennogo ispolnitel’stva na balalayke [Elektronnyy resurs]. – URL: http://balalaika.org.ru/article-gorbachev.htm.
2. Zvyagina S. A. Russkiy akademicheskiy orkestr GTRK “Novosibirsk”. T. 1. – Novosibirsk, 2007. – S. 278.
3. Muzykal’naya kul’tura Novosibirska. – Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M. I. Glinki, 2005. – S. 214.
4. Ofitsial’nyy sayt Novosibirskoy gosudarstvennoy konservatorii im. M. I. Glinki [Elektronnyy resurs]. – URL: http://www.nsglinka.ru/professionalnoe-muzykalnoe-obrazovanie-istoriya-teoriya-praktika/

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Р. А. ЛАГОНДЫ: ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

Д. А. Евдущенко, А. А. Тихомирова, П. Ф. Дударенко
УО «Белорусская государственная академия музыки», г. Минск

В статье рассмотрены взаимосвязи белорусской исполнительской тромбоновой школы с ведущими советскими и зарубежными исполнительскими школами, а также вклад Ростислава Анатольевича Лагонды в развитие исполнительства на тромбоне в Беларуси.

Ключевые слова: исполнительская школа, белорусская исполнительская тромбоновая школа, тромбон, Р. А. Лагонда.

PERFORMING AND PEDAGOGICAL ACTIVITY OF R. A. LAGONDA: A VIEW FROM THE XXIst CENTURY

D. A. Evdushchenko, A. A. Tikhomirova, P. F. Dudarenko
Belarusian State Academy of Music, Minsk

The article considers the connection and synthesis between the Belarusian trombone performing school and the leading Soviet and foreign performing schools, as well as the contribution of Rostislav Anatolyevich Lagonda to the development of trombone performance in Belarus.

Keywords: performing school, Belarusian performing trombone school, trombone, R. A. Lagonda.

Актуальность настоящей статьи обусловлена обращением к творчеству одного из ярчайших представителей белорусской исполнительской школы игры на тромбоне – Ростиславу Анатольевичу Лагонде (1935–2002), талантливому тромбонисту, педагогу, профессору Белорусской государственной консерватории (Белорусской государственной академии музыки). Литература, посвящённая музыканту, представлена, скорее, в отдельных статьях публицистического плана, а также в справочных и энциклопедических изданиях. Поэтому дальнейшее изучение исполнительской и педагогической деятельности Р. А. Лагонды и осмысление роли его творческой личности в контексте отечественного исполнительства представляется необходимым в дальнейших исследованиях. Цель настоящей статьи – рассмотреть некоторые особенности исполнительской и педагогической деятельности Р. А. Лагонды в контексте лучших традиций советской и зарубежной школы игры на тромбоне.

Обратившись к характеристике творческой личности Ростислава Лагонды, отметим, во-первых, его собственный исполнительский опыт, ведь оркестровую практику Р. А. Лагонда начал проходить еще студентом консерватории. После её окончания он получил направление на работу в Концертно-эстрадный оркестр Белорусского радио и телевидения при Совете Министров БССР. С 1961 по 1965 год работал в должности артиста оркестра Государственного симфонического оркестра БССР. С 1962 года начал преподавать в Белгосконсерватории. В 1965 году поступил в аспирантуру Московской консерватории им. П. И. Чайковского, которую окончил в 1967 году (научный руководитель П. И. Чума-

ков). Одновременно с учебой в аспирантуре он проходил практику в оперно-симфоническом оркестре Всесоюзного радио и телевидения (г. Москва). После окончания аспирантуры был направлен на работу в Белорусскую государственную консерваторию на кафедру камерного ансамбля. Ростислав Анатольевич Лагонда также является основателем Ассоциации белорусских тромбонистов и тубистов (1992), президентом которой он оставался до конца жизни и на которую возлагал большие надежды. Основной задачей ассоциации являлась не только популяризация духовой музыки, но и распространение нотной литературы, методических знаний, общение с педагогами музыкальных школ и колледжей из малых городов Беларуси.

Для исполнительского стиля Р. А. Лагонды характерна высокая культура широкого, насыщенного звучания, техническая оснащенность, а также осмысление художественного образа и тщательная работа с ним. Эти методические и исполнительские принципы Ростислав Анатольевич перенял у своего учителя, представителя ленинградской исполнительской школы Якова Ильича Рубанчика, и с большим успехом развивал. Время учебы и работы в столице СССР позволило Ростиславу Анатольевичу создать собственную педагогическую систему, базирующуюся на традициях ведущих русских исполнительских школ, освящающую вопросы техники, звука, а также репертуара.

Участие в различных конкурсах, мастер-классах, концертах, наряду с плановыми занятиями в классе, Ростислав Анатольевич считал обязательным для учащихся и старался как можно чаще это организовывать для своих учеников. Эта традиция являлась одной из отличительных черт работы в классе и у профессора Санкт-Петербургской консерватории, высококлассного исполнителя-тромбониста, ведущего представителя ленинградской (санкт-петербургской) школы В. В. Сумеркина. У Сумеркина Р. А. Лагонда перенял способ обучения игре на инструменте через собственный исполнительский опыт, высокую эрудицию в вопросах методики и педагогики, богатство и разнообразие репертуара, дополняя все своими собственными представлениями о художественном образе и исполнительских приемах. В работе со своими учениками Ростислав Анатольевич всегда отбирал самое важное, на его взгляд, то, что всегда приносило результат. Особенное внимание он обращал на правильное и красивое ведение звука, четкую атаку, координацию звукоизвлечения и дыхания, правильную аппликатуру. В этой связи им также была написана статья, посвященная возможностям аппликатуры тромбониста [4]. Для освоения тренировочного материала всегда отводилась немалая часть времени, но при этом он не забывал и о работе над чувством стиля, художественной манерой исполнения и пониманием глубокого смысла исполняемого.

Принципиальность, профессиональная честность – вот главные качества любого профессора. Наряду с проникновением в суть проблемы, обычно жесткая и бескомпромиссная работа над решением задач требовала от ученика огромного усилия воли, трудоспособности и желания, чего хватало далеко не всем. Правильная организация самостоятельных занятий тоже была одним из ключевых элементов в классе у Ростислава Анатольевича. По его мнению, обязательно должна была быть налаженная, неукоснительно соблюдаемая система. Только тогда, как считал Р. А. Лагонда, могут закрепиться приобретаемые знания, умения и навыки. Благодаря всему этому его собственная педагогическая система, основываясь на личном опыте и преемственности лучших мастеров предыдущих поколений, постоянно совершенствовалась и эволюционировала, впитывая в себя все новое, что становилось известным. Это было бы невозможно, если бы не его неиссякаемый интерес к своему делу.

Важно отметить, что с самого основания советской и, шире, российской исполнительской школы игры на тромбоне вопрос репертуара был одним из ключевых в развитии тромбонового исполнительства. В период расцвета, конца XIX – начала XX века, такие мастера, как Владислав Михайлович Блажевич, Виктор Викторович Сумеркин, Виктор Федорович Венгловский, Анатолий Тихонович Скобелев, внесли большой вклад в активное пополнение тромбонового репертуара. Так, В. М. Блажевич, один из основоположников советской исполнительской школы, является также автором многочисленных этюдов, 13 концертов для тромбона с оркестром, ряда концертных произведений для тромбона, а также методических работ, таких как «Школа игры на раздвижном тромбоне», «Школа коллективной игры для духового оркестра» и др. В. В. Сумеркин – представитель ленинградской школы, автор многих переложений для тромбона и фортепиано, различного рода ансамблей. Среди них Соната А. Рубинштейна, «Вечерняя песня» и «Посвящение» Р. Шумана и многие другие. В. Ф. Венгловский является автором многих переложений для тромбона. Им также написаны переложения Сонаты для 4 тромбонов Д. Шпеера, Четыре пьесы из сюиты для 4 тромбонов К. Сероцкого и другие, не менее важные сочинения для тромбона и ансамбля тромбонов. А. Т. Скобелев много и плодотворно работал над расширением современного репертуара для тромбона, широко известен ряд его аранжировок для сольного и ансамблевого исполнительства на тромбоне. В классе Р. А. Лагонды этот весомый вклад советских мастеров служил неотъемлемой частью педагогического и концертного репертуара его учеников.

Не обходил стороной Ростислав Анатольевич также опыт и достижения зарубежных коллег. На протяжении последних десятилетий он серьезно интересовался зарубежными методиками обучения, досконально изучал их. Он тщательно анализировал методы зарубежной исполнительской и педагогической практики, постоянно сопоставляя их с собственным опытом (его основной подход в обучении игре на тромбоне), отбирая только то, что приносило плоды при обучении студентов. Самому ему довелось вести класс тромбона в Каирской консерватории 3 года во время загранкомандировки с 1972 по 1975 год, а потому он знал, насколько важно изучать и интересоваться работами видных зарубежных тромбонистов. Этому он учил и своих учеников, и со временем это стало традицией.

В свете деятельности зарубежных тромбонистов того времени, когда активно работал Ростислав Лагонда, упомянем интереснейшую работу британского тромбониста Дэниса Уика «Техника тромбона» (Лондон, 1971). С ней можно познакомиться и благодаря А. Т. Скобелеву, который представил первый перевод этой работы на русский язык с добавлением личных комментариев. Из его перевода можно не только уяснить методику Уика, но и рассмотреть ее основные принципы через призму проблем отечественной школы игры на тромбоне. В ней рассмотрены как рекомендации по выбору инструмента, мундштука, кейса, советы по уходу и хранению инструмента, так и наиболее важные любому тромбонисту технологические и физиологические проблемы, проблемы звукоизвлечения, дыхания, ритма и интонации, с которыми каждый начинающий музыкант обязательно столкнется.

В настоящее время актуальным является вопрос организации ежедневных занятий тромбониста. Эту проблематику хорошо освещает статья американского тромбониста Роберта Джеймса «Современные стратегии занятий профессиональных тромбонистов», изданная в 2001 году в журнале Международной ассоциации тромбонистов. Она представляет собой анкетный опрос лидирующих американских классических и джазовых тромбонистов, зарабатывающих на жизнь игрой в оркестре, а также их концепцию подготовки к вы-

ступлениям, философию и подход к ежедневным занятиям. Проведем параллель, что в классе у Р. А. Лагонды также всегда приветствовалась инициатива брать пример с высококлассных музыкантов, оценивать их деятельность и перенимать что-то полезное для себя.

Все, чего смог добиться Ростислав Анатольевич в вопросах игры и обучения игре на тромбоне и тубе, и по сей день приносит постоянный и неизбежный успех в воспитании высококвалифицированных музыкантов. Им воспитано немало лауреатов всесоюзных и межреспубликанских конкурсов. В ряду более старшего поколения в настоящее время работает на кафедре медных духовых и ударных инструментов П. Дударенко (туба) – лауреат Всесоюзного конкурса (Таллин, 1980), солист симфонического оркестра Национального академического Большого театра оперы и балета РБ (1983–2011), доцент кафедры медных духовых инструментов, в настоящее время – проректор по воспитательной работе. А также В. Каврецкий (тромбон) – лауреат Всесоюзного конкурса (Минск, 1988), солист Государственного академического симфонического оркестра РБ, старший преподаватель кафедры медных духовых и ударных инструментов (с 1999 года). Также выступают солистами различных творческих коллективов С. Стелькин (тромбон) – лауреат Межреспубликанского конкурса (Таллин, 1988), солист оркестра Ансамбля песни и танца Министерства обороны РБ; В. Романовский (тромбон) – солист заслуженного коллектива оркестра Государственного музыкального театра РБ.

Помимо прекрасных исполнителей, Ростислав Анатольевич Лагонда также взрастил немало замечательных педагогов, в числе которых: В. Тихонюк (Брестский музыкальный колледж), М. Михлин (Могилевский музыкальный колледж), Л. Комаровский (Гродненский музыкальный колледж), И. Тарасик (Мозырский музыкальный колледж) и др. Все его воспитанники высоко чтят вклад своего учителя в белорусское исполнительство и методику преподавания и сами стараются передавать его мудрость младшему поколению. Преемственность и знание достижений прошлого – один и основополагающих факторов успешного развития и обогащения национальной исполнительской школы и по сей день.

Не пропадает интерес к медным духовым инструментам и у белорусских композиторов. Благодаря личности Р. А. Лагонды написано много сольных и ансамблевых произведений для тромбона такими белорусскими композиторами, как у А. Богатырев, Г. Горелова, В. Кондрусевич, В. Корольчук и др., которые и по сей день успешно исполняются молодыми тромбонистами. В этом же ключе можно отметить и существование коллектива молодых музыкантов «Амадис-брасс», который активно исполняет произведения для ансамбля и брасс-квинтета.

Примечательным является произведение Г. Гореловой «Легенда» для тромбона и фортепиано, так как каденцию к этому произведения (помимо оригинальной каденции самого композитора) Ростислав Анатольевич написал сам, а первым, кто исполнил это произведение с новой каденцией, был один из его лучших учеников – Виктор Каврецкий. Каденция интересна тем, что, помимо тематического развития различных мотивов произведения, она включает в себя инновационные приемы звукоизвлечения на тромбоне, такие, как: двойные ноты, разложенные аккорды и др. (см. Приложение). Все эти приемы начали появляться в сочинениях западноевропейских и российских композиторов с середины XX века и вызвали особый интерес и у белорусского профессора. Именно благодаря заинтересованности Ростислава Анатольевича и его желанию обогатить белорусское тромбоновое искусство все новинки в исполнительстве быстро появлялись в белорусских произведениях и тут же находили свой круг применения.

Все, кто учился в классе Р. А. Лагонды и имел возможность работать с ним, высоко чтят принципы и традиции своего учителя, как и сам Ростислав Анатольевич, который бережно относился к исполнительскому и педагогическому наследию. Так, П. Ф. Дударенко, один из его учеников, говорил: «Вся жизнь нашего Учителя – это целый (и цельный!) пласт отечественного инструментализма, определенный период эволюции развития исполнительства на всех духовых инструментах, а не только на тромбоне» [3, с. 110].

Подведём некоторые итоги. В настоящее время на кафедре медных духовых и ударных инструментов Белорусской государственной академии музыки работают преподаватели, продолжающие традиции своих педагогов и обладающие высоким творческим и научным потенциалом. Лучшие студенты, как и их преподаватели, становятся лауреатами различных конкурсов. Это способствует решению главных задач: обеспечению оркестровых коллективов в республике национальными кадрами, развитию и обогащению белорусской исполнительской школы игры на тромбоне, отвечающей современным требованиям по подбору высокопрофессионального профессорско-преподавательского состава и профессионального исполнительского штата. Успешность решения этих задач во многом обязана личности Ростислава Анатольевича Лагонды. Ведь именно он заложил основы преемственности и синтеза в белорусскую школу игры на тромбоне, учил чтить и уважать традиции и принципы виднейших мастеров прошлого и, опираясь на этот багаж, смотреть в будущее. Представляется, что и данные материалы могут найти практическое применение в образовательном процессе, в учебных дисциплинах по истории исполнительского искусства, а также быть полезными для самих исполнителей на тромбоне.

Список литературы

1. Блажевич В. М. Школа для раздвижного тромбона. – М.: Музсектор Госиздата, 1925. – 83 с.
2. Джеймс Р. Современные стратегии занятий профессиональных тромбонистов [Электронный ресурс] // Журнал Международной ассоциации тромбонистов. – 2001. – URL: http://www.brassmusic.ru/spec/141-2009-11-22-04-11-44?i=1 (дата обращения: 21.03.2021).
3. Дударенко П. Ф. Памяти учителя (профессора Ростислава Анатольевича Лагонды) // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: навукова-тэарэтычны часопіс. – 2008. – № 13. – С. 109–113.
4. Лагонда Р. А. О возможностях аппликатуры тромбониста // Вопросы теории и практики музыкальной педагогики: сб. науч. тр.; сост. В. М. Зеленин, В. Л. Яконюк. – Минск: БГК им. А. В. Луначарского, 1989. – С. 69–72.
5. Ничков Б. В. Становление и развитие белорусской школы игры на духовых и ударных инструментах в аспекте влияния традиций российского духового исполнительства и педагогики // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі навукова-тэарэтычны часопіс. – 2017. – № 31. – С. 70–77.
6. Сумеркин Виктор Васильевич, кафедра медных духовых инструментов [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова: сайт. – URL: http://old.conservatory.ru/vsumerkin. (дата обращения: 21.03.2021).
7. Толмачев Ю. А. Музыкальное исполнительство и педагогика. – Тамбов: Тамбов. техн. ун-т, 2006. – 194 с.

List of references

1. Blazhevich V. M. Shkola dlya razdvizhnogo trombona. – M.: Muzsektor Gosizdata, 1925. – 83 s.

2. Dzheyms R. Sovremennyye strategii zanyatiy professional'nykh trombonistov [Elektronnyy resurs] // Zhurnal Mezhdunarodnoy assotsiatsii trombonistov. – 2001. – URL: http://www.brassmusic.ru/spec/141-2009-11-22-04-11-44?i=1 (data obrashcheniya: 21.03.2021).
3. Dudarenko P. F. Pamyati uchitelya (professora Rostislava Anatol'yevicha Lagondy) // Vestsi Belaruskay dzyarzhaŭnay akademii muzyki: navukova-tearetychny chasopis. – 2008. – № 13. – S. 109–113.
4. Lagonda R. A. O vozmozhnostyakh applikatury trombonista // Voprosy teorii i praktiki muzykal'noy pedagogiki: sb. nauch. tr.; sost. V. M. Zelenin, V. L. Yakonyuk. – Minsk: BGK im. A. V. Lunacharskogo, 1989. – S. 69–72.
5. Nichkov B. V. Stanovleniye i razvitiye belorusskoy shkoly igry na dukhovykh i udarnykh instrumentakh v aspekte vliyaniya traditsiy rossiyskogo dukhovogo ispolnitel'stva i pedagogiki // Vestsi Belaruskay dzyarzhaŭnay akademii muzyki navukova-tearetychny chasopis. – 2017. – № 31. – S. 70–77.
6. Sumerkin Viktor Vasil'yevich, kafedra mednykh dukhovykh instrumentov [Elektronnyy resurs] // Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova: sayt – URL: http://old.conservatory.ru/vsumerkin (data obrashcheniya: 21.03.2021).
7. Tolmachev Yu. A. Muzykal'noye ispolnitel'stvo i pedagogika. – Tambov: Tambov. tekhn. un-t, 2006. – 194 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

РАЗМЫШЛЕНИЯ О НЕКОТОРЫХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ИСТОРИЧЕСКИХ АСПЕКТАХ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

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

Статья посвящена проблеме понимания исполнителем композиторского замысла, рассмотрению некоторых теоретических и исторических аспектов фортепианного исполнительства, специфике творческой работы пианиста с авторским текстом.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, интерпретация, авторский текст, аналитическое осмысление, прочтение.

REFLECTIONS ON SOME THEORETICAL AND HISTORICAL ASPECTS OF PIANO PERFORMANCE

Jingbo Chen
L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov

The article is devoted to the problem of the performer's understanding of the composer's idea, consideration of some theoretical and historical aspects of piano performance, the specifics of the pianist's creative work with the author's text.

Keywords: piano performance, interpretation, author's text, analytical comprehension, reading.

Известный пианист И. Гофман утверждал, что «всякое обращение к аудитории – будь то речь литературная или музыкальная, должно быть свободным и индивидуальным выражением, руководимым лишь общими законами или правилами эстетики; оно должно быть свободным, чтобы быть художественным, и индивидуальным, чтобы иметь художественную силу. Традиционные толкования произведений искусства – это своего рода "консервы", разве только индивидуальное толкование случайно совпадает с традиционным, что, однако, бывает весьма редко и не говорит в пользу интеллектуального уровня исполнителя, легко и охотно идущего по проторенной дорожке» [1, с. 34]. С этим мнением трудно не согласиться, так как работа исполнителя с текстом музыкального произведения – процесс, который включает в себя несколько этапов. Среди них и вдумчивый анализ авторского текста, и аналитический разбор композиции, и выделение структурных единиц частей сочинения, и определение кульминационных зон, и т. д. Ведь исполнитель создаёт собственную концепцию сочинения, где от трактовки каждой мельчайшей детали зависит целостное восприятие слушателем всего сочинения. Эта мысль приобретает ещё большее значение в случае исполнения миниатюры, в особенности романтической, поскольку здесь мельчайшие интонационные детали сочинения могут приобретать особое значение. Нас же в данной статье будут интересовать проблемы, связанные, в первую очередь, с фортепианным исполнительством.

По поводу аналитической работы исполнителя с прочтением авторского текста Е. Либерман справедливо замечает: «Композитор и исполнитель – содружество, в котором ни одна из сторон не может существовать без другой и в котором одновременно каждая обладает собственными объективными творческими интересами. В этом содружестве борют-

ся две тенденции – стремление к слиянию со стремлением к самовыражению и самоутверждению, без чего немыслимо никакое творчество. “Победа” одной из тенденций ведёт к поражению обеих, так как без искренности и самобытности исполнительского акта сама музыка автора будет мёртвой» [3, с. 5]. Этот процесс понимания исполнителем авторского замысла, с одной стороны, направлен на объективность восприятия текста, с другой – на сохранение собственной индивидуальности исполнителя, то есть на некоторую долю субъективности. Здесь и кроется противоречие; эта проблема решается и теоретиками исполнительства, и самими исполнителями на протяжении достаточно большого временного отрезка. Обозначим некоторые аспекты данной проблемы.

Знаменитый пианист И. Гофман так формулирует направленность исполнительских действий, указывая на то, что, по его мнению, является задачей пианиста: «Раскрытие того, что именно, в интеллектуальном или эмоциональном смысле, скрывается между строк, и того, как понимать и интерпретировать скрытое, – вот что должно оставаться задачей исполнителя при условии, что он обладает не только духовным видением, дающим ему право на индивидуальную концепцию, но и техническим умением выразить то, что подсказывает ему (с помощью воображения и анализа) его индивидуальная концепция» [1, с. 33]. И. Гофман также указывает и на долю субъективности, неизбежно привносимую пианистом в сочинение: «При этих условиях интерпретация исполнителя – как бы точно он ни придерживался текста – должна и неминуемо будет отражать его воспитание, образование, темперамент, характер – короче говоря, все те качества, из которых складывается его личность. А так как эти личностные качества у исполнителей различны, в той же мере будут неизбежно различны и их интерпретации» [1, с. 33].

Многие теоретики, исследовавшие исполнительство, настаивают на необходимой доле субъективности. Например, Е. Либерман напоминает: «Артисты были интерпретаторами. Само слово “интерпретация” (от латинского interpretation – разъяснение, толкование) включает в себя смысловой оттенок субъективности» [3, с. 17]. Так, В. Москаленко, рассматривая возможности исполнительской интерпретации, вводит понятие «мобильные ресурсы» музыки, под которыми следует понимать «разного рода возможности тематического материала, изначально в нём заложенные, то есть это – путь познания исполнителем целостности музыкального произведения» [6, с. 4–14]. А известный исследователь К. Мартинсен отчасти снимает это противоречие, подчёркивая: «Подобно тому, как формирующая воля и все жизненные силы творца в конце концов излились в форме художественного произведения, так и жизненно-индивидуальные силы исполнителя должны слиться в полном единстве с формой художественного произведения» [5, с. 211].

Обращаясь к истории фортепианного исполнительства, Е. Либерман обрисовывает два противоположных направления, связанных с интересующим нас вопросом: «В настоящее время существуют две точки зрения на авторский нотный текст и закономерности его превращения в реально звучащую музыку. Одна, доминировавшая во всё послевоенное время, видит задачу исполнителей в “точном воспроизводстве всех данных текста”, “верности авторскому тексту”. Другая точка зрения возникла в 70-е годы. Она опирается на сыгравшие роль научные гипотезы артистов прошлого и доказывает принципиальную невозможность равенства между текстом и звучащим музыкальным произведением, в котором его художественное содержание может быть выявлено только в конкретно-личностной форме. Нотный текст, по мысли сторонников этой теории, “это более или менее искусная призма, так или иначе преломляющая первоначальные идеи автора и рассеивающая их в виде веера конкретных интерпретаций”» [3, с. 40–41].

По-видимому, этот «спор» решается поиском равновесия и вечным стремлением к нему с длительным обдумыванием исполнителем авторского текста, порой с многолетним оттачиванием собственной интерпретации, стремлением к объективности его воссоздания и сохранением собственного «я». Недаром К. Мартинсен подтверждает: «Переживают, в конце концов, только самого себя» [5, с. 214]. Так, И. Гофман, например, достаточно определённо обозначает свою позицию: «Играть же ноты, даже если играть их правильно, – этого ещё не достаточно для того, чтобы воздать должное жизненной сущности художественного произведения» [1, с. 32].

Необходимость аналитического осмысления авторского текста подчёркивает О. Шульпяков: «Речь идёт о специфической форме музыкально-исполнительского мышления, обозначенной <…> как “анализ через синтез”, основу которого составляет “восприятие реальных результатов творческой деятельности через внутренний образ-представление, с опорой на действие-переживание” [10, с. 55]. Е. Либерман призывает осознанно и вдумчиво отделять истинные, авторские указания от привнесённых позже, возможно, и не самим композитором: «Исполнители должны научиться разделять в авторском тексте знаки, несущие в себе объективную информацию о сочинении, его образном строе, красоте и выразительности, от знаков, в которых передана информация о субъективном толковании его первым редактором и потенциальным исполнителем – самим автором» [3, с. 38].

Обращаясь к некоторым историческим аспектам рассматриваемой проблемы, отметим: «Одним из наиболее прогрессивных отрядов всемирного исполнительского искусства начиная с середины XIX века стал русский пианизм. В России раньше, чем где-либо, поняли необходимость внимательнейшего изучения авторского текста в сочетании с творческим к нему отношением» [3, с. 17]. Вопросы прочтения и интерпретирования авторского текста неразрывно связаны с эмоциональными и техническими возможностями пианиста. Так, О. Шульпяков замечает: «Диалектика отношений музыкального сознания и исполнительской техники заключена в глубоких взаимосвязях, развитие техники и становление художественного сознания представляет единый, одновременно протекающий процесс» [10, с. 31–32]. И далее: «Общеизвестно, что задача музыканта-исполнителя заключается не в том, чтобы знать, что следует выразить своей игрой, но и в том, чтобы знать, как именно это выразить». Однако важно помнить, для чего исполнитель осуществляет свой поиск: «Проблема выбора оптимального исполнительского варианта обусловливает появление большинства интерпретаторских проблем, превращая работу артиста над воплощением чужого замысла в подлинное творчество» [10, с. 44].

В этом смысле Г. Цыпин подчеркивает важные для исполнителя задачи при сохранении индивидуальности интерпретатора: «…приоритет автора исполняемой музыки; отказ от интерпретаторского субъективизма; верность как духу, так и букве произведения; высокая игровая культура, строгий вкус, точность и тщательность внешней отделки, безотказный техницизм – эти характерные особенности русской школы пианизма как бы переходят по наследству от учителей к ученикам» [9, с. 8]. Появляется, по его мнению, «тенденция к усилению рационального начала» [9, с. 8] в музыкальном исполнительстве.

Обращаясь к проблеме интерпретации рахманиновской музыки, отметим, что стиль гениального музыканта оказал влияние не только на всё развитие исполнительского искусства в России, но и во многом на прочтение пианистами его сочинений. Так, Н. Растопчина подчёркивает: «Авторская интерпретация <…> накладывает на произведение <…> властный неизгладимый отпечаток» [8, с. 138]. И далее: «“Снять” исполнительские штампы и,

исходя из авторского замысла, по-своему почувствовать и “прочесть” произведение – такова сложная и интересная задача» [8, с. 139]. Как писал сам С. В. Рахманинов, «…моё исполнение собственных сочинений отличается от исполнения чужих произведений, это потому только, что свою музыку я знаю лучше; как композитор я уже так много думал над ней, что она стала как бы частью меня самого. <…> Но мне интересно слушать свои произведения, когда они звучат в исполнении некоторых великих пианистов, чьё совершенное мастерство открывает мне нечто новое в моей собственной музыке» (см. [7, с. 23]).

Как же лучшие пианисты интерпретируют музыку Рахманинова? Исследователи считают, что «подлинные художники-интерпретаторы всегда стремятся открыть в музыке Рахманинова новые грани, по-своему прочесть и воплотить авторский замысел. При этом они, естественно, ярче и полнее выявляют то, что ближе их артистической природе и творческому стилю. Так, Л. Н. Оборин ярче всего передаёт в рахманиновских творениях светлое лирическое начало; у С. Т. Рихтера на первом месте большой внутренний напор, динамизм; характерность, красочность рахманиновских образов подчёркивает Я. И. Зак. “Свой” Рахманинов и у Э. Г. Гилельса, М. И. Гринберг, П. А. Серебрякова» [8, с. 138]. А Лазарь Наумович Берман, например, считает: «По-моему, культура фортепианного исполнительства начинается с культуры звука» (цит. по [9, с. 182]).

В качестве вывода приведём слова известных пианистов и теоретиков исполнительства. Так, И. Гофман подчёркивает: «Даже благоговение перед композитором не должно переходить границ; а эти границы намечаются здесь лишь для того, чтобы обеспечить его произведению возможно большую свободу выявления» [1, с. 44]. Г. Коган по этому поводу замечает: «Перефразируя известное изречение основателя Художественного театра (“автор умирает в режиссёре, режиссёр умирает в актёре”), можно сказать, что у Рахманинова техника умирает в образе…» [2, с. 231]. А Е. Либерман подытоживает: «Объективный смысл сочинения, множественность идей, воплощённых в нём (речь идёт, естественно, о глубоких творениях), не всегда до конца ясны самим создателям <….>. Понимание авторами своих творений имеет значение одной из относительных истин в ряду вечного движения к абсолютной <….>. Им не всегда ясно, что именно будет волновать и чем именно будут восхищаться в их произведениях потомки» [4, с. 29].

Исполнительская практика показывает, что привнесение в исполнение известных сочинений черт индивидуальности исполнителя (естественно, речь идёт о пианистах мирового значения) позволяет полнее раскрыть замысел сочинения, увидеть в нём новые образные краски, новые смысловые грани. Ведь часто можно услышать, что великие произведения со временем меняются, а на самом деле меняется слушатель, который в новом времени и в новых условиях открывает в музыке то, что могло быть прежде «скрыто», поскольку на тот момент не вполне отвечало ожиданиям современности. Необходимость свободы выражения, проявления собственной индивидуальности, искренности и самобытности подчёркивают многие известные пианисты. При этом, естественно, столь же необходима и серьёзнейшая работа с текстом музыкального произведения, стремление вжиться в авторский замысел, для чего, в свою очередь, требуется самая вдумчивая работа с текстом сочинения и творческий подход к нему.

Список литературы

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 224 с.

2. Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи. – М.: Советский композитор, 1968. – 458 с.
3. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М.: Музыка, 1988. – 236 с.
4. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой: учеб. пособие. – М.: Музыка, 1985. – 136 с.
5. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. – М.: Музыка, 1966. – 220 с.
6. Москаленко В. Про специфику музыкальной интерпретации // Київське музикознавство. Проблеми музичної інтерпретації: збірка статей.– К.: КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 1999. – Вип. 2. С. 4–14.
7. Петрова Ю. Исследуя литературное наследие Сергея Рахманинова. Композитор об интерпретации собственных сочинений // PHILHARMONICA. – № 3. – 2018. – С. 22–25.
8. Растопчина Н. Исполнение фортепианных концертов Рахманинова советскими пианистами // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. – М.; Л.: Музыка, 1965. – С. 124–140.
9. Цыпин Г. Портреты советских пианистов. – М.: Советский композитор, 1990. – 334 с.
10. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л.: Музыка, 1986. – 128 с.

List of references

1. Gofman I. Fortepiannaya igra. Otvety na voprosy o fortepiannoy igre. – M.: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo, 1961. – 224 s.
2. Kogan G. Voprosy pianizma. Izbrannyye stat'i. – M.: Sovetskiy kompozitor, 1968. – 458 s.
3. Liberman E. Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom. – M.: Muzyka, 1988. – 236 s.
4. Liberman E. Rabota nad fortepiannoy tekhnikoy: ucheb. posobiye. – M.: Muzyka, 1985. – 136 s.
5. Martinsen K. Individual'naya fortepiannaya tekhnika. – M.: Muzyka, 1966. – 220 s.
6. Moskalenko V. Pro spetsifiku muzykal'noy interpretatsii // Kiïvs'ke muzikoznavstvo. Problemi muzichnoï interpretatsiï: zbirka statey. – K.: KDVMU im. R. M. Glієra, 1999. – Vip. 2. – S. 4–14.
7. Petrova Yu. Issleduya literaturnoye naslediye Sergeya Rakhmaninova. Kompozitor ob interpretatsii sobstvennykh sochineniy // PHILHARMONICA. – № 3. – 2018. – S. 22–25.
8. Rastopchina N. Ispolneniye fortepiannykh kontsertov Rakhmaninova sovetskimi pianistami // Ob ispolnenii fortepiannoy muzyki Bakha, Betkhovena, Debyussi, Rakhmaninova, Prokof'yeva, Shostakovicha. – M.; L.: Muzyka, 1965. – S. 124–140.
9. Tsypin G. Portrety sovetskikh pianistov. – M.: Sovetskiy kompozitor, 1990. – 334 s.
10. Shul'pyakov O. Muzykal'no-ispolnitel'skaya tekhnika i khudozhestvennyy obraz. – L.: Muzyka, 1986. – 128 s.

РАЗВИТИЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА ЯКУТИИ В 40–60-Е ГОДЫ XX ВЕКА

С. В. Вдовенко
Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (институт) им. В. А. Босикова, г. Якутск

Данная статья посвящена характеристике концертмейстерской деятельности, различных видов исполнительской практики и музыкальной педагогики пианистов в контексте

музыкальной жизни Якутии XX века. В современном якутском музыкознании еще нет специализированных исследований, посвященных этой теме.

Ключевые слова: музыкальное исполнительство, концертмейстерство, фортепианное исполнительство, музыкальная педагогика, якутское исполнительское искусство, якутское фортепианное искусство.

DEVELOPING CONCERTMASTER ART OF YAKUTIA IN THE 1940–1960s OF THE XXth CENTURY

S. V. Vdovenko
V. A. Bosikov Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia) (Institute), Yakutsk

The author considers the concertmaster activity, different types of performing practice and music pedagogy within musical life of Yakutia of the XXth century. Besides the author highlights the facts that there is no special study on this issue in modern Yakut musicology.

Keywords: musical performance, concertmaster, piano performance, music pedagogy, Yakut performing arts, Yakut piano art.

Концертмейстерство, сформировавшись как самостоятельный вид деятельности в процессе практики аккомпанирования и художественно-педагогической коррекции ансамбля с певцами или исполнителями-инструменталистами, является удачным примером универсального сочетания в рамках одной профессии элементов мастерства педагога, исполнителя, импровизатора и психолога. Понятие «концертмейстерское искусство» может относиться к исполнителям на различных инструментах, если в процессе работы необходимо решать и педагогические, и ансамблево-исполнительские задачи. Применительно к деятельности музыканта-пианиста концертмейстерство – одна из самых распространённых и востребованных профессий. В процессе становления происходило постепенное совершенствование всех входящих в неё компонентов.

Истории фортепианного аккомпанемента в Якутии около века. Однако до сих пор нет ни одного исследования, которое создавало бы целостную и последовательную картину становления искусства аккомпанемента и концертмейстерской деятельности пианиста в контексте музыкально-исторических процессов. Безусловно, воссоздание истории становления концертмейстерской деятельности поможет осознать ее в качестве целостности, кроме того, будет способствовать постижению всего комплекса проблем, порожденных эволюцией. Думается также, что исторический взгляд на концертмейстерство обогатит представление о якутской музыкальной культуре. Неразработанность заявленной темы и возможное практическое значение результатов изысканий видятся теми аргументами, которые убеждают в актуальности её изучения.

Современное исполнительское искусство невозможно представить без пианистов-концертмейстеров, работающих в коллективах различной творческой направленности. В современном якутском музыкознании еще не начаты специализированные исследования, посвященные концертмейстерской деятельности пианиста в контексте музыкальной жизни Якутии XX века, различных видов исполнительской практики и музыкальной педагогики. В методологическом плане данная статья опирается на основные фундаментальные положения и направления, сложившиеся в современном отечественном и зарубежном музыко-

ведении: В. Л. Серошевского, Э. Е. Алексеева, М. Н. Жиркова, Н. И. Головневой, З. И. Кириллиной, А. П. Решетниковой. В основе настоящей статьи лежат материалы, собранные автором в ходе архивной работы, в частности, впервые публикуются сведения из рукописных документов по изучению материалов архива Якутского музыкального училища.

В силу специфики исторического и социально-экономического развития дореволюционная Якутия не имела своих профессиональных композиторов и исполнителей. Поэтому всю основную работу по внедрению и распространению фортепианной музыкальной культуры выполняли приезжие специалисты, как правило, музыканты, владевшие в определенной степени русской и европейской музыкальной культурой. Концертмейстерское исполнительство в Якутии получает широкое распространение среди городского населения с конца 90-х годов XIX века. Определенную роль в этом процессе сыграла деятельность различных национальных обществ, объединяющих представителей якутской интеллигенции.

Важную роль в становлении концертмейстерского исполнительства, в развитии культурной жизни тогдашней Якутии сыграл кружок любителей музыки и литературы «малороссов», созданный в конце XIX века (1863) и объединивший преимущественно более просвещенную часть представителей славянских народов, присоединив к себе неорганизованных любителей. Об этом кружке известно только из публикаций в периодической печати. Кружковцы занимались проведением театральных постановок, музыкально-сценических спектаклей, концертов, оперных сцен и даже любительских опер. В 1889 году кружок был преобразован в «Общество любителей драматического искусства». «Общество» выработало свой устав, который 10 мая 1891 года утвердил министр внутренних дел Российской империи как «Устав общества любителей музыки и литературы», хотя в печати того времени общество по-прежнему фигурировало как кружок [2, с. 53]. Главной целью его просветительской деятельности было знакомство слушателей и зрителей с лучшими произведениями музыки, литературы и драматургии, оказание материальной помощи нуждающимся путем организации благотворительных спектаклей и концертов [2, с. 53].

Первый театр в Якутии был создан в 1925 году. До Великой Октябрьской социалистической революции любительскими силами осуществлялись единичные спектакли на якутском языке, существовала русская театральная самодеятельность. На ее основе в 1920 году был открыт Русский Народный театр. В 1925 году он перерос в Якутский национальный драматический театр с якутской и русской труппами. Открытие театра имело огромное значение для развития не только драматического, но и музыкального искусства. Начало положило открытие в 1934 году музыкальной мастерской – двухгодичных курсов, которые должны были дать основы начального музыкального образования (постановка голоса, теория музыки, фортепиано, народные инструменты) [2, с. 53].

Музыканты Радиокомитета выступали и на радио, и в выездных концертах с сольными и ансамблевыми программами (квартет, октет). По тематическому содержанию деятельность музыкальной редакции имела ярко выраженную просветительскую направленность. Циклы лекций-концертов посвящались творчеству мастеров XVII века, Баху, Генделю, Моцарту, Бетховену, Шуберту, Шуману. Вокалисты пели отрывки из опер Бизе, Верди, Глинки, Чайковского [2, с. 46]. Радиокомитет пропагандировал и якутскую музыку. В 1935 году Ф. Корнилов создал на радио якутский вокальный ансамбль. Радиокомитет сыграл важную роль в воспитании слушателей, в приобщении их к сокровищнице мировой классики [2, с. 47]. В 1944 году была открыта первая детская музыкальная школа с интернатом на 70 человек. С 1948 года ведет свою историю Якутское музыкальное училище. Ба-

зой для его открытия стало художественное училище, существующее с 1945 года. При нем в 1948 году были открыты вокальное и хореографическое отделения, а учебное заведение переименовано в музыкально-художественное [2, с. 58].

Концертмейстером Якутского драматического театра и студии при Якутском государственном хоре с 1940 года работала Полина Константиновна Розинская (1912–2010) – народная артистка ЯАССР, заслуженная артистка РСФСР, ЯАССР. Она также обучала хористов фортепиано. Полина Константиновна родилась в селе Большая Лепатиха Херсонской области. В 1929 году окончила семилетку в городе Херсоне. С 1926 по 1930 год обучалась в Музпрофшколе города Херсона. С 1930 года выехала с семьей жить в Москву, где поступила на работу на пуговичную фабрику им. Балакирева в разборочный цех, а затем в перламутровый цех по изготовлению запонок. В 1931 году она выдержала вступительный экзамен на рабфак при Московской государственной консерватории, куда успешно поступила в класс преподавателя В. И. Брюханова. В 1934 году поступила в консерваторию в класс профессора А. В. Шаумса. По окончании консерватории в 1940 году была направлена на работу в Якутию. С 1940 по 1944 год работала в Государственном Якутском театре концертмейстером, где преподавала хористам общее фортепиано. С 1944 по 1946 работала концертмейстером в Русском драматическом театре. В 1944 году совершила большую концертную поездку по городам и поселкам Якутии в составе концертной бригады. С 1946 по 1948 работала в Государственном якутском музыкальном театре-студии концертмейстером [1]. Среди студийцев были известные якутские певцы: Е. Захарова, А. Егорова, Д. Барашкова, Л. Попов, М. Васильева, М. Попова и др. П. К. Розинская готовила солистов к постановке оперы «Нюргун Боотур» М. Жиркова, Г. Литинского (1947), также к показу оперы-олонхо «Нюргун Боотур» и театрализованной оратории Г. Григоряна «Якутская праздничная» в Москве (1957). Работала с солистами И. Переваловым, А. Егоровой, К. Борисовым, Н. Алексеевым, А. Адамовой и др. С 1948 по 1949 в Якутском Государственном музыкально-драматическом театре работала концертмейстером. Солисты театра не знали нот, поэтому Полина Константиновна выучивала с ними партии, помогала понять образ, характер исполняемого произведения [1]. С 1947 по 1950 она работала в Якутской детской музыкальной школе преподавателем фортепиано. С 1950 года была концертмейстером в Якутском радиокомитете. С 1056 по 1962 годы вела кружок фортепиано во Дворце пионеров. С 1960 по 1971 год была старшим концертмейстером солистов и хора в Радиокомитете, переименованном в Государственный комитет по телевидению и радиовещанию. Работала с певцами: А. Забалоцкой, Д. Барашковой, С. Ларионовым, А. Соловьевой, Ф. Лобановым. Более 20 лет Полина Константиновна Розинская работала в комитете по телевидению и радиовещанию. За эти годы она воспитала много хороших певцов.

Полина Константиновна является автором обработок якутских песен самодеятельных авторов, мелодистов, первым исполнителем многих произведений якутских композиторов. Сотрудничала с М. Н. Жирковым, Г. А. Григоряном, Н. И. Бажовым и другими якутскими композиторами. Вела активную исполнительскую работу, выступала солистом ансамбля. Вместе с другими известными музыкантами в 60-е годы знакомила с якутским искусством жителей Бурятии, Тувы, Иркутской области. Без преувеличения можно сказать, что почти все известные якутские певцы ощущали на себе ее благотворное концертмейстерское влияние.

Большую концертмейстерскую работу Полина Константиновна успешно совмещала с педагогической деятельность. С 1959 по 1987 год работала в Якутском музыкальном училище педагогом фортепиано и концертмейстером. С 1965 по 1973 год была заведующей

отделением фортепиано. Среди ее учеников – участники и лауреаты республиканских и российских конкурсов (Н. Семеняга, С. Слепцова, И. Холмогорова). В стенах музыкального училища подготовила более 60 музыкантов. С 1964 по 2003 год – концертмейстер хора ветеранов войны и труда.

В числе концертмейстеров, которые работали в драмтеатре г. Якутска, можно назвать Сергея Константиновича Джангваладзе (1909–1982) – народного артиста ЯАССР, заслуженного артиста ЯАССР, ветерана труда. Сергей Константинович родился в городе Елизаветполе, переименованном в Кировобад, Азербайджанской ССР. В возрасте 3 лет потерял отца. Чтобы вырастить сына и дать ему образование, мать вынуждена была постоянно работать прачкой. Окончив в Москве семилетку, Сергей Константинович в 14 лет поступил в музыкальный техникум, после окончания которого поступил в Московскую государственную консерваторию. В 1929 году из-за плохого материального положения и по причине того, что на иждивении находилась мать-пенсионерка, ему пришлось уйти с 3-го курса. Он работал концертмейстером в кино, на эстраде, в театре. В 1938 году приехал на работу в Якутский драматический театр, где в период с 1938 по 1942 год заведовал музыкальной частью. С 1942 по 1948 год был хормейстером-пианистом в Якутском театре-студии. С 1948 по 1959 год – руководителем эстрадно-джазового оркестра кинотеатра «Центральный» г. Якутска. А с 1959 года до конца своей жизни работал концертмейстером балетной группы Якутского государственного музыкально-драматического театра им. П. А. Ойунского [1]. Совмещал работу в музыкальном училище концертмейстером в классе вокала. Сергей Константинович был очень опытным концертмейстером. В тот период в основном в музыкальное училище поступали деревенские ребята без музыкальной подготовки, у которых не было развито чувство ритма. Они не знали нот, имели только природный голос. Сергей Константинович как опытный концертмейстер учил нотной грамоте, развивал чувство ритма, обучал артистизму своих подопечных. Сочинял аккомпанемент для народных якутских песен [1].

Видный музыкальный деятель Якутии, стоявшая у истоков становления якутской музыкальной культуры, неутомимый просветитель классического музыкального и театрального искусства, пропагандист якутской музыкальной культуры, единственная в Якутии женщина-дирижер Галина Михайловна Кривошапко – народная артистка ЯАССР, заслуженная артистка РСФСР, ЯАССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии РС(Я) им. П. А. Ойунского, почетный гражданин РС(Я). В Якутии она начала работать с 1941 года в системе Гостелерадио как пианистка, с 1945 года – как хормейстер. С 1948 по 1997 год (почти 50 лет) являлась бессменным главным дирижером и музыкальным руководителем известного в республике творческого коллектива – симфонического оркестра Гостелерадио, Телерадиокомпании и НВК «Саха». В 1968 году творческий коллектив оркестра, руководимого Г. М. Кривошапко, официально признан как симфонический оркестр Гостелерадио. Вся ее творческая жизнь связана с воспитанием одаренной молодежи – певцов, инструменталистов, композиторов, участников художественной самодеятельности, многие из которых известны как видные представители национальной культуры [3].

Г. М. Кривошапко являлась музыкальным руководителем Вечеров якутской литературы и искусства в Москве на I Декаде якутской литературы и искусства (1957). Была участником Вечеров в Уфе (1972), Москве – Ульяновске (1982), Дней русской литературы и искусства (1964, 1975, 1985), Дней казахской литературы и искусства в г. Алма-Ате, Дней искусства в Бурятии, фестиваля «Северное сияние», Международного фестиваля «Музыка и олонхо», концертных программ съездов и пленумов Союза композиторов РСФСР и Якутии.

Евгения Александровна Крутовская – заслуженная артистка ЯАССР (дата и место рождения не установлены) была концертмейстером, пианисткой Якутского радиокомитета, Музыкального театра-студии, Якутского государственного музыкально-драматического театра им. П. А. Ойунского (1942–1957). Являлась концертмейстером исторических постановок радиокомитета (оперы М. Жиркова и Г. Литинского «Сагый Кырынаастыыр» на русском языке (1947), дирижер-постановщик М. З. Бенедиктов, заглавную партию пела И. Г. Подляшук, Тойуксут – В. Н. Лапшина, Дэгэнэ Дугай – А. Нехотин, Дуодан Хара – П. Литвинов, Огуро Батыка – П. Алексеев), а также русской классической оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» на якутском языке (1949) в сопровождении симфонического оркестра (дирижер-постановщик Г. М. Кривошапко, Татьяна – Е. Попова, Ольга – Н. Захарова, Онегин – И. Перевалов, Ленский – И. Кривогорницын, Ларина – М. Ларионова, Няня – М. Попова, Зарецкий – Е. Кычкин, Трике – С. Павлов, Гремин – Т. Щеглов); первой постановки оперы «Алеко» (1952) на сцене русского драматического театра (дирижер-постановщик Г. М. Кривошапко, режиссеры Н. С. Ульянов, Н. В. Эллис, художники А. Козел, А. Ромадин, в главных партиях: Алеко – М. М. Лобанов, Земфира – И. С. Шепелева, Молодой Цыган – Л. М. Попов, Старый Цыган – Т. Щеглов); театрализованной оратории Г. Григоряна «Якутская праздничная» (1957); отчетного концерта радиокомитета (1951), где впервые исполнялась сцена из оперы Дж. Верди «Риголетто» (Риголетто – П. Алексеев, Джильда – А. Соловьева).

Итак, можно сделать вывод, что в период с 30-х по 60-е годы XX века на территории Якутии концертмейстерской деятельностью занимались приезжие музыканты-пианисты, которые выполняли не только функции исполнителей, но и образовательную и воспитательную функции. Концертмейстерское искусство музыканта-пианиста очень многогранно, интересно и самобытно. Личностные качества концертмейстера были направлены на то, чтобы помочь исполнителю в образно-эмоциональной форме выразить своё понимание музыкального произведения. При совместном музыкальном исполнении необходимо в одинаковой степени умение понять замысел партнёра, его намерения и принять их. Во время исполнения испытывать не только творческое переживание, но и творческое сопереживание. Как показала практика, концертмейстер с большой буквы бескорыстно любит свое дело и заботится о своем партнере. Все вышеуказанные люди были первопроходцами в данной сфере деятельности, не характерной для якутского народа. Все они заложили основу для развития концертмейстерского мастерства.

В настоящее время еще ведется исследовательская работа по изучению деятельности пианистов-концертмейстеров Якутии, которая требует определенного времени по рассмотрению архивных, документальных и поисковых материалов.

Список литературы

1. Архив документов Якутского музыкального колледжа (училища) им. М. Н. Жиркова.
2. Головнева Н. И., Кириллина З. И. Якутская музыкальная литература: учеб. пособие для муз. учеб. заведений. – Якутск, 1991. – 400 с.
3. Кривошапко Г. М. Музыкальная культура якутского народа. – Якутск: Кн. изд-во, 1982. – 183 с.

List of references

1. Arkhiv dokumentov Yakutskogo muzykal’nogo kolledzha (uchilishcha) im. M. N. Zhirkova.

2. Golovneva N. I., Kirillina Z. I. Yakutskaya muzykal'naya literatura: ucheb. posobiye dlya muz. ucheb. zavedeniy. – Yakutsk, 1991. – 400 s.
3. Krivoshapko G. M. Muzykal'naya kul'tura yakutskogo naroda. – Yakutsk: Kn. izd-vo, 1982. – 183 s.

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ФИЛОСОФСКОМ ДИСКУРСЕ

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

В статье рассматривается проблема театральности как понятия; определяется его специфика, основные атрибуты, знаки, символы, приемы; раскрывается содержание этого понятия в онтологическом, философском дискурсе; характеризуются проявления театральности в живописи и музыке.

Ключевые слова: театральность, философский дискурс, музыка, живопись, постдраматический театр, ре-театрализация, делитературизация, телесность, визуальность.

THEATRICALITY IN PHILOSOPHICAL DISCOURSE

D. A. Ivacheva
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies the problem of theatricality as a concept. Moreover, the author determines its specificity, main attributes, signs, symbols and techniques; reveals the content of this concept in ontological and philosophical discourse; and also characterizes theatricality expression in painting and music.

Keywords: theatricality, philosophical discourse, music, painting, post-dramatic theater, re-theatricalisation, deliterarisation, physicality, visuality.

Понятие «театральность» содержит в себе широкий спектр значений, но в контексте проблематики данной работы на первый план выходит социокультурный характер норм конструирования сценической реальности, специфика актерского поведения, восприятие, понимание и оценка этого действа создателями условного спектакля (режиссёр, композитор, художник, исполнители и др.), публикой и критикой. Иначе говоря, вопросы сущности театра переносятся в онтологический и, шире, философский контекст, а театральность объясняет театр как специфический способ мышления, представленный особым типом игровых невербальных образов. Театральность – особое качество, определяющее совокупность выразительных средств, отличающих театр от других видов искусства в том аспекте, что в театре создается особая реальность, в которой существуют актеры по определенным законам. Создание этой реальности осуществляется посредством таких выразительных средств, как мизансцена, сценография, сценическое освещение, пластика, темпоритм разворачивающегося действия, звук.

При этом «театральность» – это понятие, «живущее» своей жизнью. С наиболее вескими основаниями оно приложимо к характерному явлению, которое обнаруживается везде

и всюду. Известный афоризм «Весь мир – театр, и люди в нем – актеры…», проводящий параллели между жизнью и игрой актёров, предположительно звучит в начале монолога Жака из комедии У. Шекспира «Как вам это понравится». Он украшал фронтон шекспировского театра «Глобус», хотя корнями смысл афоризма уходит в античную эпоху. Действительно, в трудах мыслителей разных периодов можно найти множество параллелей между театром и жизнью. Так, Пифагор считал, что мир устроен подобно Олимпийским играм с их зрелищностью; декорации и маски в жизни находил Сенека, который говорил: «Жизнь, как пьеса в театре: важно не то, сколько она длится, а насколько хорошо сыграна» [10]. Вольтер представлял землю как «…обширный театр, на котором одна и та же трагедия дается под разными названиями» [10]. А. Р. Бредбери считал, что «…жизнь на Земле создана затем, чтобы свидетельствовать и наслаждаться спектаклем» [10].

Русский и французский режиссер, драматург, философ и театровед Н. Н. Евреинов предполагал, что истоки театральности лежат глубже всей человеческой культуры и имеют первоначальные, биологические корни [6, с. 72]. Поэтому понятие «театральность» можно примерить к различным жизненным ситуациям и обнаружить её во всех сферах человеческой жизни. Н. Н. Евреинов утверждал: «В истории культуры театральность является абсолютно самодовлеющим началом, и искусство относится к ней примерно так же, как жемчужина к раковине» [5, с. 28]. Однако он же во многом предвосхитил появившиеся сравнительно недавно идеи «театрализации жизни», движение к ре-театрализации, названное немецким театроведом Х.-Т. Леманом «постдраматическим театром» [8].

Если рассмотреть театральное искусство с основополагающих позиций, то театр, как «коллективный художник, соединяющий в одно гармоническое целое творческую работу поэтов, артистов, режиссеров, музыкантов, танцоров, статистов, декораторов, электротехников, костюмеров и прочих деятелей сцены» является «творчеством всех без исключения искусств: литературы, сцены, живописи, архитектуры, пластики, музыки, танца» [1, с. 27]. Такое определение применимо исключительно к одной из разновидностей театрального искусства, а именно к драматическому театру. Постдраматический театр не отрицает полностью постулаты драматического действа, являясь даже однокоренным с последним, но выдвигает на единый пьедестал параметры, зачастую находящиеся в тени своих литературных драматических смежников. Т. О. Яковлева выделяет такие характеристики, как «телесность, звук, речь, говорение, визуальность» [11, с. 532]. Выведение на первый план подобных критериев дает возможность увидеть чистую театральность.

Искусство в целом, как форма общественного сознания, отражает действительность не в точных понятиях (как наука), а посредством художественных образов. Аристотелевский «мимесис» (подражание) в разных искусствах достигается своими специфическими средствами. В изобразительном искусстве это достигается путем создания изображения на плоской поверхности, в музыке – с помощью звуков, в литературе – путем использования слова. Размышления о специфике театра – места актера, декораций, режиссера, зрителя – продолжались несколько столетий. Идеи Д. Дидро, Л. Тика, Р. Вагнера породили концепцию синтеза искусств. Понимание театральности в начале XX столетия было преимущественно связанным непосредственно с искусством театра, не выходящим за его границы. Оно указывало на игровое и зрелищное начала, подчеркнутую искусственность, неправдоподобие. Известный драматург, режиссер, историк театра, культуролог и философ Н. Н. Евреинов впервые напрямую раздвигает границы театра и проецирует его на жизнь, стирает границы между «первой» и «второй» действительностью. Примечательна его цитата о театре К. С. Станиславского: «Когда я вижу чеховские пьесы в исполнении артистов школы К. С. Станиславского, мне всегда хочется крикнуть всем этим до кошмара жизненно представленным героям: пойдемте в театр!» [5, с. 95].

Однако возникает вопрос, как же выявляется специфика театральности в драматургически выстроенном действии, представленных персонажах, их диалогах, столкновениях, но вне ярко выраженной фабулы сюжета? Ведь Аристотель размышлял с точки зрения литературного текста, который впоследствии представлялся средствами театра. Таким образом, привычная традиционная трактовка театра как драматического спектакля берет свои истоки из литературности. И, если рассматривать шире, то, так или иначе, драматургия со всеми вытекающими из нее элементами присуща любому виду искусства.

Разумеется, невозможно полностью отграничить театр от драмы, и когда речь идет о театральной пьесе, сразу возникает мысль о возможности визуализировать ее в виде реплик, действий, пластического воплощения. Но при рассмотрении театральности за пределами драматургического текста открываются более широкие грани для постижения этого феномена. Если отбросить все составляющие классической драматургии театра, то важной характеристикой «чистой» театральности выступает зрелищность. Известно, что зрелище и драма – это явления, не всегда принадлежащие художественному миру: драма может быть неким социальным действием делового или игрового характера, а понимание зрелища может выходить из пространства сценического театрального представления. Более того, размышляя о театре и театральности, их месте в современном мире Е. М. Гашкова подчеркивает, что драматическое действие, как таковое, не всегда театрально. Выходя за рамки художественной сферы, в область социологии, «само по себе функционирование в ролях не несет игрового начала, а означает лишь усвоение заданной роли-программы» [4, с. 86].

Таким образом, обнаруживается еще один непременный элемент театральности – игровая стихия. В современном мире меняется сознание человека за счет засилья игр, создается новая игровая атмосфера жизненной и виртуальной реальности. На сегодняшний день игра проникла в политику, в социум, в человеческое поведение. Игровые модели переносятся в жизнь, что дает основание рассматривать игру как философскую категорию. Человек мыслит определенными схемами, заданными сценариями, что лишает его творческого воображения, но наделяет ролью актера.

Отрицание традиционных атрибутов театра, иной интерпретации актерской деятельности было характерно для одной из ветвей театральной мысли XX столетия. Э. Г. Крэг писал: «…стоит людям однажды осознать этот факт, стоит им один раз вкусить прелесть постановки без декораций, как они пойдут дальше и пожелают увидеть пьесу, поставленную без актеров, а затем пойдут еще дальше и еще дальше, так что, в конце концов, *они*, а не режиссеры, произведут коренную реформу театрального искусства» [7, с. 214].

Изменения представлений о театре на рубеже XIX–XX веков привели к бурному развитию так называемого режиссерского театра, характерной чертой которого является отказ от главенствующей роли драматургического текста и развитие остальных, ранее периферийных или фоновых художественных средств сценического искусства – актерской пластики, танцевального движения, музыкального и дизайнерского компонентов спектакля (декорации, костюмы, освещение). В результате ощутимо активизируются визуальные, звуковые и телесные элементы театрального действа, повышая смысловую многозначность театрального действа. В данном случае явно прослеживается концепция синтеза музыки и драмы в сочинениях Р. Вагнера, словно пролетевшая сквозь призму времени и воплотившаяся в идеях деятелей искусств XX века. Стремление композитора выявить «чистое искусство», а точнее «чистые искусства», ярко воплотилось в эпоху символизма в порождении не только «универсальных» произведений, но и в бурном развитии отдельных искусств, таких как поэзия, живопись, архитектура, музыка. Затем окончательный слом границ между искусствами и жанрами в полной мере воплотился в искусстве авангарда.

Театральность в наше время, по сути, становится специфическим феноменом культуры, что приводит к необходимости ее осмысления за пределами театра. Что же такое театральность как явление? Оттолкнемся от энциклопедического определения, которое гласит, что театральность – это: «1) специфическое художественное достоинство, которое присуще произведениям театрального искусства и отличает его от других видов искусства особой эстетической природой, характерными только для него выразительными средствами; 2) особый сценический язык того или иного драматурга, определяющий весь художественный строй пьесы, манеру её исполнения (например, театральность У. Шекспира, А. Н. Островского, А. П. Чехова); 3) открытое использование театральных приёмов, сознательное подчёркивание средств сценической выразительности» [3]. Третью характеристику театральности можно отнести к любому виду искусства. С этого момента «театральность» как понятие истории, теории и социологии театра экстраполируется в иной контекст.

Понятие театральности, интерпретируемое широко, прежде всего сосредоточено на внетекстовых и пространственно-временных параметрах действия, мизансцене, жесте, поведении подразумеваемых актеров. Подобие театральной сцены можно создать на холсте, в рамках архитектурного или дизайнерского проекта, где автор выступает и сценаристом, и режиссером. Так в живописи художник тоже тщательно выстраивает фигуры композиции, подбирает ракурс мизансцены. Сами театральные представления нередко становятся сюжетами, а актеры – персонажами картин. Такие композиции уже имеются в живописи разных эпох. Например, в эпоху Возрождения фламандский художник из круга Питера Брейгеля Младшего изображает «Деревенский праздник с театральным представлением» (ок. 1600). Антуан Куапель в эпоху классицизма воспроизводит балетную сцену во всей условности этого жанра XVIII века в своей картине «Амур и Психея». В истории культуры выделяются стили и направления с повышенным интересом к театру. Таковы художники-символисты с многочисленными изображениями карнавалов, актеров и кокетливых женщин в масках.

Эффект театральности в живописи производят изображения с зеркалом, в котором удваиваются фигуры и множится семантика живописного пространства. Такие полотна искусствоведы разгадывают как сложнейшие ребусы, находя в них много тайной символики и скрытых сюжетов. Не случаен повышенный интерес художников разных направлений к постановкам многообразных композиций с зеркалом. Назовем лишь некоторые, самые известные: Д. Веласкес «Менины» и «Венера перед зеркалом», Я. ван Эйк «Портрет четы Арнольфини», Дж. Беллини «Обнаженная перед зеркалом», Б. Строцци (Каппуччино) «Аллегория бренности, или Старая кокетка», Ж. Л. Монье «Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны», К. Брюлов «Гадающая Светлана», Г. Курбе «Прекрасная ирландка», Э. Мане «Бар в Фоли-Бержер», В. Серов «Портрет Генриетты Гиршман», Р. Магритт «Воспроизведение запрещено», З. Серебрякова «Автопортрет с зеркалом», А. Дейнека «Натурщица перед зеркалом», и др. Бельгийский сюрреалист Рене Магритт кроме этого часто использует эффект окна, арки, дверного проема, рамы для картины, глаза, за которыми открывается подобие театральной сцены с разыгрываемым на ней причудливым спектаклем. Таким образом, тенденция, связанная с возможностью расширения «театрального поля», поиск новых средоточий театра – стимул для исследования театральности в области других искусств, в частности музыкальном.

Современная театроведческая мысль пришла к теоретизации тенденций, наблюдающихся на протяжении XX века. В своем труде «Постдраматический театр» Х.-Т. Леман приходит к выводу, что современный театр стремится к делитературизации, отказу от литературного источника, смещению акцентов «к театру как представлению, театру как зре-

лищу, для которого литературная основа – всего лишь одна из возможных подставок» [8, с. 20]. Обратившись к истории европейского театра, Леман указывает на то, что первостепенным двигателем драматического действия является текст, а остальные элементы невербального языка, такие как музыка, танец, пантомима, играют подчиненную роль.

Идея перемещения особого внимания с драматического текста на сценическое действие воплотилась в трудах Е. Гротовского, Э. Барбы, П. Брука. Искусство актера в традиционном понимании упраздняется, на его место приходит искусство перформера в так называемой «эстетике перформативности» (по Э. Фишер-Лихте). Как отмечает В. Н. Алесенкова, «…общими чертами перформативного аспекта в постдраматическом театре признаны де-иерархизация знаков, деконструкция авторского текста, дискретность фабулы и прочие признаки десемиотизации, которые можно рассматривать как форму протеста против традиционных законов драмы» [2, с. 71].

Концепция постдраматического театра Х.-Т. Лемана вполне может состояться в рамках дискурса современного музыкального театра, который, несомненно, проник в него. Это проявляется в отдалении от традиционного понимания жанра оперы, в отходе от главенствующей роли литературности, а именно – в отказе от либретто, деконструкции сюжетной основы и событий в классическом понимании, отсутствии персонажей на сцене. Впервые за всю многовековую историю оперного жанра с многочисленными его реформами прерывается неразделимая связь музыки и драмы. На протяжении долгого времени велись споры (которые и составляли суть оперных реформ) о том, что доминирует в этом неразрывном союзе, но никогда прежде не было полного отказа от нарративной драматургии оперы. Расширение границ оперного искусства проявляется даже в наделении новой терминологией самими композиторами своих произведений музыкального театра. Так появляются новые виды оперы, синтезирующие различные жанры, граничащие с иными феноменами, которые несут культурологический или философский контекст: опера-концерт, ансамблевая опера, опера-игра, антиопера, мультимедиа опера и т. д.

В музыкознании театральность трактуется как эстетическая характеристика музыкального произведения. В музыке же она понимается как внемузыкальный компонент. Это предполагает привнесение в музыкальное искусство ряда атрибутов, характерных для театра, воплощающихся выразительными средствами музыки. Такие составляющие театра, находящиеся вне музыкального поля, попадают за границы театрального искусства, переосмысливаются театроведами. Зрелищное представление предполагает видимость персонажей, их передвижение в пространстве, взаимодействие, сюжетное развитие. Пространство инструментального музыкального искусства во многом условно, зримые образы рождаются ассоциативно, на уровне воображения. Как и в искусстве театра, музыкальное произведение воссоздается в настоящее время, здесь и сейчас, конкретные реалии рождаются на глазах у зрителя, создают эффект происходящего в данный момент. На театральной сцене общую картину создают актеры, костюмы, декорации. В музыкальном искусстве пространственные зримые образы возникают также за счет определенной звукописи, достигаемой различными средствами выразительности.

Таким образом, если в самом театре эпохи постмодерна происходят существенные изменения в сторону ре-театральности в ее классическом понимании как драмы, то в других видах искусства можно наблюдать, наоборот, ее возрастание. Мир художественной культуры сегодня в значительной степени пронизан театральностью. Выступая одним из характерных художественных явлений современной культуры, театральность распространяет свое влияние значительно шире – в сферы человеческой деятельности за пределом театра. В связи с этим, осмысление проблемы театральности имеет большое значение как для осознания специфики современной культуры в целом, так и для понимания принципов взаимодействия различных художественных феноменов.

Список литературы

1. Авдеев А. Д. Происхождение театра. – М.: Искусство, 1959. – 289 с.
2. Алесенкова В. Н. Транссмысловые конструкции в постдраматическом театре: дис… д-ра искусствоведения: 17.00.09. – Саратов, 2021. – 350 с.
3. Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/138599/ (дата обращения: 21.10.2021).
4. Гашкова Е. М. От серьеза символов к символической серьезности (театр и театральность в XX веке) // Альманах «Метафизические исследования»: Культура II, вып. 5. – СПб.: Алетейя. – 1998. – № 5 (5). – С. 85–96.
5. Евреинов Н. Н. Театр как таковой. – СПб., 1912. – 238 с.
6. Евреинов Н. Н. Театр у животных: (О смысле театральности с биологической точки зрения). – М.: Книга, 1924. – 72 с.
7. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. – М.: Искусство, 1988. – 399 с.
8. Леман Х-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
9. Ляхович А. В. Проявление театральности в нетеатральных музыкальных жанрах // Искусство и образование. – 2015. – № 1 (93). – С. 77–94.
10. Цитаты про театр [Электронный ресурс] // Буридо. – URL: https://burido.ru/1280-tsitaty-pro-teatr (дата обращения: 27.10.2021).
11. Яковлева Т. О. Театральность в музыке Жоржа Апергиса // Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы Четвертой международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред-сост. И. П. Сусидко / Рос. акад. музыки. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. – Т. 2. – С. 531–539.

List of references

1. Avdeyev A. D. Proiskhozhdeniye teatra. – M.: Iskusstvo, 1959. – 289 s.
2. Alesenkova V. N. Transsmyslovyye konstruktsii v postdramaticheskom teatre: dis. … d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.09. – Saratov, 2021. – 350 s.
3. Bol’shaya sovetskaya entsiklopediya [Elektronnyy resurs]. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/138599/ (data obrashcheniya: 21.10.2021).
4. Gashkova E. M. Ot ser’yeza simvolov k simvolicheskoy ser’yeznosti (teatr i teatral’nost’ v XX veke) // Al’manakh «Metafizicheskiye issledovaniya»: Kul’tura II, vyp. 5. – SPb.: Aleteyya. – 1998. – № 5 (5). – S. 85–96.
5. Evreinov N. N. Teatr kak takovoy. – SPb., 1912. – 238 s.
6. Evreinov N. N. Teatr u zhivotnykh: (O smysle teatral’nosti s biologicheskoy tochki zreniya). – M.: Kniga, 1924. – 72 s.
7. Kr·eg E. G. Vospominaniya, stat’i, pis’ma. – M.: Iskusstvo, 1988. – 399 s.
8. Leman Kh-T. Postdramaticheskiy teatr. – M.: ABCdesign, 2013. – 312 s.
9. Lyakhovich A. V. Proyavleniye teatral’nosti v neteatral’nykh muzykal’nykh zhanrakh // Iskusstvo i obrazovaniye. – 2015. – № 1 (93). – S. 77–94.
10. Tsitaty pro teatr [Elektronnyy resurs] // Burido. – URL: https://burido.ru/1280-tsitaty-pro-teatr (data obrashcheniya: 27.10.2021).
11. Yakovleva T. O. Teatral’nost’ v muzyke Zhorzha Apergisa // Opera v muzykal’nom teatre: istoriya i sovremennost’: materialy Chetvertoy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, 11–15 noyabrya 2019 g. / red-sost. I. P. Susidko / Ros. akad. muzyki. – M.: RAM imeni Gnesinykh, 2019. – T. 2. – S. 531–539.

ХОРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ХРАМОВАЯ АРХИТЕКТУРА КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА ЦАРИЦЫНА

М. В. Сиксимова
ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры», г. Волгоград

В статье рассматриваются малоизученные исторические факты, связанные с формированием и развитием хоровой культуры в Царицыне на рубеже XIX–XX веков. Опираясь на новые, в том числе и архивные материалы, исследователь освещает неизвестные страницы творческой деятельности местных хоровых коллективов, в частности выступления объединённого хора Церковно-певческого благотворительного общества. Впервые представлены имена и практика руководителей хоровых коллективов, регентов церковных хоров, а также отдельных певцов (М. Ф. Моисеенко, А. А. Златорунский, П. Сыромятников, М. Г. Малов, П. М. Денежкин и др.). Отмечена благотворительная инициатива царицынских купцов-меценатов (В. Ф. Лапшин, А. А. Репников, Г. Н. Серебряков и др.) по организации и строительству царицынских храмов – центров духовной и общественной жизни местных жителей. Охарактеризована история возникновения Художественной капеллы под управлением И. М. Перегудова – первого в городе коллектива, исполнявшего светские хоровые сочинения (в том числе, образцы песенных жанров).

Ключевые слова: хоровая музыка, культовая архитектура, А. А. Репников, Церковно-певческое благотворительное общество, духовный концерт, И. М. Перегудов, Художественная капелла.

CHOIR PERFORMANCE AND TEMPLE ARCHITECTURE AS A PART OF TSARITSYN'S CULTURAL LANDSCAPE

M. V. Siksimova
Volgograd State Institute of Arts and Culture, Volgograd

The article examines little-studied historical facts related with forming and developing choral culture in Tsaritsyn at the turn of the XIXth–XXth centuries. Relying on new, including archival materials, the researcher illuminates unknown pages of the creative activity of local choral groups, in particular, the performances of the united choir of the Church Singing Charitable Society. For the first time, the author presents the names of the leaders of choral groups, directors of church choirs, as well as individual singers (M. F. Moiseenko, A. A. Zlatorunsky, P. Syromyatnikov, M. G. Malov, P. M. Denezhkin etc.). Moreover, the author notes the contribution of the Tsaritsyn merchants-patrons such as V. F. Lapshin, A. A. Repnikov, G. N. Serebryakov and etc. for organizing and building Tsaritsyn's churches – centers of spiritual and social life of local citizens. Also, the author characterizes the history of the emergence of Art Chapel (under the direction of I. M. Peregudov) – the first city collective performed secular choral works (including samples of song genres).

Keywords: choral music, cult architecture, A. A. Repnikov, Church Singing Charitable Society, spiritual concert, I. M. Peregudov, Art Chapel.

Хоровая музыка в дореволюционном Царицыне является интереснейшим и, вместе с тем, малоизученным объектом исследования регионального культурного наследия. Встречающиеся в краеведческой литературе упоминания о хоровой культуре разрознены и потому не дают более или менее полной картины зарождения и развития в городе хоровых традиций. Следует отметить, что работу в данном направлении существенно осложняет утрата значительной части архивных материалов в военное время (годы Гражданской войны, Сталинградской битвы). Между тем, благодаря сохранившимся архивным источникам вполне реальной становится возможность создания музыкально-исторической реконструкции развития хорового искусства в Царицыне.

Как и в любом городе дореволюционной России, истоки хоровых традиций в музыкальной культуре Царицына следует искать, прежде всего, в музыке православной службы. Учитывая огромное социальное значение православной церкви в Российской империи и широкую распространенность «святорусских» храмов в большинстве ее «городов и весей», отметим, что церковная музыка была «на слуху» у каждого жителя Царицына, воспитанного в «отеческой вере». Не требует доказательств тот факт, что каждый царицанин, приходя в храм, приобщался к звучащей во время службы хоровой музыке. Важно отметить, что в многонациональном составе населения города преобладающим являлось именно русское. По данным статистики, в 1908 году в Царицыне русских насчитывалось – 89329 человек, татар – 3040 человек, немцев – 2835 человек, евреев – 2144 человека, поляков – 1448 человек, персиян – 436 человек, армян – 332 человека, калмыков – 132 человека, французов – 95 человек, англичан – 15 человек [9]. Численность великороссов в начале 1900-х годов составляла 80 % в массе населения Царицына; а 94 % всего населения города были православного вероисповедания.

Начиная с XVII века и до революции в Царицыне активно шло церковное строительство: возводились храмы, как в самой Царицынской крепости, так и за крепостным валом. В конце XIX века в Царицыне было 10 православных храмов и 1 православный монастырь, а к 1917 году в городе насчитывалось уже 25 православных храмов и 2 православных монастыря [10, с. 158]. Потому вполне объяснимым является факт, что в конце XVIII века в Царицыне большую часть культовой архитектуры составляли православные храмы. Они становились центрами духовной, общественной и культурной жизни местного населения, в которой хоровая музыка и пение занимали значимое место. Отметим также, что многие городские улицы в то время именовались по названию возведенных на них церквей: улицы Троицкая, Успенская, Предтеченская, площади Александровская, Соборная, Никольская, Скорбященская и др.

Известно, что в период революционных преобразований судьба церквей, не исключая царицынских, была трагической. После Гражданской войны начинаются гонения на религию, и в начале XX века царицынские храмы жестоко уничтожаются: церкви грабят, разбирают и даже варварски взрывают (для чего специально из Москвы вызывают военных саперов). Восемь взорванных святынь – таков был изуверский итог только одного, отдельно взятого 1932 года. Не пожалели даже главный Кафедральный соборный храм Александра Невского. На сохранившемся до нашего времени плане Царицынской крепости 1820 года, выполненном Петром Иноходцевым, отмечено расположение 7 церквей: 4 обозначены на территории самой крепости и 3 церкви за её пределами (в Преображенском и Зацарицынском форштадтах) [10 с. 210–211].

Назовем первые православные храмы Царицына, возведенные с конца XVI до середины XVIII века: церковь Иоанна Предтечи была заложена в год основания и строительст-

ва крепости Царицын – в 1589 году; деревянный храм был перестроен в каменный в 1664 году, став первым каменным строением в городе[1] [4]. Упоминание о церкви Во имя Живоначальной Троицы, которая была монастырским храмом, приходится на середину XVII века. Известно, что в этом монастыре бывал и исповедовался Степан Разин. После пожара в 1678 году по распоряжению царя Фёдора Алексеевича был построен новый каменный храм, который был освящен в 1720 году. Этот храм был, пожалуй, самым легендарным: по преданию, в 1722 году, во время «Шествия Волгою в низовый поход», в нем на Литургии присутствовал и читал апостол сам Пётр Великий. С ним вместе была императрица Екатерина Алексеевна (будущая Екатерина I) [10, с. 158]. Рядом с Троицкой церковью располагался Успенский собор – Соборная церковь Успения Пресвятой Богородицы. Это была вторая в крепости Царицын каменная церковь, возведенная в 1718 году, вместо сгоревшей, построенной в 1683 году по инициативе митрополита Астраханского Савватия. В 1871 году её посетили император Александр II и позже государыня Мария Александровна с детьми [10, с. 159]. Успенский собор называли «лучшим храмом крепости Царицын», пока в 1916 году статус самого главного в городе культового сооружения не перешёл к собору Александра Невского[2]. Церковь во имя Покрова Пресвятой Богородицы была возведена в 1708 году. Ещё одна дата фиксируется в истории Покровской Церкви – 1826 год, когда на средства царицынского купца Алексея Бабаева на месте старого был возведен новый каменный храм[3] [10, с. 159–160].

С началом активного развития предместий Царицына с середины XVIII века возникла потребность в строительстве храмов и за пределами городских стен, что также отмечено на плане Царицына (1820 года). В районе Преображенского форштадта в 1771 году на средства царицынского купца Ермолая Рудакова строится деревянная Церковь во имя Преображения Господня (Преображенская)[4] [10, с. 159]. В Зацарицынской части города в 1864 году была возведена церковь Вознесения Господня (Вознесенская). Её строительство осуществлялось на средства царицынского купца Ивана Васильевича Калинина[5] [10, с. 161].

Листая страницы истории царицынских церквей, необходимо выделить самый главный памятник культовой архитектуры, который по праву считался сердцем и украшением Царицына – Кафедральный собор Святого Александра Невского, возведенный в память о чудесном спасении императора Александра III и его семьи в железнодорожной катастрофе у станции Борки близ Харькова 17 октября 1888 года. Закладка собора была произведена в 1901 году преосвященным Германом, епископом Волжским, по инициативе царицынского купца Василия Никаноровича Рысина на Центральной площади – Александровской. Собор строился 15 лет до 1916 года, но простоял он всего чуть более 15 лет, так как в ходе благоустройства Центральной площади 21 марта 1932 года собор был взорван[6] [3].

---

[1] После разрушения в 1932 году на его месте был построен ресторан «Маяк» (тогда еще в своем деревянном воплощении).

[2] Успенский собор располагался в центре города, на территории нынешней верхней террасы Центральной набережной (теперь это площадка у памятника лётчику В. С. Хользунову).

[3] В настоящее время на месте Покровского храма находится часть жилого дома и участок улицы Советской перед входом в Центральный рынок.

[4] Преображенская церковь располагалась недалеко от нынешнего перекрёстка улиц Комсомольской и Мира, в районе городского комитета по образованию.

[5] Сегодня на этом месте расположен Ворошиловский рынок (рядом с Торговым центром).

[6] Из всех перечисленных храмов единственным возрожденным в наши дни стал храм Иоанна Предтечи, восстановленный в первоначальном виде в 2000 году.

Особо отметим, что возведение храмов было результатом благотворительности многих богатых царицынских купцов, вносивших немалые пожертвования в культовое строительство города. Назовем среди них Ивана Васильевича Калинина, Константина Васильевича Воронина, Алексея Бабаева, Василия Фёдоровича Лапшина, Александра Александровича Репникова, Григория Нестеровича Серебрякова. Известно, что последний из перечисленных – Григорий Серебряков – внес крупное пожертвование (более 7,5 тысяч рублей) для главного престола и на шесть глав Кафедрального собора Александра Невского. Его заслуги были отмечены ходатайством Попечительной комиссии в Городскую Думу о представлении Г. Н. Серебрякова к званию «Коммерціі советник» [5]. В летописи Царицына также выделяется имя одного из ярких представителей просвещенного царицынского купечества – Александра Александровича Репникова, действительного статского советника, миллионера, потомственного почетного гражданина Царицына, мецената и благотворителя. Среди его благодеяний – создание Народного театра в 1914 году, руководство Царицынским отделением Императорского Русского Музыкального Общества (ИРМО) в 1915 году, на основе которого он планировал создать Народную консерваторию, пожертвование 50 тыс. руб. на строительство Дома науки и искусств[7]. А также учреждение многих общественных организаций в городе, попечительство школ и гимназий для бедных. «Профессиональный благотворитель» – так называли в Царицане Александра Репникова [8]. Щедрые пожертвования вносил А. А. Репников и на возведение многокупольного собора Святого Александра Невского. Известно также, что после трагической гибели единственного сына – гимназиста Сергея – он основал в 1888 году в заполотновской части города деревянную церковь во имя святого Сергия Радонежского. Эта церковь до сих пор стоит в Волгограде.

Совершив экскурс в историю первых церковных храмов дореволюционного Царицына, остановимся на хоровой музыке как важнейшей духовной константе общественной и культурной жизни города. Как уже упоминалось, один из значимых в данном направлении векторов связан с феноменом духовных концертов, которые, начиная с 1890-х годов, приобрели значительную популярность у городского населения. Первый из них, данный силами хора певчих Преображенской церкви, состоялся в 1891 году. Под управлением регента Федотова были исполнены хоры Дмитрия Степановича Бортнянского («Чертог Твой») и Петра Ивановича Турчанинова («Благообразный Иосиф») [11, с. 5]. Неоценимую роль в организации духовных концертов выполняло Церковно-певческое благотворительное общество, возникшее в 1908 году. Концерты проводились, как правило, в храмах в дни больших церковных и государственных праздников. Хоровое пение сопровождало также общественные молебны по случаю засухи, массового паломничества к святому источнику Девятой пятницы в поселке Городище, праздника древонасаждения и других [1, с. 79].

Как довольно распространенное явление упоминаются концерты объединенных церковных хоров, в которых, наряду с певчими, выступали и вокалисты-любители. Свидетельством этому являются статьи местной периодической печати за 1909 год, представляющие хронологию концертной жизни города: 19 февраля – участие объединенного хора всех городских церквей в количестве 150 человек в литургии в Скорбященском храме в честь годовщины создания Певческого благотворительного общества; в марте состоялся духовный концерт с участием пяти хоров под управлением двух регентов; летом этого же года – концерты Сводного хора нескольких церквей: Сергиевской, Преображенской и Никольской [6].

[7] Современный НЭТ.

Приходские хоры составляли основу музыкального быта каждой церкви Царицына, но сведения о музыкантах, регентах, которые посвятили себя служению хоровому искусству, практически не сохранились. Поэтому так важно помнить их немногие имена. Известно, что в 1894 году в Вознесенской церкви выступал лучший в городе хор певчих. Особенно выделялся своим сильным голосом любимец прихожан слепой от рождения Михаил Григорьевич Малов, родом из крестьян Вольского уезда. С 1911 года хором управлял регент П. М. Денежкин, под руководством которого в 1914 году на молебне о даровании победы русскому оружию состоялся благотворительный концерт хора [2]. В хоровой летописи Царицына упоминается Дмитрий Григорьевич Модестов, с 1884 года дьякон Покровской церкви. Преподаватель пения, он был одним из любимых учителей воспитанниц Сиротского приюта при Покровской церкви. Церковное пение было им поставлено на такую высоту, что образованный с его помощью приютский хор самостоятельно пел в приходской церкви в праздничные, вечерние, всенощные службы. За самоотверженную и бескорыстную деятельность Д. Г. Модестов был награжден серебряной медалью «За усердие» на Александровской ленте.

В числе известных царицынских музыкантов назовем регентов Скорбященской церкви М. Ф. Моисеенко, Покровской церкви А. А. Златорунского, председателя Церковно-певческого общества Яковлева-Стрельцова, ставшего с 1911 года преподавателем царицынских Музыкальных классов по сольному и хоровому пению; а также концертмейстеров хоров: пианиста-любителя Л. И. Вальтера, открывшего в 1903 году одну из первых частных музыкальных школ («Музыкально-вокальные классы»), выпускника Московской консерватории, артиста Русской оперы Алексея Андриановича Серебрякова и его талантливого сына – юного Павла Серебрякова.

В начале XX века концерты церковных хоров выходят за пределы храмов и устраиваются в светских местах: в зале театра «Конкордия», во Всесословном клубе, в зале Общественного собрания. Организовывались они на благотворительной основе; собранные средства отправлялись неимущим и на общественно значимые нужды. Известно также, что большие концерты происходили в 1914 году в честь 250-летия храма Иоанна Предтечи. В одном из них, проведенном в церкви Преображения Господня, принимал участие объединенный хор всех православных храмов Царицына под руководством регента П. Сыромятникова. Отметим, что многие руководители хоров были хорошо образованными музыкантами, выпускниками Московского Синодального училища и регентских курсов при Петербургской Певческой капелле. Свидетельством высокого исполнительского уровня хоров являются программы концертов. В них, наряду с сочинениями малоизвестных ныне композиторов, исполнялась хоровая музыка Павла Григорьевича Чеснокова, Александра Тихоновича Гречанинова, «Всенощная» Петра Ильича Чайковского, реже духовные сочинения зарубежных композиторов (упоминается исполнение оратории Й. Гайдна «Семь слов Спасителя на Кресте») [11, с. 6].

В числе музыкантов, имена которых вписаны в историю хоровой культуры Царицына, часто упоминается талантливый хормейстер, дирижер, композитор Иван Михайлович Перегудов. Певчий в хоре царицынской Вознесенской церкви, он закончил по классу скрипки царицынские Музыкальные классы, а впоследствии – в 1940-е годы – он стал главным дирижером Кремлевского военного духового оркестра в Москве [11]. С его именем связан ряд весьма примечательных фактов. Известно, что в 1913–1914 годах он выступал с любительским хором в составе 60 человек на ежегодных «Светских концертах» в зале Общественного собрания. А в 1916 году И. М. Перегудов становится дирижером первой в

Царицыне Художественной капеллы, организованной при местном отделении ИРМО. С момента создания капеллы её выступления были регулярными, вплоть до революции 1917 года. В программах концертов наряду с классическими произведениями (например, хор «Ночные стражи» Александра Андреевича Архангельского) звучали популярные в то время сочинения Завадского, Линицкого, Иванова. Исполнялись также произведения самого Перегудова (хоры «Плач вьюги», «Боже, народ храни») [7].

Несмотря на неполноту архивных фондов, хранящих информацию о музыкальной культуре города, в настоящей статье сделана попытка дать представление о наиболее существенных аспектах хорового искусства, сформировавшегося в дореволюционном Царицыне. Приведенные факты вполне убедительно, на наш взгляд, свидетельствуют о насыщенной событиями музыкальной жизни города, весомое место в которой принадлежало духовным хоровым концертам, а также о значительных успехах и достижениях представителей местной хоровой школы.

Список литературы

1. Андрианова Г. Духовная музыка в дореволюционном Царицыне // Вопросы краеведения: материалы краеведческих чтений. – Волгоград: Волгоградский ЦНТИ, 1991. – Вып. 1. – С. 78–83.
2. Иванов С. М., Супрун В. И. Православие на волгоградской земле: храмы Царицына – Сталинграда – Волгограда. – Волгоград: Изд-во ВГИПК РО, 2003. – 240 с.
3. Материкин А. В. Собор Александра Невского. Страницы истории первого кафедрального собора. – Волгоград: Издатель, 2004. – 232 с.
4. Материкин А. Храм Иоанна Предтечи: страницы истории города Царицына и его первой церкви. – Волгоград: Волгоградский ком-т по печати и информации, 1999. – 174 с.
5. НСБ ГУ «ГАВО». Волго-Донской край. 1914. 12 сентября.
6. НСБ ГУ «ГАВО». Царицынский вестник. 1909. 19 февраля.
7. НСБ ГУ «ГАВО». Царицынский вестник. 1917. 28 мая.
8. НСБ ГУ «ГАВО». Царицынское слово. 1913. 5 июня.
9. Рубцов М. Город трёх историй // Областные вести. – Волгоград, 2007. – № 50. – 14 декабря. – С. 4.
10. Свод историко-архитектурного наследия Царицына – Сталинграда – Волгограда (1589–2004 гг.). – Волгоград: Панорама, 2004. – 240 с.
11. Сиксимова М. В. Из истории хоровой культуры дореволюционного Царицына // Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов н/Д, 2015. – № 4 (21) . – С. 5–9.

List of references

1. Andrianova G. Dukhovnaya muzyka v dorevolyutsionnom Tsaritsyne // Voprosy krayevedeniya: materialy krayevedcheskikh chteniy. – Volgograd: Volgogradskiy TsNTI, 1991. – Vyp. 1. – S. 78–83.
2. Ivanov S. M., Suprun V. I. Pravoslaviye na volgogradskoy zemle: khramy Tsaritsyna – Stalingrada – Volgograda. – Volgograd: Izd-vo VGIPK RO, 2003. – 240 s.
3. Materikin A. V. Sobor Aleksandra Nevskogo. Stranitsy istorii pervogo kafedral’nogo sobora. – Volgograd: Izdatel’, 2004. – 232 s.
4. Materikin A. Khram Ioanna Predtechi: stranitsy istorii goroda Tsaritsyna i ego pervoy tserkvi. – Volgograd: Volgogradskiy kom-t po pechati i informatsii, 1999. – 174 s.

5. NSB GU «GAVO». Volgo-Donskoy kray. 1914. 12 sentyabrya.
6. NSB GU «GAVO». Tsaritsynskiy vestnik. 1909. 19 fevralya.
7. NSB GU «GAVO». Tsaritsynskiy vestnik. 1917. 28 maya.
8. NSB GU «GAVO». Tsaritsynskoye slovo. 1913. 5 iyunya.
9. Rubtsov M. Gorod trëkh istoriy // Oblastnyye vesti. – Volgograd, 2007. – № 50. – 14 dekabrya. – S. 4.
10. Svod istoriko-arkhitekturnogo naslediya Tsaritsyna – Stalingrada – Volgograda (1589–2004 gg.). – Volgograd: Panorama, 2004. – 240 s.
11. Siksimova M. V. Iz istorii khorovoy kul'tury dorevolyutsionnogo Tsaritsyna // Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh. – Rostov n/D, 2015. – № 4 (21) . – S. 5–9.

ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА НА СТИХИ КИТАЙСКИХ ПОЭТОВ: НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ МЫСЛЬ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРАКТИКА

Сюе Юйбо
УО «Белорусская государственная академия музыки», г. Минск

В статье в контексте современного музыкознания внимание акцентировано на основных научно-исследовательских позициях в изучении вокальных произведений композиторов второй половины XX века на стихи китайских поэтов. В качестве образцов музыкальной практики представлен целостный анализ сочинения А. Румянцева «Три танка» (из китайской поэзии VIII–IX вв.) (1996 г.).

Ключевые слова: современная камерно-вокальная музыка, китайская поэзия, тема Китая в музыке.

VOCAL WORKS COMPOSERS OF THE SECOND HALF OF THE XXth CENTURY BASED ON THE POEMS BY CHINESE POETS: RESEARCH IDEAS AND MUSICAL PRACTICE

Xue Yubo
Belarusian State Academy of Music, Minsk

This article focuses on the main research positions regarding the study of vocal music of composers of the second half of the XXth century on the poems of Chinese poets, within the context of modern musicology. As examples of musical practice, a holistic analysis of A. Rumyantsev's composition "Three Tanks" (from Chinese poetry of the VIIIth–IXth centuries) (1996) is presented.

Keywords: modern chamber vocal music, Chinese poetry, the theme of China in music.

Музыкальное искусство рубежа XX–XXI веков характеризуется значительной активизацией процессов межнациональной ассимиляции и межкультурной коммуникации, возникающей, в частности, на пересечении культурных путей Востока и Запада. Данная тен-

денция ярко обнаружила себя уже в камерно-вокальных жанрах в советской музыке XX века, а далее и в сочинениях композиторов постсоветского пространства, когда музыканты все чаще стали обращаться к поэтическим первоисточникам, заимствованным из традиционной восточной поэзии.

Основой для настоящего исследования в методологическом плане является научно-исследовательская литература, направленная на изучение вокальных произведений русскоязычных композиторов XX века на стихи китайских и шире – поэтов стран Азиатско-Тихоокеанского региона. В статье Ма Шуай «О поэзии стран Азиатско-Тихоокеанского региона в русской вокальной лирике XX века» [6] речь идёт о вокальных произведениях русских композиторов XX века на стихи поэтов Китая, Японии, Кореи. Отмечая, что интерес к восточной поэзии стал появляться в западной культуре в эпоху Серебряного века, автор кратко характеризует значительное количество сочинений композиторов, связанных с древнекитайской и древнеяпонской поэзией, корейской классической поэзией. В этом ряду – как вокальные произведения, созданные в первой половине XX века (И. Стравинского, С. Василенко, М. Ипполитова-Иванова), так и во второй половине столетия, когда интерес к поэзии стран Азиатско-Тихоокеанского региона значительно активизировался (сочинения С. Слонимского, А. Грабовского, А. Раскатова, Г. Фиртича, Д. Смирнова и др.).

Исследователь сосредотачивает своё внимание на образно-содержательной составляющей поэтических текстов, подчёркивая тесную взаимосвязь духовного мира человека и образов природы, раскрывает некоторые содержательные особенности поэзии. Статья Ма Шуай «Восточная ментальность в музыке с текстом русских композиторов XX века: к постановке проблемы» [5] имеет культурологический ракурс изучения камерно-вокальной музыки на стихи китайских поэтов. Автора интересуют особенности воплощения «восточной ментальности» (центрального понятия для данного исследования) в вокальной музыке XX века на тексты китайских поэтов в сравнении с музыкой предшествующих эпох. Ма Шуай характеризует особенности восточной ментальности и её проявления в китайской культуре, подчёркивая, в том числе, специфику китайского языка и особенности китайской поэзии. Отдельно изучаются факторы и причины возросшего интереса советских и российских композиторов XX века к культурным традициям стран дальневосточного историко-культурного пространства. В их ряду автор называет тенденцию к диалогу различных культур, к многоохватности культурного пространства, а также повышенный интерес к языку.

В ряде исследований авторы обращаются к изучению отдельных камерно-вокальных сочинений (статьи Ван Ювэй, Ван Сяо Туна, А. Орловой, И. Уваровой). Так, в своей статье Ван Ювэй [2] как предметом анализа интересуется не только сочинением композитора, но и временем, в которое оно было создано (период «оттепели» в советском искусстве). В центре внимания также вопросы русско-китайских контактов в конце 1940-х – начале 1950-х годов. Обращаясь непосредственно к вокальному циклу Э. Денисова «Ноктюрны», Ван Ювэй рассматривает принципы работы композитора с поэтическим текстом, проясняет его отношение к тексту, акцентирует внимание на тонком ощущении композитором особого лирического начала, заложенного в стихах Бо Цзюй-и, а также сравнивает перевод Л. З. Эйдлиным китайского первоисточника. Что касается анализа музыкально-стилистических особенностей «Ноктюрнов», то исследователь заостряет внимание на отдельных вокальных номерах цикла.

В автореферате диссертации Ван Сяо Туна [1] рассматривается творческий путь московского композитора китайского происхождения Цзо Чжень-Гуаня (род. 1945). Учёного

прежде всего интересуют особенности индивидуального авторского стиля композитора, который, по мнению Ван Сяо Туна, определяется взаимодействием китайских и русско-европейских культурных корней. В работе также представлена панорама жанров, к которым обращался композитор, периодизация его творчества, охарактеризованы особенности музыкального языка. В поле зрения автора диссертации попадают и вокальные сочинения: Три песни на стихи из сборника «Шицзин» (1975), Три романса на стихи Ли Бо (1987), Три романса на стихи древних китайских поэтов (1989), которые рассматриваются в контексте периодизации творчества Цзо Чжень-Гуаня.

В этом же ключе упомянем и статью А. Орловой [7], в которой затрагиваются вопросы, относящиеся непосредственно к поэтики четверостиший (цзюйе-цзюй) Бо Цзюй-и, к стихам которого обращались многие композиторы. Статья И. Уваровой [9] посвящена представителю современной петербургской композиторской школы, профессору Российского государственного университета имени А. И. Герцена Георгию Фиртичу. Автор статьи подчёркивает особую роль деятельности Г. Фиртича в качестве бессменного руководителя Ассоциации современной музыки (АСМ) Союза композиторов Санкт-Петербурга (с 90-х годов вплоть до ухода его из жизни в 2016 году). Подчёркивается особый дух авангардных веяний в музыке композитора. И. Уварова характеризует вокальные и хоровые циклы, а также одно из поздних творений композитора «Белый Петербург. Мистерия по мотивам романа А. Белого “Петербург”» (2015). Упоминается и произведение «Песни священных струн» на основе древнекитайской поэзии в переводе Б. Вахтина для сопрано и фортепиано (1990). В кратком анализе данного сочинения подчёркивается взаимосвязь Востока и Запада, представлена образная характеристика, обобщённо охарактеризован музыкальный язык.

Принципиально важными для автора данной статьи представляются и работы, посвящённые изучению китайской тематики в музыке в зеркале исторического вектора как основного в представленной панораме национальных культур, авторских стилей и жанров. В их ряду упоминаются и камерно-вокальные произведения. Среди исследований последнего времени интерес представляют работы Чжан Юань, Сун Юй, А. Даниловой. Так, автора диссертационного исследования «Образы Китая в творчестве русских и белорусских композитов XIX – начала XXI веков» Чжан Юань [10] интересует достаточно широкий круг стилевых и жанровых явлений в исторической панораме как русской музыки XIX и XX веков, так и современной белорусской музыки. В работе Чжан Юань рассматриваются театральные сочинения в русле изучения диалога культур Востока и Запада (опера «Сын мандарина» Ц. Кюи, балет «Красный цветок» Р. Глиэра, опера «Сын солнца» С. Василенко), а также произведения различных жанров, в том числе и камерно-инструментальные. Это работы в творчестве белорусских композиторов Г. Гореловой, Вяч. Кузнецова, С. Копытько.

Сун Юй в статье «Тема Китая в музыкальном искусстве Европы» [8] прослеживает воплощение китайской тематики в музыкальных произведениях от XIX к XX веку, затрагивая её различные жанровые воплощения (инструментальная музыка, опера, балет, вокально-симфонические циклы и т. д.). Характеризуя современный этап развития музыкального искусства, автор пишет о «синтезе западной и восточной звуковысотных систем, совмещении западных музыкальных жанров и инструментов с китайскими» [8, с. 390]. А. Данилову в статье «Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства» [3] интересует более широкий охват обзорного рассмотрения материала не только китайской тематики, но и музыкальных произведений, связанных с диалогом культур Восток-Запад.

Представленный краткий обзор современной научно-исследовательской литературы свидетельствует о том, что камерно-вокальная музыка на стихи китайских поэтов, преломленная в зеркале различных ракурсов исследования общей панорамы китайской тематики, масштабно заявлена в музыке композиторов различных национальных школ, жанров и стилей. Более же детальное её изучение ещё ждёт своего исследователя. В качестве образца музыкальной практики представим целостный анализ сочинения российского композитора А. Румянцева «Три танка» (из китайской поэзии VIII–IX веков) (1996).

Вокальный цикл А. Румянцева написан для среднего голоса с фортепиано и находится в русле авангардных стилевых тенденций XX века. В цикл вошли три вокальные миниатюры: «Блуждать в горах» (на слова Ду Му), «Ночные думы» (на слова Ли Бо) и «Горный ручей к западу от округи Ку» (на слова Вэй Инъу). В вокальном цикле они чередуются по принципу контраста, что, с одной стороны, является традиционной драматургической идеей для построения камерно-вокальных циклов небольшого масштаба, а с другой стороны обеспечивает опору для слухового восприятия и постижения этой достаточно сложной в интонационном отношении музыки, в условиях отсутствия привычного выразительного мелодизма и интонационных связей между частями. Цикл выстроен не только на традиционном контрасте: «умеренно» – «медленно» – «быстро», но и на определённой метроритмической идее в соотношении номеров: «метроритмическая свобода» – «ощущение чёткой ритмической пульсации» – «ритмическая остинатность». Самым главным скрепляющим вокальный цикл фактором становится поэтическое содержание – философски углубленное, созерцательное, совершенно типичное для восточной поэзии. Именно так и трактуются стихи китайских поэтов композитором: каждый номер цикла – это краткая зарисовка-пейзаж, несущая в то же время некий философский подтекст. И стихотворный текст поэзии, и музыкальный текст цикла полны символов и метафор.

Первый номер цикла «Блуждать в горах» излагается в умеренном темпе, с особой мелодико-ритмической свободой, он повествует о высокогорной дороге среди облаков, о сложном пути, на котором все же можно остановиться, чтобы полюбоваться листьями алых кленов. Метафора «блуждания» здесь передается уже в фортепианном вступлении – с помощью сложной, ритмически изощренной темы, создающей ощущение полной свободы и нерегламентированности метроритма, а также угловатых, изломанных интонаций, из которых формируется додекафонная серия. Серия появляется и в начальной мелодической фразе в вокальной партии, выполняющей функцию темы, она состоит из двенадцати неповторяющихся звуков (в ней лишь дважды использован тон *a*, но в разных октавах) (Пример 1).

Краткость мелодических мотивов тематизма, их хроматическая угловатость и постоянное прерывание паузами создают отстраненный и холодный образ. В момент упоминания образа «красоты» внезапно вокальные фразы становятся распевными, кантиленными, включающими несколько широких скачков на один стихотворный слог. Ярким звукописным приемом в фортепианной партии подчеркнуто появление в тексте символа «падающего листа», изображенного в виде арпеджированного созвучия и нисходящей изломанной мелодической линии с ремаркой «замирая». Краткая кульминация отмечена резким расширением диапазона и вокальной, и инструментальной партии, а также усилением динамики. Такой же быстрый послекульминационный спад уступает место фортепианной коде, в которой воссоздаются вертикально элементы первоначальной серии.

В музыке второго номера цикла, «Ночные думы», изображается ночной пейзаж, когда в свете луны возникает неуловимый миг внезапного воспоминания о родине. Этот образ таинственной ночи, одиночества и вызываемой им ностальгии передается за счет использования предельно медленного темпа, затаенного звучания в динамике *pp* и особой

экспрессивной мелодики. Если фортепианная партия в данном номере отличается аккордовой плотностью и более четким ощущением пульса, хотя сильные доли и регулярность ритма все также завуалированы композитором, то мелодика все еще сохраняет черты угловатости подобно серийной организации в первом номере. В основной теме сочетаются двенадцатитоновая основа и выдерживание принципа неповторности звуков в начале фразы – с явным вокально-мелодическим развитием завершающей части фразы (Пример 2).

Очень выразительна кульминация номера: здесь не только появляется сложная, полная экспрессии мелодия широкого дыхания, но и подчеркивается смысл и символика поэтического текста благодаря звукоизобразительным приемам – на словах «взгляд упавший».

Третий номер цикла, «Горный ручей к западу от округи Ку», резко контрастирует предыдущему и своим быстрым темпом, и метроритмической остинатностью, и обилием характерных звукописных приемов, что в целом заметно отдаляет звучание от предыдущих, явно хроматизированных по ладовой организации частей. В этих приемах отображается динамичный образ стремительного ручья, поющей иволги и дождика, о которых идет речь, и в целом возникает символ бурной весны, сметающей все сомнения и мрачные думы. Финальная часть цикла наиболее масштабная и внутренне контрастная, в её основе три раздела, образующие сквозную форму. В первом важную тематическую роль играет самостоятельный остинатный ритм у фортепиано, который задает всему номеру динамичный активный пульс. К нему затем добавляется похожий ритмический рисунок в партии правой руки, расширяя и уплотняя аккордовую фактуру, добавляя ритмической остроты контрастными акцентами, что создает ощущение ширящегося водного потока. Еще больше усиливает этот эффект вступление вокальной партии: она имеет четкую регулярную ритмику, яркие интонации широких скачков в сочетании с более узкими хроматизированными мотивами, а также громкую динамику (Пример 3).

Характерными звукоизобразительными приемами подчеркнуто введение символа «иволги» (в традиционной китайской культуре – символ счастья, молодости, женской красоты, прихода весны): здесь фортепианная партия резко перемещается в звонкий высокий регистр, а в партии вокалиста появляется трель. Резкий контраст вносит второй раздел номера, где речь идет речь о вечере и дожде – здесь замедляется темп, а плавные, преимущественно секундово-терцовые мотивы в тематизме вокальной и фортепианной партий фактурно сближаются и буквально переплетаются между собой (Пример 4).

Наконец, третий раздел переключает повествование с пейзажных зарисовок в рефлексивно-философский план: лирический герой, наблюдающий приход весны, задается вопросом, как удержаться в этом бурном потоке жизни? В музыкальном тексте происходит внезапное разрежение фактуры, в фортепианной партии особую выразительную роль выполняют паузы, а в вокальной – назойливо повторяется основная тематическая интонация скачка на нону, которая воплощает риторический вопрос героя (Пример 5). Вместо ответа слышно лишь затихающее «ммм…», подобное хоровому murmurando, на которое накладывается первоначальная тема фортепианного остинато в стремительном темпе. Завершается номер и весь цикл виртуозной фортепианной кодой звукоизобразительного характера.

Таким образом, в цикле А. Румянцева китайская поэзия становится импульсом для создания необычного, синтетичного по своему стилю музыкального сочинения. Здесь философские размышления, вечные вопросы бытия, типичные для восточной поэзии, и традиционные китайские символы сочетаются с типично европейской стилистикой музыкального языка, контрастными интонационными элементами тематизма, программно-звукоизобразительными приемами и современной музыкальной лексикой – свободным метроритмом, элементами атональности и серийной техники.

Список литературы

1. Ван Сяо Тун. Московский композитор Цзо Чжень-Гуань: индивидуальный путь в музыке: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных. – М., 2007. – 26 с.
2. Ван Ювэй. Четверостишия Бо Цзюй-и в вокальном цикле Эдисона Денисова «Ноктюрны»: творческий метод русского композитора середины XX века при работе с древнекитайской поэзией // Манускрипт. – 2020. – Т. 13. – Вып. 1. – С. 207–212.
3. Данилова А. Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 3 (28). – С. 89–93.
4. Лю И. Образно-художественные представления в исполнительской практике вокалиста (на примере камерных сочинений китайских композиторов XX века) // Аспекти історичного музикознавства. – 2018. – Вип. 11. – С. 133–155.
5. Ма Ш. Восточная ментальность в музыке с текстом русских композиторов XX века: к постановке проблемы [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2. – URL: http://www.science-education.ru/122-21106.
6. Ма Шуай. О поэзии стран Азиатско-Тихоокеанского региона в русской вокальной лирике XX века [Электронный ресурс] // Научный журнал КубГАУ. – 2016. – № 121 (07). – URL: http://cyberleninka.ru/article/n/o-poezii-stran-aziatsko-tihookeanskogo-regiona-v-russkoy-vokalnoy-lirike-hh-veka/viewer.
7. Орлова А. Проблемы поэтики четверостиший (цзюйе-цзюй) Бо Цзюй-и // Общество и государство в Китае. – 2016. – Т. 46. – № 2. – С. 453–477.
8. Сун Юй. Тема Китая в музыкальном искусстве Европы // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст. / редкол. А. Корбут и др. – Минск: БГУКИ, 2020. – С. 387–391.
9. Уварова И. Восток и Запад одновременно: памяти петербургского композитора Георгия Фиртича // Царкосельские чтения. – 2017. – Т. I. – С. 285–289.
10. Чжан Юань. Образы Китая в творчестве русских и белорусских композиторов XIX – начала XXI века: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бел. гос. акад. музыки. – Минск, 2016. – 24 с.

List of references

1. Van Syao Tun. Moskovskiy kompozitor Tszo Chzhen’-Guan’: individual’nyy put’ v muzyke: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh. – M., 2007. – 26 s.
2. Van Yuvey. Chetverostishiya Bo Tszyuy-i v vokal’nom tsikle Edisona Denisova «Noktyurny»: tvorcheskiy metod russkogo kompozitora serediny XX veka pri rabote s drevnekitayskoy poeziyey // Manuskript. – 2020. – T. 13. – Vyp. 1. – C. 207–212.
3. Danilova A. Obrazy Kitaya v zerkale zapadnoyevropeyskogo i russkogo muzykal’nogo iskusstva // Yuzhno-Rossiyskiy muzykal’nyy al’manakh. – 2017. – № 3 (28). – S. 89–93.
4. Lyu I. Obrazno-khudozhestvennyye predstavleniya v ispolnitel’skoy praktike vokalista (na primere kamernykh sochineniy kitayskikh kompozitorov XX veka) // Aspekti istorichnogo muzikoznavstva. – 2018. – Vip. 11. – S. 133–155.
5. Ma Sh. Vostochnaya mental’nost’ v muzyke s tekstom russkikh kompozitorov XX veka: k postanovke problemy [Elektronnyy resurs] // Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya. – 2015. – № 2. – URL: http://www.science-education.ru/122-21106.

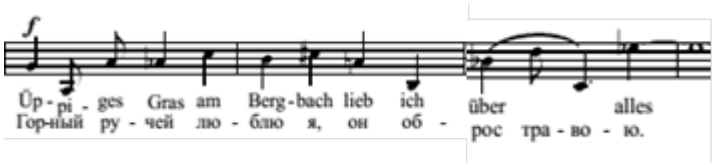
6. Ma Shuay. O poezii stran Aziatsko-Tikhookeanskogo regiona v russkoy vokal'noy lirike XX veka [Elektronnyy resurs] // Nauchnyy zhurnal KubGAU. – 2016. – № 121 (07). – URL: http://syberleninka.ru/article/n/o-poezii-stran-aziatsko-tihookeanskogo-regiona-v-russkoy-vokalnoy-lirike-hh-veka/viewer.
7. Orlova A. Problemy poetiki chetverostishiy (tszyuye-tszyuy) Bo Tszyuy-i // Obshchestvo i gosudarstvo v Kitaye. – 2016. – T. 46. – № 2. – S. 453–477.
8. Sun Yuy. Tema Kitaya v muzykal'nom iskusstve Evropy // Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo: sb. nauch. st. / redkol. A. Korbut i dr. – Minsk: BGUKI, 2020. – S. 387–391.
9. Uvarova I. Vostok i Zapad odnovremenno: pamyati peterburgskogo kompozitora Georgiya Firticha // Tsarkosel'skiye chteniya. – 2017. – T. I. – S. 285–289.
10. Chzhan Yuan'. Obrazy Kitaya v tvorchestve russkikh i belorusskikh kompozitorov XIX – nachala XXI veka: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Bel. gos. akad. muzyki. – Minsk, 2016. – 24 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Пример 2

Пример 3



Пример 4

Пример 5

ОСОБЕННОСТИ ЗВУЧАНИЯ ГИТАРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Цзи Цзэюй, В. А. Гуревич
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», г. Санкт-Петербург

Статья посвящена изучению стилистических и мелодических особенностей звучания гитары в творчестве современных китайских композиторов и исполнителей. Выявляются тенденции развития гитарного искусства в Китае.

Ключевые слова: гитара, китайские композиторы, стиль, национальные традиции.

GUITAR SOUND FEATURES IN THE WORKS OF MODERN CHINESE COMPOSERS

Ji Zeyu, V. A. Gurevitch
A. I. Gertsen Russian State Pedagogical University, Saint-Petersburg

The article studies stylistic and melodic features of the guitar sound in the works of modern Chinese composers and performers. Also, the authors reveal the trends in developing guitar art in China.

Keywords: guitar, Chinese composers, style, national traditions.

Одним из наиболее известных во всем мире струнных музыкальных инструментов является гитара. Прежде всего, широкую популярность и любовь как среди композиторов, так и среди любителей их творчества гитара завоевала благодаря своим уникальным возможностям, ведь она позволяет играть музыку в совершенно разнообразных стилях. Имея изначально европейское происхождение, гитара приобрела всенародное признание и в Китае. Хотя, конечно же, даже спустя практически сто лет после ее появления в Поднебесной довольно сложно назвать этот инструмент и творчество исключительно «китайским», ведь в творчестве композиторов и музыкантов Китая для гитары нашли свое воплощение как европейские, западные, так и некоторые российские черты.

Сегодня, в связи с расширением культурных и, в частности, музыкальных связей актуальность изучения музыкального искусства Китая в России неоспорима. Однако при этом, несмотря на всю ценность существующих сегодня научных трудов китайских и российских ученых, все же нельзя с полной уверенностью говорить о том, что они решают все имеющиеся проблемы исследования гитарного музыкального искусства в комплексе. Ни в России, ни в Китае до сих пор нет единого комплексного и системно-обобщающего научного труда, в котором бы рассматривались различные грани и стилистические черты, особенности претворения национальных музыкальных традиций и европейских (западных) тенденций звучания гитары в творчестве китайских композиторов. К тому же в китайской музыкальной культуре гитара как музыкальный инструмент воспринимается в качестве экзотического предмета в рамках большинства научных исследований [3]. Собственно, именно сложившаяся в современном искусствоведении ситуация относительно гитарного творчества китайских композиторов и обусловливает актуальность нашего обращения к заявленной проблеме.

Переходя непосредственно к анализу особенностей звучания гитары в творчестве китайских композиторов, следует отметить, что авторы статьи не будут вдаваться в подробности появления и развития гитары в Китае, поскольку это выходит далеко за рамки настоящего исследования. Нас интересует лишь текущее состояние гитарного музыкального искусства в Поднебесной и творчество современных китайских композиторов и музыкантов.

Одной из наиболее популярных китайских рок-групп, в составе инструментов которой играет гитара, является коллектив «Seven Plywood», образованный еще в конце XX века, а именно в 1984 году. На сегодняшний день состав участников данного коллектива представлен такими музыкантами, как: Цуй Цзянь, Лю Юань, Ян Ле. Следует отметить, что по определенным организационным причинам состав участников музыкальной группы «Seven Plywood» изменялся несколько раз за весь период существования [2]. Первая особенность китайской рок-группы «Seven Plywood» состоит в том, что практически все участники, когда-либо входившие в состав коллектива, имеют высшее актерское образование и являются действующими актерами Пекинской труппы песни и танца. В результате этого музыка, исполняемая музыкантами, а также техническая виртуозность управления гитарой находится по-настоящему на высшем уровне. Далеко не каждый музыкант или музыкальная группа может похвастаться наличием профессионального актерского образования [1].

Другой особенностью коллектива «Seven Plywood» является то, что в определенное время, а если быть точнее, вплоть до начала XXI века их репертуар был представлен преимущественно иностранной музыкой жанра «поп». Лишь с начала текущего столетия музыканты «Seven Plywood» начали создавать свой собственный репертуар и сочинять музыкальные произведения рок-стиля, в котором смешиваются воедино западные, европейские и китайские музыкальные традиции. Однако, даже несмотря на это, музыкальные произведения группы «Seven Plywood» состоят в основном из композиций, написанных на английском языке. В середине 1980-х группой был выпущен альбом с одноименным названием «Seven Plywood», который принято считать первым китайским альбомом с исполнением музыки на гитаре [4].

Интересно, что в основе идеологии китайской рок-группы «Seven Plywood» лежит мотив преодоления духовной закрепощенности, стремление встать на путь освобождения от «оков духа», а также трансформировать социально-политическое положение человека в современном обществе. В связи с этим можно сказать, что музыкальное творчество «Seven Plywood» связано с отражением важных социальных и культурных, духовных проблем. Многие ценители музыки неоднократно подчеркивали в свое время, что гитарная рок-музыка «Seven Plywood» отличается особой силой и энергетикой [3].

Наиболее активное развитие музыка для гитары в китайском обществе получила с конца 80-х – начала 90-х годов XX века. Именно в это десятилетие в Китае активно начали появляться рок-группы, в звучании которых неотъемлемой составляющей была задействована гитара. При этом в конце 80-х годов Китай все еще продолжал оставаться относительно закрытой в социальном плане страной. Было очень мало литературы по музыкальному искусству, пластинки иностранных групп и исполнителей были редкостью в китайских магазинах. Молодые китайские музыканты имели возможность постигать искусство гитары только в процессе непосредственного общения с иностранными студентами и дипломатами [3]. В период с 90-х годов XX века гитарное искусство Китая вступило в период настоящего расцвета. Именно тогда появилось большое количество народных музыкантов, композиторов, которые играли на гитаре и сочиняли свои произведения для этого инструмента. Среди них можно отметить известного во всем мире музыканта и композитора Чжан Ювэй, который в начале 2000-х годов создал свою собственную авторскую программу обу-

чения игре на гитаре. Впоследствии программа «Любой может играть на гитаре» оказала большое влияние на развитие практики игры на этом инструменте в Китае. Основным замыслом Чжан Ювэй была популяризация искусства игры на гитаре среди подростков и молодых музыкантов в Китае [4].

Можно утверждать, что уже с первых нот звучания гитары в руках китайских музыкантов становится понятно, что исполнители владеют своим собственным уникальным и довольно специфическим стилем. Это связано с тем, что китайские музыканты используют свою технику игры на гитаре, не похожую на ту, которая принята в остальных странах среди других музыкантов. Так, гитарное искусство Китая сочетает в себе элементы европейских традиций, которые тесным образом переплетаются с классическим китайским стилем, образуя что-то совершенно новое, уникальное и неповторимое. Начиная с 2021 года можно говорить о том, что гитара используется в китайском музыкальном искусстве, прежде всего, в рамках таких стилей, как поп-музыка, рок-музыка, R&B, Fusion и некоторых других [1].

Одним из ярких представителей китайского гитарного искусства является Чжу Цзямин. Для него в свое время мотиватором и вдохновителем стал австралийский мастер игры на гитаре Томми Эммануэль. Уже в 19 лет Чжу Цзямин начал осваивать технику исполнения на гитаре «пальчиковым стилем», затем занялся развитием своего собственного индивидуального стиля. Основу его музыкального творчества составляют такие стили, как джаз, кантри, блюз, рок, классическая музыка. Все это позволяет Чжу Цзямину работать и создавать собственные музыкальные образцы, воплощать свои идеи, развивать китайские национально-культурные традиции игры на гитаре [4].

Другой китайский гитарист – Лю Ицзюнь, бывший солист группы «Тан Чао» (唐朝), был признан величайшим современным гитаристом в Северном Китае. Кроме того, он является первым китайским гитаристом, который способен играть на гитаре, когда этот музыкальный инструмент находится за его спиной. Ли Янлян (Li Yanliang) – гитарист группы «Чао Цай», стал известным музыкантом и был удостоен премии «Best Music Arrangement Award» в Китае. Помимо этих солистов и групп, в гитарной индустрии Китая есть еще один известный музыкант и композитор – Цзян Вэй. Он является генеральным директором «Guitar China», крупнейшей платформы BBS на рынке гитар. Наряду с BBS, компания «Guitar China» имеет свои онлайн- и офлайн-каналы распространения, для маркетинга также имеются официальные аккаунты на всех ключевых социальных платформах. «Guitar China» установила партнерские отношения с большинством брендов в гитарной индустрии и сотнями музыкально-образовательных учреждений в Китае.

Ярким представителем китайского гитарного искусства является Ян Сюэфэй. Она привлекает к себе большое внимание не только в Китае, но и на международной сцене. Ян Сюэфэй является победителем множества конкурсов, участником большого числа фестивалей и концертов. В 2005 году Ян Сюэфэй была признана «одним из 100 наиболее выдающихся классических музыкантов нашего времени».

Проанализировав образцы музыкального творчества современных китайских гитаристов, обобщая, можно сказать, что их сочинения, написанные для гитары или для группы инструментов, отличаются рядом особенностей. Все они могут быть систематизированы следующим образом:

1. Особый диапазон игры на гитаре. Например, в исполнительской манере известных китайских рок-групп «Ziyue» и «Second-hand Rose» объединяются традиции китайского народного искусства, импровизации и совместное как бы перекрестное музицирование, в результате создаётся самобытный и неповторимый образец китайского музыкального рок-искусства.

2. Каждый китайский музыкант, каждая отдельная китайская музыкальная группа имеет какой-то свой особый удивительный стиль, который трудно определить и классифицировать под определенный тип музыки.

3. В дополнение к микшированию и сопоставлению китайские гитаристы стремятся также к тому, чтобы объединить гитару с традиционными китайскими национальными инструментами для достижения трансграничной интерпретации, демонстрации безграничных возможностей классической музыки.

4. Достаточно большое количество китайских музыкантов-гитаристов и музыкальных групп с участием гитары остаются неизвестными в Китае. Это связано, в первую очередь, с отсутствием коммерческих механизмов продвижения гитарного искусства в своей стране, а также неких стандартов производства музыкального искусства, в которые зачастую не вписываются музыканты рок-групп или другие исполнители рок-музыки.

5. Одной из основных изюминок китайского гитарного музыкального искусства является сочетание «китайского стиля» с «международным стилем». Звучанием этого уникального стиля увлекаются даже европейские и западные музыканты.

Таким образом, проведенный анализ позволяет сказать, что китайская исполнительская школа игры на гитаре находится в русле ключевых тенденций мирового исполнительского искусства, однако для нее характерно и свое национальное своеобразие (Пример 1). Развитие китайского гитарного искусства отличалось дискретным характером, а полноценное становление исполнительской школы искусства классической гитары в Китае произошло только к концу XX столетия. Искусство игры на классической гитаре в Китае обладает академической природой, поскольку предусматривает авторскую конструкцию инструмента, а также наличие компонентов академического исполнительского искусства, которое выходит далеко за пределы национальной культуры.

Список литературы

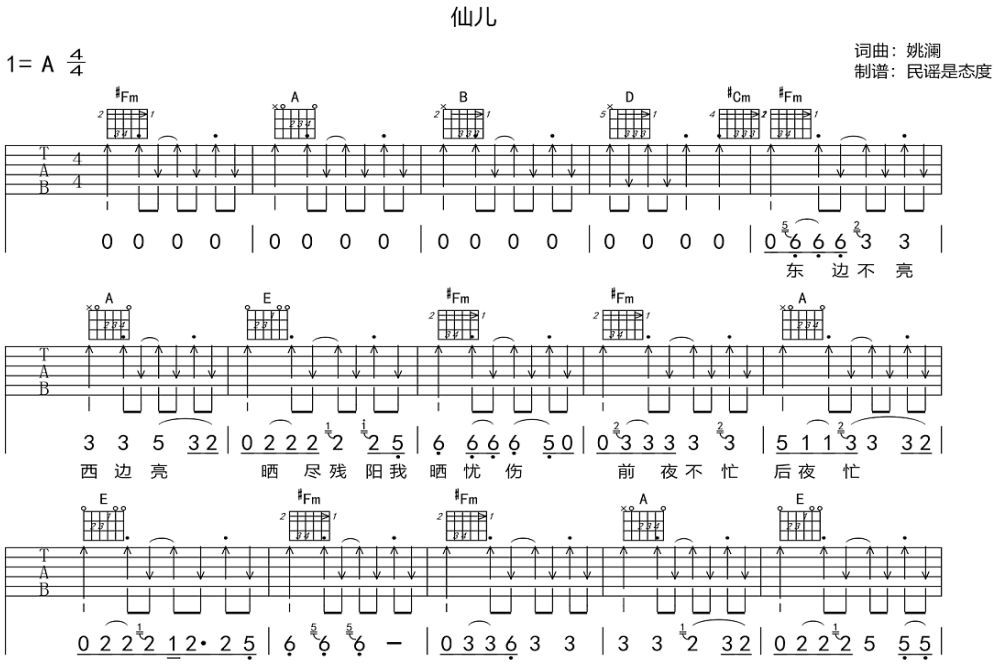
1. Ван Ли. Рок-культура в Китае // Китайская молодежная газета. – Шанхай, 1988.
2. Иванов Д. И. Специфика развития китайской рок-культуры // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2014.
3. «Китайский стиль» любят и зарубежные гитаристы [Электронный ресурс] // China Culture News. – 2019. – URL: http://culture.people.com.cn/n1/2019/1016/c1013-31402481.html (дата обращения: 03.05.2021).
4. Краткая история китайских групп: от ничего к ожиданию гения [Электронный ресурс] // Beijing News. – 2019. – URL: http://www.xinhuanet.com/ent/2019-07/15/c_1124752817.htm (дата обращения 03.05.2021).

List of references

1. Van Li. Rok-kul’tura v Kitaye // Kitayskaya molodezhnaya gazeta. – Shankhay, 1988.
2. Ivanov D. I. Spetsifika razvitiya kitayskoy rok-kul’tury // Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst. – 2014.
3. «Kitayskiy stil’» lyubyat i zarubezhnyye gitaristy [Elektronnyy resurs] // China Culture News. – 2019. – URL: http://culture.people.com.cn/n1/2019/1016/c1013-31402481.html (data obrashcheniya: 03.05.2021).
4. Kratkaya istoriya kitayskikh grupp: ot nichego k ozhidaniyu geniya [Elektronnyy resurs] // Beijing News. – 2019. – URL: http://www.xinhuanet.com/ent/2019-07/15/c_1124752817.htm (data obrashcheniya: 03.05.2021).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ СТИХОТВОРЕНИЯ А. С. ПУШКИНА «НЕ ПОЙ, КРАСАВИЦА, ПРИ МНЕ…» В РОМАНСАХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

А. Д. Кирсанова, Ю. И. Чалдина,
Ю. Г. Кравченко, М. В. Шишкина
МБУДО «Детская музыкальная школа № 12»,
г. Ленинск-Кузнецкий

В статье рассматриваются особенности музыкальных интерпретаций стихотворения А. С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне…» в романсах русских композиторов XIX века. Статья адресована преподавателям музыкально-теоретических дисциплин и обучающимся старших классов ДМШ и ДШИ.

Ключевые слова: стихотворение, строфа, романс, поэт, композитор, образ, мелодия, ритм, гармония, динамика, кульминация, восточный колорит, изобразительность.

MUSICAL EMBODIMENT OF THE IMAGES OF THE POEM BY A. S. PUSHKIN «DO NOT SING, BEAUTY, WITH ME...» IN THE ROMANCES OF RUSSIAN COMPOSERS

A. D. Kirsanova, Yu. I. Chaldina,
Yu. G. Kravchenko, M. V. Shishkina
Children's Music School № 12, Leninsk-Kuznetsky

This article discusses the features of musical interpretations of the poem by A. S. Pushkin «Do not sing, beauty, with me…» in the romances of Russian composers of the XIX century. The

article is addressed to teachers of musical and theoretical disciplines and high school students of the Children's Music School and Children's Art School.

Keywords: poem, stanza, romance, poet, composer, image, melody, rhythm, harmony, dynamics, climax, oriental color, pictoriality.

Есть в русской литературе поэтические шедевры, обладающие поистине магической притягательностью. Именно к таким относится стихотворение Александра Сергеевича Пушкина «Не пой, красавица, при мне…», вдохновляющее композиторов разных поколений на протяжении почти двух веков. Магия, возможно, связана с удивительной историей создания стихотворения А. С. Пушкиным, поскольку это единственный случай в творческой биографии поэта, когда он написал стихи на услышанную мелодию. В данной истории запечатлелись сразу три великих имени: А. С. Грибоедов, М. И. Глинка, А. С. Пушкин. В 1827 году Пушкин стал частым посетителем салона Олениных, который считался одним из самых блистательных в Петербурге. Алексей Николаевич Оленин был директором Публичной библиотеки, возглавлял Петербургскую Академию художеств. В его доме на набережной Фонтанки собирались выдающиеся люди своего времени: писатели, художники, артисты. «Нет биографии отечественного писателя, от Державина до Пушкина, в которой не было бы страницы, посвященной памяти Оленина; не было художника и артиста, которого Оленин обошел бы своим вниманием или не принял радушно в своей гостиной» [1]. Центром притяжения для литераторов, музыкантов, художников в летние месяцы становилось гостеприимное имение Приютино, где среди многочисленных гостей Олениных были А. С. Пушкин, М. И. Глинка, А. С. Грибоедов, братья Брюлловы, О. А. Кипренский.

В своих «Записках» композитор М. И. Глинка вспоминает: «Провел около целого дня с Грибоедовым, автором комедии "Горе от ума". Он был очень хороший музыкант и сообщил мне тему грузинской песни, на которую вскоре потом Пушкин написал романс "Не пой, волшебница, при мне…"» [4, с. 121]. Известно, что стихотворение появилось на свет 12 июня 1828 года и посвящено Анне Алексеевне Олениной, к которой поэт испытывал самые возвышенные и нежные чувства. Именно к Анне Олениной обращены его стихи «Ты и вы», «Ее глаза», «Я вас любил». Некоторые исследователи творчества Пушкина предполагают, что мелодию грузинской песни поэт мог слышать в исполнении Анны Олениной. Стихотворение «Не пой, волшебница, при мне…» Пушкин опубликовал в альманахе А. Дельвига «Северные цветы на 1829 год», а «волшебницу» на «красавицу» заменил уже после выхода альманаха в свет (см. Пример 1). Именно второй вариант и получил дальнейшую музыкальную жизнь в произведениях многих композиторов.

Художественный образ, созданный поэтом в стихах, в музыкальных воплощениях не только обрел вторую жизнь, но и обогатился яркими красками, раскрывая новые грани стихотворения. По данным справочника «Пушкин в музыке», на стихотворение «Не пой, красавица, при мне…» разными авторами создано 49 вокальных произведений [6, с. 92]. Особые качества музыкальности стихотворения, как и поэзии Пушкина в целом, обращение к теме Востока, обусловленное исторически (ведь эти народы-соседи имеют многовековую историю), «вечная тема» противостояния старого и нового чувства, и, конечно же, огромное поэтическое мастерство, с которым написано данное произведение, определили его популярность среди композиторов разных эпох, каждый из которых по-своему почувствовал и передал художественный замысел поэта.

В многообразии музыкальных интерпретаций стихотворения А. С. Пушкина наибольшей известностью пользуются романсы, созданные в XIX веке М. И. Глинкой, М. А. Балакиревым, Н. А. Римским-Корсаковым и С. В. Рахманиновым. Интересно, что выбранные для сравнительного анализа произведения, созданные в разные периоды

XIX века, позволяют выявить особенности творческого замысла композиторов, различный подход к содержанию стихотворения, к раскрытию восточной тематики (Пример 2).

Так, в 1831 году романс «Не пой, красавица, при мне…», имеющий подзаголовок «Грузинская песня», первым опубликовал М. И. Глинка. Подзаголовок, очевидно, был обусловлен тем, что в основу произведения была положена народная грузинская мелодия [3, с. 550]. Для своего произведения Глинка использовал только две первые строфы стихотворения. Должно быть, композитор ощущал, что эта простая элегическая мелодия не вместит драматизм поэтического образа третьей строфы стихотворения. В этом романсе нет явного ориентализма, ставшего впоследствии традиционным (особенно в мелодике и гармонии), только отдельные детали, главным образом ритмические, придают произведению восточный колорит [5].

Свое произведение М. А. Балакирев, как и М. И. Глинка, назвал «Грузинской песней». Романс представляет собой типичный образец «русской музыки о Востоке» с кавказским колоритом. Большая роль, отведенная в романсе изобразительности, обусловлена тем фактом, что первоначально «Грузинская песня» создавалась композитором как вокально-симфоническое произведение, однако уже в первом издании 1865 года она представлена в переложении для голоса и фортепиано и посвящается Николаю Николаевичу Кармалину [5]. В 1898 году Н. А. Римский-Корсаков сочиняет свой романс «Не пой, красавица, при мне». В его музыкальном прочтении стихотворения восточный колорит представлен незначительно, главным образом в изобразительности фортепианной партии [8].

Вершиной музыкального воплощения стихотворения А. С. Пушкина уже почти 130 лет является романс «Не пой, красавица» С. В. Рахманинова, сочиненный композитором в возрасте всего девятнадцати лет, в те же годы, когда появились поздние романсы П. И. Чайковского, М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова. Примечательно, что в своем романсе Рахманинов, как и Балакирев, Римский-Корсаков, обращается к полному тексту пушкинского стихотворения (Пример 1). «Романс С. Рахманинова впитал в себя задушевность вокальных сочинений А. Гурилева, А. Варламова, М. Глинки, А. Даргомыжского, психологическую глубину и патетическую страстность П. Чайковского, целомудренность лирического чувства Н. Римского-Корсакова, восточную орнаментику балакиревского письма» [9, с. 83]. Композитор впервые обращается к стилистике музыки Востока, воспроизводя ее весьма убедительно и тонко, однако без прямого цитирования.

Начинающий композитор проявил себя не только как наследник великих мастеров, но и как музыкант, обладающий собственной манерой письма. В данном романсе можно отметить многие черты, характерные для стиля С. В. Рахманинова: опору на народную песенность со свободной ритмикой, мелодическое богатство фортепианной партии, её гармоническую красочность, оркестровую фактуру, многослойность, тончайшие градации динамики, с помощью которых композитор создает восточный образ. «Замечательной находкой композитора являются две кульминации, способствующие драматизации в раскрытии образа» [2, с. 45]. В этом романсе композитор проявил себя как яркий мелодист [7]. В связи с чем стоит напомнить известное высказывание С. Рахманинова: «Мелодия – главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление. Мелодическая изобретательность в высшем смысле этого слова – главная жизненная цель композитора» (цит. по [9, с. 82]). Все перечисленные черты романса раскрывают его многообразие и многомерность (Пример 2), что дает широкий простор для исполнительской деятельности.

Несмотря на то, что Рахманинов написал свой романс для тенора (сопрано), вероятно, рассчитывая на напряженное звучание в кульминационных моментах как каждой строфы, так и романса в целом (как правило, высокие голоса ассоциируются с молодостью героев, они тембрально ярко окрашены, темпераментны и хорошо передают пылкость и неж-

ность лирического героя), в исполнительской практике он представлен в самых различных интерпретациях. Его исполняют все типы мужских и женских голосов, представители различных национальных школ и традиций, порой и с разным инструментальным сопровождением. Подчеркнём важное: содержание стихотворения А. С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне…» столь глубоко и эмоционально многогранно, что естественно ожидать появления новых музыкальных воплощений в творчестве отечественных композиторов.

Список литературы

1. Алексей Николаевич Оленин. Основатель усадьбы Приютино – «усадьбы русских поэтов» [Электронный ресурс]. – URL: https://youstas.livejournal.com/815988.html
2. Гендлер И. В., Головачева Ю. В. Проблема музыкальной интерпретации поэтического текста (на материале романса А. С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне…» и его музыкальных интерпретаций у М. И. Глинки, М. А. Балакирева, С. В. Рахманинова) // Актуальные проблемы германистики, романистики и русистики: мат-лы ежегод. Междунар. конф. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 2011. – Ч. II. – С. 41–47.
3. Егорова Е. Н. Штрихи к атрибуции стихотворения «Не пой, красавица, при мне....» // А. С. Пушкин в Подмосковье и Москве (XIX Пушкинская конф. 3–4 окт. 2015 г.). XVIII Троицкие чтения. Хозяева и гости усадьбы Вязёмы (XXII Голицынские чтения 23–25 янв. 2016 г.): мат-лы науч. конф. / под общ. ред. А. М. Рязанова – Б. Вязёмы. – М.: ООО «РазДваТри», 2016. – С. 546–554.
4. Иезуитова Р. В. «Не пой, красавица, при мне…» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов: история создания и идейно-художественная проблематика: сб. ст. / отв. ред. Н. В. Измайлов. – Л., 1974. – С. 121–138.
5. Поэзия Пушкина в романсах и песнях его современников (1816–1837) [Ноты]: для гол. и фп. / сост. и прим. В. Киселева и С. Попова; муз. ред. В. Шебалина. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1974. – 276 с.
6. Пушкин в музыке: справочник. – М., 1974. – С. 92–93.
7. Рахманинов С. Романсы [Ноты]: полн. собр.: для гол. в сопровожд. фп. / общ. ред. П. Ламма; предисл. и указ. имен З. Апетян. – М.: Музыка, 1973.– Т. 1. – 176 с.
8. Римский-Корсаков Н. Романсы [Ноты]: для гол. в сопровожд. фп. – М.: Музыка, 1992. – Вып. 1. – 127 с.
9. Русанова Н. А. Вклад С. Вып. 1. В. Рахманинова в развитие русского классического романса // Вестник Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей, 2012. – № 1 (137) / январь. – С. 81–83.
10. Цявловский М. А. Автограф стихотворения «Не пой, волшебница, при мне…» // Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. – М., 1962. – С. 378–389.

List of references

1. Aleksey Nikolayevich Olenin. Osnovatel’ usad’by Priyutino – «usad’by russkikh poetov» [Elektronnyy resurs]. – URL: https://youstas.livejournal.com/815988.html
2. Gendler I. V., Golovacheva Yu. V. Problema muzykal’noy interpretatsii poeticheskogo teksta (na materiale romansa A. S. Pushkina «Ne poy, krasavitsa, pri mne…» i ego muzykal’nykh interpretatsiy u M. I. Glinki, M. A. Balakireva, S. V. Rakhmaninova) // Aktual’nyye problemy germanistiki, romanistiki i rusistiki: mat-ly ezhegod. Mezhdunar. konf. – Ekaterinburg: Ural. gos. ped. un-t., 2011. – Ch. II. – S. 41–47.
3. Egorova E. N. Shtrikhi k atributsii stikhotvoreniya «Ne poy, krasavitsa, pri mne....» // A. S. Pushkin v Podmoskov’ye i Moskve (XIX Pushkinskaya konf. 3–4 okt. 2015 g.). XVIII Troitskiye chteniya. Khozyayeva i gosti usad’by Vyazëmy (XXII Golitsynskiye chteniya 23–25 yanv. 2016 g.): mat-ly nauch. konf. / pod obshch. red. A. M. Ryazanova – B. Vyazëmy. – M.: OOO «RazDvaTri», 2016. – S. 546–554.

4. Iyezuitova R. V. «Ne poy, krasavitsa, pri mne…» // Stikhotvoreniya Pushkina 1820–1830-kh godov: istoriya sozdaniya i ideyno-khudozhestvennaya problematika: sb. st. / otv. red. N. V. Izmaylov. – L., 1974. – S. 121–138.
5. Poeziya Pushkina v romansakh i pesnyakh ego sovremennikov (1816–1837) [Noty]: dlya gol. i fp. / sost. i prim. V. Kiseleva i S. Popova; muz. red. V. Shebalina. – 2-e izd. – M.: Muzyka, 1974. – 276 s.
6. Pushkin v muzyke: spravochnik. – M., 1974. – S. 92–93.
7. Rakhmaninov S. Romansy [Noty]: poln. sobr.: dlya gol. v soprovozhd. fp. obshch. red. P. Lamma; predisl. i ukaz. imen Z. Apetyan. – M.: Muzyka, 1973. – T. 1. – 176 s.
8. Rimskiy-Korsakov N. Romansy [Noty]: dlya gol. v soprovozhd. fp. / – M.: Muzyka, 1992. – Vyp. 1. – 127 s.
9. Rusanova N. A. Vklad S. V. Rakhmaninova v razvitiye russkogo klassicheskogo romansa // Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv im. L. i M. Rostropovichey, 2012. – № 1 (137) / yanvar'. – S. 81–83.
10. Tsyavlovskiy M. A. Avtograf stikhotvoreniya «Ne poy, volshebnitsa, pri mne…» // Tsyavlovskiy M. A. Stat'i o Pushkine. – M., 1962. – S. 378–389.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Сравнительный анализ поэтических текстов

Первая редакция стихотворения А. С. Пушкина 12 июня 1828 г.	**Вторая (окончательная) редакция стихотворения А. С. Пушкина. Романсы М. Балакирева, С. Рахманинова, Н. А. Римского-Корсакова**	**Романс М. И. Глинки**
Не пой, ***волшебница,*** при мне Ты песен Грузии печальной: Напоминают мне оне Другую жизнь и берег дальный. ***Напоминают мне оне*** ***Кавказа гордые вершины,*** ***Лихих чеченцев на коне*** ***И закубанские равнины.*** Увы! напоминают мне Твои жестокие напевы И степь, и ночь – и при луне Черты далекой, ***милой*** девы. Не пой, ***волшебница,*** при мне Ты песен Грузии печальной: Напоминают мне оне Другую жизнь и берег дальный [10, с. 378]	Не пой, ***красавица,*** при мне Ты песен Грузии печальной: Напоминают мне оне Другую жизнь и берег дальный. Увы! напоминают мне Твои жестокие напевы *(**твои…** повтор у М. Балакирева)* И степь, и ночь – и при луне Черты далекой, ***бедной*** девы. ***Я призрак*** *(у Н. А. Римского-Корсакова –* ***образ) милый, роковой,*** ***Тебя увидев, забываю;*** ***Но ты поешь – и предо мной*** ***Его я вновь воображаю.*** (***Его я вновь воображаю –*** *повтор у М. Балакирева).* Не пой, ***красавица,*** при мне Ты песен Грузии печальной: Напоминают мне оне Другую жизнь и берег дальный.	Не пой, ***красавица,*** при мне Ты песен Грузии печальной: Напоминают мне оне Другую жизнь и берег дальный, **берег дальный.** Увы! напоминают мне Твои жестокие напевы И степь, и ночь – и при луне Черты далекой, ***милой*** девы, ***милой девы.***

Пример 2

Сравнительный анализ текстов романсов

	М. И. Глинка «Не пой, красавица, при мне…» Грузинская песня	**М. А. Балакирев «Грузинская песня» (посвящается Николаю Николаевичу Кармалину)**	**С. В. Рахманинов «Не пой, красавица…»**	**Н. А. Римский-Корсаков «Не пой, красавица, при мне…»**
Год создания	*1828* (изд.1831)	1865	*(1892)*1893	*(1897)* 1898
Образ, характер музыки	Светлый, грациозный	На первом плане восточное начало	Страстно-патетический, полный внутреннего напряжения, драматизма	Светлый, мажорный колорит Востока, созерцательность
Тональность	B-dur	b-moll	a-moll	G-dur В восприятии композитора тональность G-dur имеет светлый, радостный, откровенный колорит. В цветовом ощущении – коричнево-золотистый
Мелодия	В основе – грузинская народная песня. Песенно-танцевальная мелодия. Романс в жанре народной песни с сопровождением. Диатоническая мелодия в параллельно-переменном ладу, с характерной для романсов первой половины XIX века интонацией восходящей сексты от V ступени к III с заполнением	Протяженные мелодические линии с распевами (внутрислоговый распев). Мелодия в высоком регистре импровизационного склада, богато орнаментирована в крайних разделах, с обилием хроматизмов. В среднем разделе восточная мелодия сменяется драматически взволнованным речитативом	Выразительный монолог двух самостоятельных мелодий-характеристик: фортепианная партия – распевная восточная мелодия с нисходящими хроматическими ходами, вокальная партия – декламационная. 2 кульминации – драматическая в 3-й строфе (такт 30) и тихая кульминация в репризе романса (такты 39–40). Расширение диапазона вокальной партии в репризе	Мелодия ариозного склада с плавной закругленностью мелодических линий. Восточный колорит подчеркнут интонациями увеличенных секунд
Ритм	Размер 6/8, остинатный баркарольный ритм	Размер 3/4. Сложный узорчатый плясовой ритмиче-	Размер 4/4. Ритмическая импровизационность	Размер 4/4. Равномерная пульсация пре-

	М. И. Глинка «Не пой, красавица, при мне…» Грузинская песня	**М. А. Балакирев «Грузинская песня» (посвящается Николаю Николаевичу Кармалину)**	**С. В. Рахманинов «Не пой, красавица…»**	**Н. А. Римский-Корсаков «Не пой, красавица, при мне…»**
		ский рисунок (обилие мелких длительностей, триоли, форшлаги, залигованные ноты). В средних голосах – выдержанный ритмический рисунок, имитирующий дробь ударных инструментов	подчеркнута пунктирным ритмом, залигованными нотами в фортепианном вступлении. Во 2-й строфе – эффект скороговорки мелких длительностей способствует ускорению движения	имущественно восьмыми. В третьей строфе – укрупнение длительностей (четвертные)
Темп	Andantino	Andantino. Частая смена темпа и характера исполнения: ср. раздел – Recitando (agitato), Adagio	Allegretto. Интрументальные эпизоды звучат медленнее (meno mosso) по сравнению с вокальными частями	Allegro moderato
Динамика	Тихая p-pp	Контрастная (детальная)	Поступенная, контрастная	Вокальная партия не прописана, ф-но – контрастная
Гармония	Равномерная смена гармонической пульсации. В первом предложении – тонический органный пункт. Во 2-м, 4–5-м тактах хроматические ходы в среднем голосе фортепианной партии создают сдержанный восточный колорит	Органный пункт (вступление, заключение). Красочность гармонии. Модуляция Fes-dur, в тональность отстоящей от основной на тритон	В фортепианном вступлении и заключении – тонический органный пункт. В 17–18-м тактах – доминантовый органный пункт. Красочные смены гармонии, арпеджированные переборы придают музыке восточный колорит	Гармония (восточная колористика), колокольность. В среднем разделе появляются краски гармонического мажора, тонический органный пункт
Функция фортепиано	Подчиненная	Равноценная; во вступлении – восточный наигрыш	Равноценная; во вступлении – восточный наигрыш	Подчиненная, изобразительная
Фактура	Прозрачная. Четырехголосные аккорды с дублированием вокальной партии	Первоначально аккомпанемент был написан для оркестра, позднее композитор сделал переложение для фортепиано (в нотах указаны инструменты). Многоголосная фактура	Многослойная. В репризе одновременно звучат две темы, чем подчеркивается двойственность образа	В 1-м разделе прозрачная фактура с арпеджированными аккордами. В репризе усложняется фактура, динамизируется

	М. И. Глинка «Не пой, красавица, при мне…» Грузинская песня	**М. А. Балакирев «Грузинская песня» (посвящается Николаю Николаевичу Кармалину)**	**С. В. Рахманинов «Не пой, красавица…»**	**Н. А. Римский-Корсаков «Не пой, красавица, при мне…»**
Форма	Куплетная без припева (куплет – период неповторного строения, неквадратный). Повторение двух заключительных слов последней фразы по типу песенного припева	Есть фортепианное вступление. Форма сложная, трехчастная (каждая часть – периоды неквадратного строения)	Есть фортепианное вступление и заключение. Форма сложная, трехчастная, сквозная	Есть очень краткое фортепианное вступление из арпеджированных аккордов. Форма трехчастная, сквозная

РОССИЙСКИЙ КОМПОЗИТОР ТАТЬЯНА ЧУДОВА: «СОЧИНЯТЬ НУЖНО РАДИ ТОГО, ЧТОБЫ СОЧИНЯТЬ»

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

Статья посвящена творчеству современного российского композитора и педагога Т. А. Чудовой. Автор статьи рассматривает разные направления ее деятельности, освещает жанровую панораму творчества, акцентирует внимание на связи с русскими традициями и несомненном вкладе в оперную, симфоническую и камерную музыку для духовых инструментов.

Ключевые слова: Татьяна Чудова, композиторское творчество, жанр, стиль, русские традиции, новаторство.

RUSSIAN COMPOSER TATIANA CHUDOVA: «YOU NEED TO COMPOSE FOR THE SANE TO COMPOSE»

E. V. Smirnova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies a creative life of T. A. Chudova, the modern Russian composer and teacher. The author examines different areas of her activity, highlights the genre panorama of her works, and emphasizes the connection with Russian traditions and her an undoubted contribution to opera, symphonic and chamber music for wind instruments.

Keywords: Tatiana Chudova, composer's creativity, genre, style, Russian traditions, innovation.

Выдающийся композитор, педагог, музыкант Татьяна Алексеевна Чудова ушла из жизни 23 ноября 2021 года, оставив потомкам более 500 сочинений в разных жанрах, среди

которых 16 опер, 3 балета, 6 симфоний, 2 симфонические сюиты, 2 кантаты, 2 фортепианных концерта, обработки народных песен и множество произведений для камерных ансамблей, для солирующих инструментов, для хора, для оркестра народных инструментов. В списке опусов Чудовой более 200 сочинений для детей: хоры, детские оперы, песни, игры, пьесы. Работая профессором на кафедре композиции Московской консерватории многие годы, Т. А. Чудова воспитала более 250 композиторов. Кроме того, она преподавала в Центральной музыкальной школе, в Музыкальном колледже и в Московском государственном институте музыки им. Шнитке. Учениками Татьяны Алексеевной были ныне известные исполнители и композиторы, такие как А. Чайковский, В. Беседина, Ю. Воронцов, А. Кобляков, С. Голубков, М. Броннер, В. Белунцов и др. Чудова проводила многочисленные мастер-классы и читала лекции для студентов высших и средних специальных учебных заведениях во многих городах России, была организатором и председателем жюри различных детских композиторских конкурсов в России и за рубежом. Как вспоминают все, кто с ней общался, студенты ее не просто любили, а обожали. Это говорит о человеческих качествах Т. А. Чудовой, ее безмерной доброте и духовности [3].

Жанровая панорама творчества Татьяной Чудовой весьма широка и не ограничивается среднестатистическим комплектом академических жанров – оперой, симфонией, концертом, сонатой. Безусловно, помимо них в творческом портфолио Чудовой есть области, к которым нечасто направлено внимание композиторов: далеко не все пишут много музыки для детей, произведений для оркестра русских народных инструментов. Подобное редко встретишь в творчестве композиторов академического образования, с детства обучавшихся на фортепиано. Тем более, Чудова была выпускницей Московской консерватории, в которой никогда не было и нет кафедры народных инструментов. Откуда же такой широчайший диапазон музыкального мышления?

Только по каталогу сочинений Т. Чудовой можно много рассказать о разносторонней личности композитора. Здесь, безусловно, присутствует влияние жизненного пути ее родителей, детей и всей семьи Чудовых: мать была руководителем народного оркестра, а юная Татьяна часто играла в нем, исполняя партии на домрах всех видов по слуху. На создание вокальных сочинений повлияло творчество ее прабабушки. Отсюда и увлечение фольклором, подпитанное студенческими музыкально-этнографическими экспедициями. Огромная любовь Т. А. Чудовой к детям тоже воспитывалась в семье и выразилась не только в ее музыке, но и в педагогической деятельности – она не мыслила свою жизнь без работы с детьми. Что касается большого количества камерных работ для духовых инструментов, то все они написаны для ее сыновей. Можно заключить, что жанровая панорама творческого наследия Чудовой связана с ценностями, традициями ее семьи, ее родословной. Остановимся на этом подробней.

Татьяна Чудова родилась в московской музыкальной семье и поэтому росла в постоянном окружении музыки. По рассказам композитора, ее дети – пятое, а внуки – шестое поколение музыкантов. Отец и дед Чудовой закончили Московскую консерваторию. Отец учился у выдающегося педагога, профессора Ивана Войтеховича Гржимали – одного из создателей российской скрипичной школы, а после его смерти – у Георгия Николаевича Дулова – отца знаменитой арфистки Веры Дуловой, затем играл в разных оркестрах, руководил струнным и духовым оркестрами. Отец Чудовой также профессионально владел искусством игры на трубе и сочинял музыку для театров, цирка, эстрады. Во время войны он организовал свой духовой оркестр и ездил с ним по фронтам, выступлениями поднимая боевой дух бойцов. Мама Татьяны Алексеевной была домристкой и дирижером оркестра

русских народных инструментов. Прабабушка Татьяны Алексеевны была певицей, исполняла русские народные песни и старинные романсы [2].

Муж Татьяны Алексеевны Чудовой – известный музыковед, доктор искусствоведения и хоровой дирижер Юрий Иванович Паисов, автор множества статей и монографий. Он окончил Московскую консерваторию как хоровой дирижер по классу А. В. Преображенского и как музыковед по классу Ю. Н. Холопова, а также аспирантуру у В. П. Бобровского и С. С. Григорьева. Паисов много лет проработал в Государственном институте искусствознания и в Академии хорового искусства имени В. Попова. Так сложилось, что Ю. И. Паисов ушел из жизни двумя месяцами ранее своей супруги.

Старший сын Чудовой Иван играет на гобое, младший сын Антон – на флейте, а дочь Анна – на арфе. Они окончили Московскую консерваторию и Российскую академию музыки им. Гнесиных. Старший сын Иван работает в Большом театре, Театре Наталии Сац и преподает в Академии музыки им. Гнесиных. Дочь Анна работает в консерватории и ведет активную концертную деятельность. Младший сын Антон играет на всех видах флейт, является основателем и дирижером камерного оркестра «Antonio-orchestra». Все дети Татьяны Алексеевны одарены в плане композиции и с юных лет писали музыку, но сольное инструментальное исполнительство затем стало занимать большую часть их жизни. Шестеро ее внуков также учатся музыке. По словам композитора, уже 113 лет фамилия Чудовых «живет» в Московской консерватории.

Кто повлиял на становление композиторского дарования Татьяны Чудовой? Это, конечно, ее учителя, о которых она вспоминала с большой теплотой. Чудова родилась во время войны, в 1944 году, а в 1948, в четырехлетнем возрасте она уже была зачислена в Центральную музыкальную школу по специальностям «Композиция» и «Фортепиано». «Поначалу я была неприлежной ученицей, но хватала все на лету», – вспоминает Т. Чудова [4]. В 5 лет она уже играла свой первый сольный отчетный концерт. Преподаватели школы заметили ее склонность к сочинению и пригласили Льва Николаевича Наумова – пианиста и композитора, который работал ассистентом Г. Нейгауза. Как вспоминает Чудова, он прекрасно с ней занимался композицией, объяснял музыкальную форму, гармонию, да так хорошо, что в пятом классе она уже решала гармонические задачи.

Чудова окончила ЦМШ в 1963 году и сразу поступила в консерваторию, в класс композиции Юрия Александровича Шапорина, где занималась полтора года. Шапорин прививал своим ученикам благородство, преданное отношение к своему делу и творчеству. Он проявлял интерес, доверие, искреннее уважение к личности и верил в талант каждого студента. Юрий Александрович воспитал целое созвездие русских композиторов и музыкантов – Родиона Щедрина, Николая Сидельникова, Евгения Светланова, Андрея Волконского, Эдуарда Артемьева, Олега Янченко. Чудову поражали масштаб личности учителя и невероятно вдумчивая, педантичная, длительная работа Шапорина над своим сочинением. Например, над оперой «Декабристы», которая много лет шла в Большом театре, он работал целых 25 лет [1].

После смерти Шапорина в 1966 году Чудова была переведена в класс к профессору Тихону Николаевичу Хренникову. Он сыграл огромную роль в судьбе будущего композитора, поэтому она считала его своим профессиональным отцом. Тихон Николаевич подходил ко всем своим ученикам индивидуально и учитывал музыкальный вкус каждого. Он очень любил и оберегал своих студентов, всегда стоял за повышенные оценки в качестве поощрения и почти не делал грубых замечаний, чтобы не разрушить тонкую связь между учеником и учителем. Хренников уделял большое внимание мелодической линии, от

учеников требовал, чтобы они писали яркие и запоминающиеся мелодии. Одновременно Чудова изучала инструментовку у Э. В. Денисова и Ю. А. Фортунатова, полифонию у В. Н. Рукавишникова, теорию с гармонией и музыкальную форму у Ю. Н. Холопова. В этот период в консерватории работал Родион Щедрин, который стал для Чудовой проводником знакомства с зарубежным авангардом. Р. Щедрин с М. Плисецкой часто бывали за границей и привозили оттуда пластинки с произведениями К. Пендерецкого, Л. Ноно, К. Штокхаузена. В консерватории было организовано НСО («Научное студенческое общество»), которое собиралось по вечерам в буфете, где и происходило прослушивание новой музыки. Там присутствовали молодые преподаватели Щедрин и Эшпай, которые спустя время были «сокращены из штата консерватории» за то, что они «идеологически развращают» студентов вредной западной музыкой. В 1968 году Чудова закончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского по классу композиции.

Композитор вспоминала: «Тихон Николаевич мне говорил: “Таня, пиши крупные вещи, а мелочь сама сделается”» [4]. Так Хренников настраивал её писать оперы. В результате дипломной работой Татьяны Чудовой стала большая трехактная опера-балет «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» на текст А. С. Пушкина, где реальные герои – оперные певцы, а выдуманные герои (Чернавка, Месяц-дружок, Солнце, Буйный ветер) – артисты балета. Среди ее ранних сочинений – одноактная опера «На деревню дедушке» по рассказу А. П. Чехова «Ванька», опера «Русские женщины», написанная на стихи Н. А. Некрасова, А. С. Пушкина и поэтов-декабристов. А в аспирантуре выпускной работой Чудовой были сюита «Из русских сказок» и Концерт для фортепиано с оркестром в трех частях.

В 1970 году Чудова начала работать в Московской консерватории в должности лаборанта фольклорного кабинета. Вскоре стала преподавать курс чтения симфонических партитур и инструментовку, затем была ассистентом Т. Хренникова, наконец, доцентом (с 1988 года) и профессором (с 1995 года) кафедры композиции. С 1995 года она также преподавала композицию в ЦМШ, МГИМ им. Шнитке, Училище при Московской консерватории. Как опытный преподаватель считала, что музыкой стоит начинать заниматься примерно лет с пяти или даже чуть раньше. Прежде всего потому, что у детей «очень липкая, цепкая память, они всё схватывают на лету, не надо ничего разъяснять, а также по фантазии они гуттаперчевые. Фантазия в детстве пластичная, что для творческой профессии очень важно…» [1]. Преподавательской деятельностью Чудова занималась более 50 лет, до самых последних дней жизни.

С самого начала творческого композиторского пути Т. Чудова определила для себя два направления: первое связано с фольклором, с произведениями для оркестра народных инструментов и обработками народных песен для хора; второе – с поиском новых средств музыкального языка в пространстве академической музыки разных жанров. В рамках этих больших направлений ее творчество многообразно. Чудова считала, что «…настоящий композитор должен уметь написать детскую пьеску и взрослую лирико-романтическую песню, и тут же уметь поработать над оперой, балетом или симфонией» [1]. Поэтому жанрово-смысловых линий в ее творчестве гораздо больше. Прежде всего, это музыкальный театр, любимый композитором с юности. Если в ранний период творчества ее более интересовал балет («Агитатор», «Прерванная песня», «Искание»), то в последние годы очень интенсивным было ее творчество в жанре оперы: только за три года написано 12 опер. Для них Чудова всегда выбирала в качестве сюжетов великие произведения русской литературы, даже те, которые непросто адаптировать в либретто оперного спектакля: «Чацкий» по комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»; «Откровения недоросля» по пьесе Д. И. Фонвизина «Недоросль»; «Аэлита» на марсианском языке (для меццо-сопрано, гобоя, вибрафона

и электроники) по одноименному фантастическому роману А. Н. Толстого; «Бедная Лиза» (для сопрано, флейты, скрипки, арфы и фортепиано) по сентиментальной повести Н. М. Карамзина; «Голова профессора Доуэля» (для бас-баритона и фортепиано на струнах) по научно-фантастическому роману А. Р. Беляева. Одной из последних работ стала опера «Сон Татьяны» по роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Над либретто опер Чудова работала, как правило, сама.

В творчестве композитора есть и так называемая эпистолярная опера «Фон Мек – Чайковский» на сюжет по их легендарной переписке. Опера написана к 150-летнему юбилею Московской консерватории, которая носит имя П. И. Чайковского. Интересно воплощение в одноактной опере идеи раздвоившихся героев, родившейся в размышлениях Чудовой об их письмах. Она рассказывала, как, читая письма, поняла, что Чайковский и Фон Мек писали об одном, а думали о разном. Отсюда четыре исполнителя камерной оперы – два Чайковских и две Фон Мек: первая пара (сопрано и тенор) – это реальные герои – Петр Ильич и Надежда Филаретовна, а вторая пара (меццо-сопрано и бас-баритон) – их мысли, чувства, поступки.

Большинство опер Чудовой камерные или моно-оперы. Среди них есть оперная трилогия «Три басни Крылова», части которой она сама определяет как мини моно-оперы – все от 15 до 23 минут: «Стрекоза и муравей», «Квартет», «Ворона и лисица». Несмотря на лаконизм опер, текст басен получает максимальное раскрытие. Ощущается детальная работа композитора над каждой мелодической фразой. Чудова рассказывала, что эту маленькую трилогию она написала для своей семьи. Всей семьей и осуществляли премьеру: главные партии исполняют Юлия Макарьянц – невестка (партия меццо-сопрано), Иван Паисов – старший сын (партия гобоя), Анна Шкуровская – дочь (партия арфы и ударные), Алексей Воронков – друг семьи (партия фортепиано). Мини моно-оперы Чудовой надо не только слушать, но и смотреть – они представляют собой вокально-инструментальный театр.

Татьяна Алексеевна Чудова так рассказывает о своем творчестве: «Я люблю писать произведения по поводу, например, моя Четвёртая симфония написана под впечатлением теракта 11 сентября в США, когда самолёты влетели в башни. Но в ней и все стихийные бедствия – землетрясения, цунами, гибель людей в каких-то катастрофах. Я как антенна, которая чётко чувствует, что происходит вокруг, впитываю в себя всё, а потом выдаю это в звуках» [2].

Так, впечатления детства от легендарных героев советской литературы позже претворились в симфоническую трилогию «Советской молодёжи посвящается»: «Тимур и его команда», «Как закалялась сталь» и «Молодая гвардия» (1981–1984). Образы Первой симфонии навеяны повестью А. Гайдара «Тимур и его команда», которой зачитывался каждый советский школьник. Чудова написала ее простым музыкальным языком, в расчете на то, что, прослушав ее, юные любители музыки заинтересуются второй и третьей частями симфонической трилогии. Вторая симфония по роману «Как закалялась сталь» Н. Островского предназначалась для среднего школьного возраста, а Третья – по роману А. Фадеева «Молодая гвардия» – для старшеклассников. Таким образом, с самых ранних своих произведений Чудова большое внимание уделяла воспитательной и просветительской функции музыки. И совсем недавно, в последние годы она говорила о том, что надо прививать публике хороший вкус.

Татьяна Алексеевна считает, что музыкант – это всеобъемлющий человек, в нем должно быть все прекрасно: сольфеджио, теория и импровизация. В личности необходимо сфокусировать полный набор профессий вокруг музыки, как во времена Баха, а не разделять на отдельные отрасли. Видимо, это еще один аргумент в пользу многообразия пристрастий композитора к разным жанровым родам музыки.

Т. Чудова внесла большой вклад в камерно-инструментальную область творчества оркестровых музыкантов. Она основательно пополнила репертуар исполнителей на духовых инструментах своими произведениями. Ведь, как известно, сольной и камерной музыки для духовых инструментов (не считая переложений) написано мало. Чудова прекрасно владела инструментовкой и, конечно же, советовалась со своими сыновьями. Назовем лишь некоторые произведения для флейты и гобоя, написанные специально для сыновей: Музыка для семи флейт (1991), Концертные вариации для флейты, гобоя и фортепиано (1998), Соната для гобоя и фортепиано (2003), «Концерт-размышление» («Последняя колыбельная») для солирующего гобоя и струнного оркестра (2004), «Трижды об одном» для флейты и струнного оркестра (2004), Духовой квинтет «Светлая музыка» для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано памяти М. И. Глинки (2006), Дуэт для гобоя и виолончели (2008). Есть среди камерных сочинений ансамбли с участием арфы – инструмент дочери Чудовой: Сюита для арфы (1982), Тройной концерт «Игры» для флейты, гобоя и арфы (1995), Двойной концерт для гобоя и арфы (1997), Сюита для двух арф (1999), Концерт № 2 для флейты, гобоя, 6 саксофонов, арфы и органа (2008). Все сочинения были исполнены.

В сочинениях Татьяны Чудовой присутствует много современных средств музыкального языка, в то же время в них слышна выразительная и запоминающаяся мелодия, выверенная структура и мастерское сочетание тембров. Как говорит сама композитор: «Чтобы проявлять новаторство, необходимо хорошо знать возможности инструментов, обладать неуемной фантазией и классическим образованием» [3]. Музыкальные критики отмечают, что при всей сложности музыкального языка и музыкальной ткани Чудовой везде прослушивается русская основа, архетипы древней культуры русского народа и многочисленные методы развития материала.

Особенно это проявляется в сочинениях для оркестра русских народных инструментов – там русская тема звучит везде, о чем говорят сами названия: «Сказки» (1980), «Русская» (1981) и «Северная Двина» (1987), «Нефольклорная музыка» (2005), «Там, за лесами, собрались вместе легкие ветерки, сильные ветры и буйные ветрища» (2007), «Память о богатырских битвах жива, но поле брани заросло полынью» (2007). Чудову очень привлекали тембры народных инструментов, которые она исследовала, экспериментируя с разными их сочетаниями: «Восторженная музыка» и «Светлая музыка» для оркестра баянистов (2005), Мистерия «Духов день» для солистов, народного хора, гобоя, гуслей и 14 кугикл в 3 частях (2005), «Хождения за три моря» памяти Афанасия Никитина, концерт для балалайки (2007), «Шутка» для 4-струнной домры и Русского народного оркестра (2007).

Сочинения Т. А. Чудовой яркие, неожиданные, образные и непредсказуемые. Современный авангард в ее сочинениях приобретает разумную, художественную и эстетическую форму. В своем творчестве Чудова ориентируется на тех великих композиторов, кто сумел вывести русскую музыку на международный уровень: М. И. Глинка, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, С. С. Прокофьев, И. Ф. Стравинский, Д. Д. Шостакович. В одном из интервью Т. Чудову спросили: удалось ли кому-то из современных авторов вновь придать русской музыке мировое значение? Она в ответ стала называть нескончаемый список современных отечественных композиторов: Родион Щедрин, Альфред Шнитке, Георгий Свиридов, София Губайдулина, Эдисон Денисов, Владимир Тарнопольский, Владимир Рубин, Николай Корндорф и др. Думается, что среди первых фамилий данного ряда должно стоять ее имя. «Труд и энергия творца, вложенные в сочинения, не пропадут никогда. Сочинять нужно ради того, чтобы сочинять. Придет время, и все будет исполнено!» – говорит русский композитор Татьяна Чудова [1].

Список литературы

1. Интервью Алины Небыковой [Электронный ресурс]. – URL: https://pechorin.net/articles/view/kompozitory-rozhdaiutsia-dlia-togho-chtoby-ostavit-plody-svoiegho-truda-potomkam-stranie-i-tsivilizatsii-intierv-iu-s-tat-ianoi-alieksieievnoi-chudovoi (дата обращения: 25.11.2021).
2. Интервью Веры Киреченко [Электронный ресурс]. – URL: https://sibforum.sfu-kras.ru/node/365 (дата обращения: 20.11.2021).
3. Официальный сайт композитора [Электронный ресурс]. – URL: http://tchudova.ru/bio (дата обращения: 22.11.2021).
4. Т. А. Чудова. Воспоминания. Беседу вела А. Комиссаренко 16.09.2019 [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=dkOQU0axMm0 (дата обращения: 25.11.2021).

List of references

1. Interv'yu Aliny Nebykovoy [Elektronnyy resurs]. – URL: https://pechorin.net/articles/view/kompozitory-rozhdaiutsia-dlia-togho-chtoby-ostavitplodysvoiegho-truda-potomkam-stranie-i-tsivilizatsii-intierv-iu-s-tat-ianoi-alieksieievnoi-chudovoi (data obrashcheniya: 25.11.2021).
2. Interv'yu Very Kirechenko [Elektronnyy resurs]. – URL: https://sibforum.sfu-kras.ru/node/365 (data obrashcheniya: 20.11.2021).
3. Ofitsial'nyy sayt kompozitora [Elektronnyy resurs]. – URL: http://tshudova.ru/bio (data obrashcheniya: 22.11.2021).
4. T. A. Chudova. Vospominaniya. Besedu vela A. Komissarenko 16.09.2019 [Elektronnyy resurs]. – URL: https://www.youtube.com/watsh?v=dkOQU0axMm0 (data obrashcheniya: 25.11.2021).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА РОССИИ

Л. А. Матвеева, В. С. Захарченко
ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры»,
г. Хабаровск

Авторы статьи анализируют одну из актуальных и малоисследованных граней современного музыкального искусства: творчество композиторов Дальнего Востока России в сфере детской музыки. Их лучшие вокальные, хоровые, театральные и инструментальные произведения создают масштабную жанровую область, связанную с национальными традициями малых народностей и с общеевропейскими стилевыми тенденциями. Творчество композиторов Дальнего Востока России, адресованное детской и подростковой аудитории, обладает высокой художественной и воспитательной ценностью.

Ключевые слова: музыка для детей, общеевропейские традиции, национальные истоки, кантаты, песни, фортепианные пьесы.

ARTISTIC WORLD OF CHILDHOOD IN THE WORKS OF COMPOSERS OF THE RUSSIAN FAR EAST

L. A. Matveeva, V. S. Zakharchenko
Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk

The authors analyze one of the actual and little-studied issues of modern musical art such as: the Russian Far East composers' works in the field of children's music. The authors note that their best vocal, choral, theatrical and instrumental works create a large-scale genre area associated with the national traditions of small nationalities and with European style trends. Moreover, the work of composers of the Russian Far East, dedicated to children and teenagers, has a high artistic and educational value.

Keywords: music for children, European traditions, national origins, cantatas, songs, piano pieces.

Дальний Восток России богат самобытной природой и культурой. В творчестве композиторов нашли отражение полная романтики история освоения края, героизм защитников Родины в военное время, размах социальных преобразований. Особое место занимает тема любви к родной природе, стремление сохранить её красоту. Фольклорные истоки искусства малых народностей, издавна населяющих дальневосточную землю, являются важнейшей особенностью стиля и художественного мышления дальневосточных композиторов. Музыка для детей отражает все направления их творчества. Следует отметить богатейшую панораму жанров: крупные симфонические и музыкально-театральные формы, хоровые и вокальные произведения, фортепианные пьесы. К числу выдающихся дальневосточных композиторов, обращавшихся к детской музыке, относится Б. Д. Напреев. Наиболее известна и часто исполняема его кантата «Лесная музыка» на стихи дальневосточного композитора П. Комарова, созданная специально для детского хора музыкальной школы «Тополёк». Л. Бутир отмечает две линии кантаты: «скерцозно-юмористическую, представленную игровыми вокально-инструментальными миниатюрами "Дятел", "Оленёнок", "В курятнике", и медленную кантиленного склада, – такова, например, III часть "У болота", навеянная осенним пейзажем» [1, с. 206].

Важнейшим направлением творчества А. Новикова является детская хоровая музыка. К числу наиболее значительных его произведений относятся: сценическая кантата для детского хора и фортепиано «Кедры наши» на слова И. Ерошина; хоровая сюита «Пять песен на стихи И. Пивоваровой»; хоровые произведения: 5 считалок «Сидели два медведя» (слова народные); 2 песни в джазовом стиле на слова Б. Заходера; 4 хора на стихи Уолтера де Мэра. Художественный мир детства в творчестве А. Новикова насыщен яркими, сочными красками; добрая улыбка и полнота жизни, оптимизм и смех постоянно сопровождают дразнилки, считалки, скороговорки. «Песня про Барана, который писал стихи» из сюиты «Пять песен на стихи И. Пивоваровой» построена как диалог солиста и хора, в тексте используются разговорные диалоги, вопросы и ответы. К числу интересных номеров сюиты относится хоровая фантазия «Жил да был Жилдабыл», насыщенная приёмами *glissando*, сонорными эффектами, контрастами динамики, элементами импровизации, которые находят живой отклик у детей и подростков (Пример 1).

Хоровая песня «Кря» (сюита «Четыре хора на стихи Уолтера де ла Мэра») несколько иронична: А. Новиков с до́лей юмора показал важность и степенность утки, её неторопли-

вость и чувство собственного достоинства. Переченья в соотношении голосов, диссонирующие созвучия служат изображению зыбкой и переменчивой глади озера. Композитор обращается к эстрадным жанрам, весьма почитаемым детской и подростковой аудиторией: таковы «Две песни в джазовом стиле на стихи Б. Заходера». «Два соседа» представляет собой регтайм с острыми синкопами в быстром темпе; «Бука и Бяка» написана в стиле буги-вуги.

«Пять считалок на народные темы» – это своеобразная современная стилизация фольклора. Торжественный выход «На золотом крыльце» выполнен в жанре церемониального марша. «Баба Яга» – образ многих сказок и мультфильмов – логичен в виде дразнилки. Несмотря на сложность метроритма в припеве «С печки упала, ногу сломала», построенном на постоянном смещении акцентов в темпе *Presto* фразы «ногу слома́ла, ногу сло́мала», смене размеров 9/8, 12/8, хор весьма популярен и часто исполняется детскими хоровыми коллективами Дальнего Востока России. «Вдоль по речке» – «лирический центр» хорового цикла; с некоторой долей юмора композитор обозначил характер песни как «жалостливая». Полная огня и юмора частушка «Как у нашего Степана» особенно почитаема в детской аудитории. Дети и подростки с огромным удовольствием исполняют куплеты песни, особенно припев «эни-бени, трынцы-брынцы» с пристукиванием и прихлопыванием. Возможны элементы театрализации на словах «Как у нашего Степана караулил кот сметану, а когда на стол обед – кот сидит, сметаны нет». «Сидели два медведя» – помпезный марш, венчающий весь цикл.

Музыкально-театральные жанры дальневосточных композиторов представляют собой яркие, зрелищные оперы и спектакли, направленные на постижение детской / подростковой аудиторией вечных тем добра и зла. Воспитание любви к родной природе, бережного отношения к малой Родине, понимание национального многообразия фольклора ульчей, эвенков, народностей нанай и др. – все указанные направления показаны в художественной форме каждого произведения. Наиболее значительными музыкально-театральными произведениями являются: опера Э. Казачкова «А ларчик просто открывался» (либретто В. Шульжика), оперетты «Чудище и царь», «Элли и её друзья», «Волшебник Изумрудного города» по А. Волкову (либретто А. Карасика); опера Б. Напреева «В лес отправился мышонок» (либретто А. Мишина). В. А. Румянцев, создавший в 1960 году «визитную карточку» г. Хабаровска – песню «Шуми, Амур» на слова С. Феоктистова, обращался к музыкально-театральным жанрам, в частности, к музыке для радиоспектаклей, известны «Таёжная сказка» (либретто Г. Черноголовиной), «Путешествие зайца Антошки» по детской поэме дальневосточного писателя П. Наволочкина.

Среди самодеятельных композиторов следует отметить творчество В. П. Баршинова, в частности, его музыку к спектаклям: «Зайка-зазнайка» по сказке С. Михалкова; «Сказка зимней ночи» по литературному сюжету В. Васильева.

Особое место в творчестве композиторов Дальнего Востока России занимает детская вокальная музыка. Как справедливо отмечает Т. В. Лескова, «многие дальневосточные поэты и композиторы создавали детские песни. Традицию открыли Ю. Владимиров (“Десять песен для детей”), В. Румянцев (“Песня друзей”, “Дальневосточная пионерская”), а продолжили Э. Казачков, Б. Напреев, А. Гончаренко и др.» [3, с. 111].

К числу лучших образцов вокального жанра относится вокальный цикл Б. Напреева «Семь детских песен», представляющий мир ребёнка с его наблюдательностью, живой реакцией на окружающие предметы и явления. Доверительный стиль беседы ощутим в на-

званиях песен: «Про кота», Про дождик», «Про оленёнка» и т. д. Отметим разнообразие жанров: шуточные «Про кота» на стихи С. Когана, «Про помидор» (слова В. Руженцева); сценки-диалоги «Про уток» (текст В. Слободника); песни-портреты «Про одуванчик» (стихи О. Мишина), «Про оленёнка» (слова П. Комарова); тема природы «Про дождик» (текст Б. Заходера), «Про Колобок» (стихи Н. Наволочкина). В песне «Про Колобок» главная идея заключается в восприятии красоты нашей Родины, воспитании у детей и подростков чувства восхищения речками, горами, птичьим щебетом. Симпатичен Колобок, идущий по бескрайним просторам страны, не боящийся далёкого пути, радующийся небу и солнцу.

Особое место в вокальном творчестве композиторов Дальнего Востока России занимает тема малой Родины. Фольклорные истоки отличают обработки ульчских мелодий Г. Угрюмова – «Песня охотника», «Оленеводы»; обращение к чукотским песням и к фольклору нанай является главным аспектом творчества Н. Менцера, – таковы его «Чукотская элегия» на слова В. Кеулькута; обработка нанайской песни «Платочком машу». В детских коллективах часто звучит хоровая обработка песни Н. Менцера «Свадебные саночки». Элементы ангемитонной пентатоники и ладовой переменности, характерные для народных мелодий Дальневосточного края России, композитор мастерски соединяет с хоровыми изобразительными элементами «скольжения саночек» *glissando*; в аккомпанементе есть сонорные эффекты бубна, варгана.

Песня «Утренний лес» Э. Казачкова на стихи В. Шульжика – это настоящий гимн природе Дальнего Востока России, представляющей «храм». Широкой распевностью проникнуты стихотворные строки:

Пушинки звенят на весу
И колеблются в розовом дыме,
Будто гусли остались в лесу,
Гусляры не вернулись за ними.

Фортепианная музыка дальневосточных композиторов также содержит немало интересных и самобытных страниц, посвящённых детям. Помимо крупных жанров и форм – сонат, вариаций, полифонических произведений: прелюдий, фуг, фугетт, – значительный интерес представляют фортепианные циклы (например, «Анютинки» С. Москаева), а также пьесы малой формы. К числу последних относятся своеобразные портретные зарисовки А. Никитина «Принцесса и трубадур», «Упрямый ослик»; жанровые сценки В. Позднякова «Слон и попугай», А. Никитина «Состязание» и др. Следует отметить своеобразное преломление в фортепианной музыке интонационного языка народностей Дальнего Востока России. Как отмечают Л. А. Матвеева и А. А. Никитин, в любых произведениях композиторов, в том числе фортепианных, «фольклор приобретает второе рождение, органично вписываясь в лексику современного музыкального языка» [2, с. 7]. Многие фортепианные пьесы для детей представляют обработки народных мелодий эвенков, ульчей, орочей и других народностей. Более того, некоторые из них написаны в виде сказок и легенд; их исполнение допускает использование элементов театрализации. Таковы, например, «Песня девушки», «Плач зайчика», «Песня синички» В. Козловской. Автор сумела передать элементы звукоизобразительности в виде своеобразных мелизмов, отражающих национальные особенности диалекта малых народностей Дальнего Востока России. Необходимо отметить воспитательную роль фортепианных миниатюр-сказок: афористичные интонации-подражания звукам природы представляют богатейшую палитру красок дальневосточного

края, учат детей добру: ведь природа в национальных преданиях всегда находится на стороне отважных, честных, сильных, находчивых и умных людей.

Как отмечает Л. А. Матвеева, в фортепианной музыке для детей прослеживается ориентация авторов на отечественную детскую фортепианную классику – пьесы С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Д. Кабалевского, Г. Свиридова, в которых органичен сплав художественных и педагогических достоинств [4, с. 209–210].

Автор, анализируя творчество композиторов Дальнего Востока России, указывает на основные критерии жанров «детской музыки»: «образность, пробуждающая фантазию ребенка; программность, событийность, способствующие осознанию музыкальной формы; мелодика, опирающаяся на музыкальный фольклор и “подсказанные’’ временем интонации; использование приемов современной композиторской техники (без технологических излишеств) наряду с привычными выразительными средствами; инструктивная направленность» [4, с. 225].

В фортепианных пьесах ощутима связь с изначальными жанрами (известными «тремя китами» музыки, по идее Д. Кабалевского) – песней, танцем, маршем. «Большинство миниатюр (самостоятельных или являющихся частью цикла) имеет программный заголовок. Детские игры, портреты сказочных героев, фантастические образы, картины природы, звуковая среда молодёжного досуга – все это без труда “узнаётся” юным музыкантом» [4, с. 225].

Тематический материал пьес преимущественно мелодичен, легко воспринимается и запоминается детьми. Многим сочинениям свойственна распевность («Прелюдия» Э. Казачкова). Декламационно-речевое начало преобладает в таких миниатюрах, как «Мелодия», «Песня синички» Ю. Владимирова, «Баллада» В. Позднякова. Пластический элемент, указывающий на связь с танцем, жестом, пантомимой, ярко выражен в «Маленьком грустном вальсе» Б. Напреева, «Танце рыбок» Н. Менцера. Мелодии ряда пьес построены на интонациях зова, клича («Песня девушки», «Журавли» Н. Менцера, «Прелюдия» Э. Казачкова). Инструментальный характер отличает «Скерцино» Э. Казачкова. Ладовая основа миниатюр достаточно разнообразна – от диатоники, использования тональностей с одним-двумя ключевыми знаками, до обращения к характерным натурально-ладовым оборотам, особенностям народных ладов (пьесы Н. Менцера), а также политональности и полиладовости.

Метроритмическая сторона пьес привлекает обилием сложных ритмических рисунков, смешанных размеров, многообразными формами неравномерной ритмики (метрическая переменность), остинатностью. В «Балладе» В. Позднякова ритм уводит в сферу джаза, что также ставит непростые исполнительские задачи для начинающего пианиста. Структура большинства пьес традиционна: чаще всего двух-трёхчастная форма с контрастным сопоставлением образов и звукового материала. Вариационный принцип развития (импровизационное обыгрывание темы), свойственный джазовым импровизациям, обнаруживается в средней части «Баллады» В. Позднякова.

Наиболее ощутимы приметы современного музыкального мышления в гармоническом языке пьес, тяготеющем к красочным звуковым комплексам, гармонии колористической, нежели функциональной. В пьесе «Тип-Топ» С. Москаева гармоническая острота возникает за счёт наложения политональных созвучий, в «Часах» А. Новикова – чередования малых секунд, в «Балладе» В. Позднякова – движения параллельных септаккордов в кварто-квинтовом изложении («открытой позиции»). В «Шествии» и «Танце» Э. Казачкова ощущается влияние пьес Б. Бартока: так, в одновременном звучании сочетаются черные и белые клавиши (малосекундовые соотношения). Прямые ассоциации с прелюдией Д. Шостаковича *a-moll* ор. 34 вызывает «Маленький грустный вальс» Б. Напреева. Сходство проявляется в выборе тональности, в ладовой организации, где соседствуют IV ступень

натуральная и IV повышенная (d и dis) в сопровождении, представляющем собой вальсовый аккомпанемент (Пример 2).

Галерею саркастических, гротескных образов, созданных С. Прокофьевым и Д. Шостаковичем, словно продолжает «Концертное скерцо» Э. Казачкова. Музыка пьесы красочна, насыщена диссонантными гармониями, перечениями, обилием вихревых встречных и противоположных движений, остроумным использованием синкопированного ритма. Наряду с хроматическими, наличествуют ясные диатонические построения (эпизод Grave, последующее Allegro). Цепи диатонических созвучий на фоне далеко отстоящего в басу остинатного ритма, преимущественно тесное расположение аккордов в высоком регистре вызывают иллюзию праздничного звона. Возникают аналогии с «Русской» из «Петрушки» И. Стравинского. Пьеса довольно сложна технически. «Концертное скерцо» является одним из типичных образцов дальневосточной фортепианной музыки, в котором отразилось сочетание традиций русской и советской классики (образность, формообразование) с использованием современных музыкальных средств (полифункциональность, жёсткость гармоний).

Пианистическое письмо детских пьес также очень разнообразно. В них представлено все многообразие типов изложения – от простого двухголосия, не требующего применения педали, до многоплановой изобретательной фактуры. Исполнительская интерпретация различных пластов музыкальной ткани требует чувства перспективы, владения звуковым пространством, различными приёмами звукоизвлечения, иногда – навыками оркестровой интерпретации фортепианной фактуры. Такова, например, «Мелодия» Ю. Владимирова. «Вариации» Б. Напреева привлекают виртуозным блеском, эффектностью, для юных и полнителей являются ступенью к овладению крупномасштабными, в том числе концертными, формами. В сочинении переплетаются разностилевые и жанровые пласты: русская народная песенность (тема), романтическое и русское искусство (2-я, 3-я, 5-я вариации), бытовая танцевальность (4-я вариация), решённые современным музыкальным языком. Выразительная, широконапевная тема близка русским народным песням. Ей свойственны диатоничность, протяженность развития. Ладовая двойственность (ионийский лад от *C*, дорийский от *D*), переменность размера 2/4 – 3/4 – 5/8, одноголосие без аккомпанемента в первоначальном изложении особенно приближают тему к русским народно-песенным образцам (Пример 3).

В последующих пяти вариациях тема интонационно узнаваема; появление новых образов связано с её жанровым и темброво-фактурным «перекрашиванием». Так, вторая вариация со множеством педальных эффектов, звуковыми «пятнами», красочностью рождает изысканный, поэтичный образ. Контрастная ей третья вариация насыщена массивной звучностью, октавно-аккордовой техникой. Глубокие остинатные басы, на фоне которых «идёт» повествование, придают музыке колокольность, монументальность. Четвертая вариация – незатейливый вальс – воспринимается как лёгкая пародия на бытовой танец. В конце вариаций звучит начальная интонация темы, создавая ощущение цельности цикла.

Дальневосточные композиторы обращаются к крупным фортепианным жанрам для детей и юношества. Например, Концерт Б. Напреева адресован учащимся средних и старших классов ДМШ и сочетает инструктивные задачи с яркой образностью. Автор стремился создать музыку в русле тех традиций, которым следуют «детские» концерты Д. Кабалевского, Т. Николаевой, О. Тактакишвили. Концерт одночастен. В основе формы – сонатное Allegro, выстроенное в соответствии с классическими канонами, что до некоторой степени сближает его с произведениями первого типа. Тематизм по своей природе маршево-песенный, затрагивает круг детских образов, связанных с игровыми, песенными, маршевы-

ми моментами. Отсутствие конфликтности между главной и побочной темами обусловило приёмы развития – мотивную разработку и секвенцирование. Пианистическое письмо прозрачно. Фигурационная пассажная техника, техника аккордовая или октавная используются, как правило, в виде распределения пассажа между двумя руками. Фактура преимущественно разреженная, порой встречаются полифонические приемы (например, имитация), требующие исполнительского навыка «ручной педализации». В эпизодах, связанных со звучанием побочной партии, указана педаль. Она трактуется как колористическое средство, создающее иллюзию пространственности, впрочем, педальные «островки» – явление редкое в концерте. Партия фортепиано скромнее в сравнении с оркестровой. Именно оркестру поручается экспонирование тематического материала, в репризе ему отводится первостепенная роль. Здесь темы звучат только в оркестре, функция фортепиано сводится к аккомпанирующей.

Не представляя большой технической трудности для взрослых исполнителей, концерт дает возможность юным пианистам доступными для них средствами передать созвучные детям настроения, образы. В то же время в произведении нашли отражение приметы современного музыкального языка: сложные диссонантные гармонии, полиладовость. Как сочинение инструктивного плана, концерт знакомит учащихся с различными видами фортепианной техники (мелкой пассажной, аккордовой, октавной), способствует овладению штрихами legato, non legato, martellato. Произведение дает представление ученику о ресурсах фортепиано и инструментов оркестра.

Подводя некий итог, подчеркнём: творчество композиторов Дальнего Востока России, наряду со сложными проблемами современности, постоянно обращается к миру ребёнка и подростка. Богатейшая палитра красок, образов, выразительных средств, жанров отличает детскую музыку, которая в полной мере становится ярким примером высокого художественного мастерства и воспитательной ценности для подрастающего поколения.

Список литературы

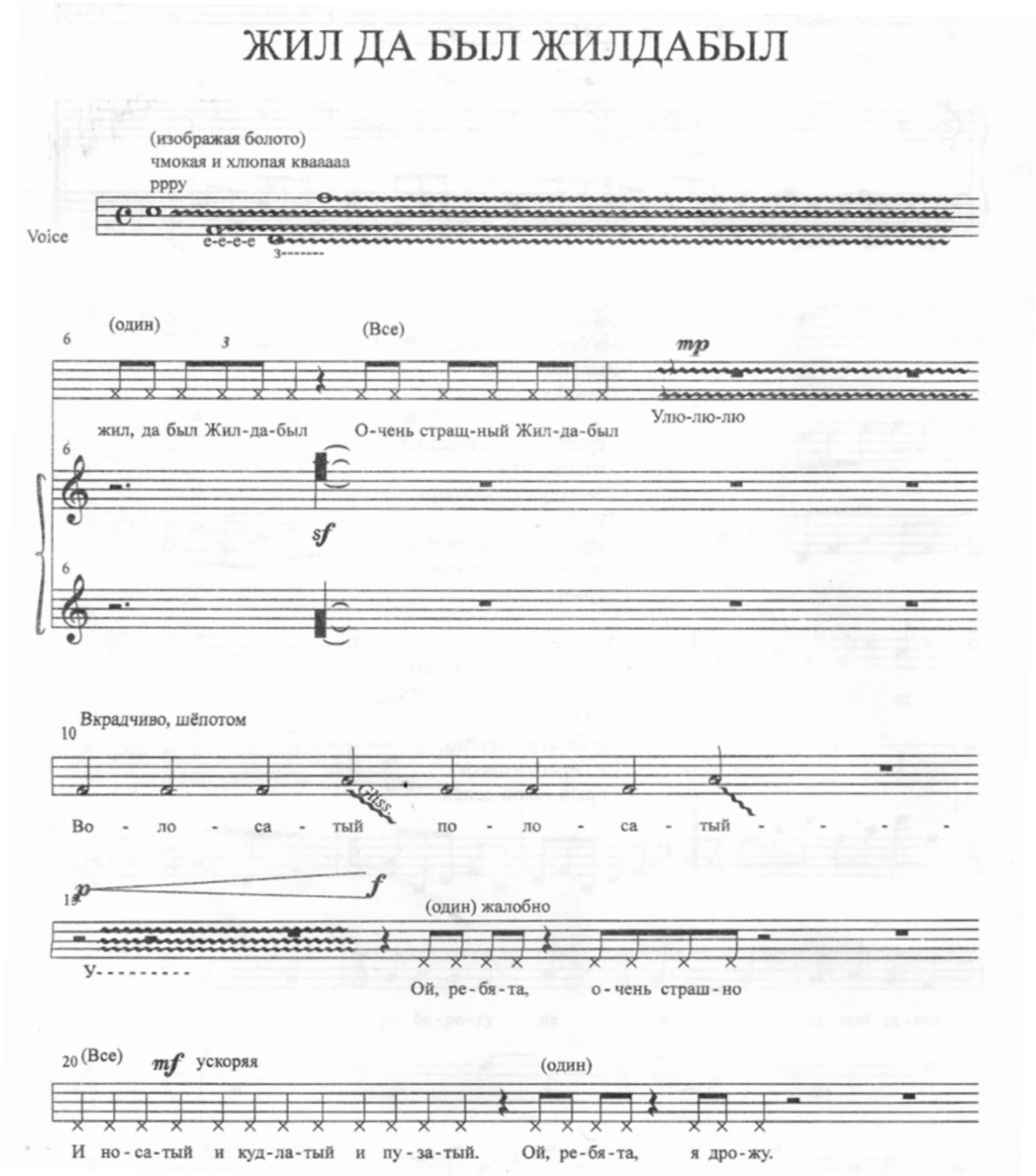
1. Бутир Л. Б. Д. Напреев // Они пишут для детей. Портреты советских композиторов. – М.: Советский Композитор, 1988. – Вып. 4. – С. 197–226.
2. Детская фортепианная музыка композиторов Дальнего Востока России: метод. рекомендации / сост. Л. А. Матвеева, А. А. Никитин. – Хабаровск, 1986. – 62 с.
3. Лескова Т. В. Творчество композиторов Дальнего Востока России. – Хабаровск, 2012. – 362 с.
4. Матвеева Л. А. Фортепианная культура Сибири и Дальнего Востока России (конец XVIII в. – 1980-е гг.). – Хабаровск: ФГОУ ВПО «Хабаровский институт искусств и культуры», 2009. – 288 с.

List of references

1. Butir L. B. D. Napreev // Oni pishut dlya detey. Portrety sovetskikh kompozitorov. – M.: Sovetskiy Kompozitor, 1988. – Vyp. 4. – S. 197–226.
2. Detskaya fortepiannaya muzyka kompozitorov Dal’nego Vostoka Rossii: metod. rekomendatsii / sost. L. A. Matveyeva, A. A. Nikitin. – Khabarovsk, 1986. – 62 s.
3. Leskova T. V. Tvorchestvo kompozitorov Dal’nego Vostoka Rossii. – Khabarovsk, 2012. – 362 s.
4. Matveyeva L. A. Fortepiannaya kul’tura Sibiri i Dal’nego Vostoka Rossii (konets XVIII v. – 1980-e gg.). – Khabarovsk: FGOU VPO «Khabarovskiy institut iskusstv i kul’tury», 2009. – 288 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2

Б. Напреев. Маленький грустный вальс

Пример 3

Б. Напреев. Вариации. Тема

ЧАКОНА И. С. БАХА ИЗ ПАРТИТЫ № 2 ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО РЕ МИНОР В ТРАНСКРИПЦИЯХ

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

Статья посвящена транскрипциям Чаконы И. С. Баха из партиты № 2 для скрипки соло ре минор, которые создавались в разные музыкальные эпохи композиторами-

романтиками (Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Й. Брамс) и композиторами XX века (Ф. Бузони, Э. Денисов). Автор статьи сравнивает наиболее яркие транскрипции.

Ключевые слова: И. С. Бах, чакона, партита № 2, транскрипция, интерпретация, полифония, вариации на basso ostinato.

J. S. BACH'S CHACONNE FROM THE PARTITA № 2 IN D MINOR FOR SOLO VIOLIN IN TRANSCRIPTIONS

A. A. Kartavaya
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article studies the transcriptions of Chaconne from the Partita for Violin in D Minor by J. S. Bach, which were created in different musical periods, both by romantic composers (F. Mendelssohn, R. Schumann, J. Brahms) and composers of the XXth century (F. Busoni, E. Denisov). Besides, the author compares the most striking transcriptions.

Keywords: J. S. Bach, Chaconne, partita № 2, transcription, interpretation, polyphony, variations on basso ostinato.

«Произведение это обнаруживает не только подробнейшее знание скрипичной техники, но и полнейшее господство над фантазией, колоссальнее которой едва ли можно встретить у другого художника. Пусть помнят, что все это написано для одной только скрипки!» [9, с. 97]. Так Ф. Шпитта – биограф Иоганна Себастьяна Баха – характеризует Чакону для скрипки соло, называя ее «торжеством духа над материей». Действительно, баховская Чакона из Партиты для скрипки соло ре минор BWV1004 является вершинным произведением мировой скрипичной литературы и ярким примером скрипичной полифонии. Создавая Чакону, великий мастер полифонии ставил перед собой почти невыполнимую задачу – написать четырехголосные вариации для сольного струнного инструмента, пренебрегая всеми техническими ограничениями, налагаемыми самой природой инструмента. Из-за того, что деревянная подставка, на которой покоятся струны, имеет изогнутую, как мостик, форму, на скрипке физически невозможна настоящая полифония – смычок не может в единицу времени находиться в одной и той же плоскости более чем с двумя струнами. Бах, однако, пишет для скрипки трех- и даже четырехзвучные аккорды, которые соединяются между собой линиями очень красивого и сложного голосоведения.

Чакона написана И. С. Бахом предположительно в период с 1717 по 1720 год. Завершая вторую партиту, Чакона является кульминацией цикла. По протяженности она равна (либо превышает, в зависимости от темповой интерпретации) четырем предшествующим ей танцам, вместе взятым, и так сложна, что до сих пор является настоящим вызовом для многих скрипачей. Отправным моментом Чаконы служит басовая тема. Она задает скорбный характер и драматический тон высказывания для всей грандиозной формы вариаций на basso ostinato.

Изначально чакона – средневековый карнавальный, а затем чувственный испанский танец, известный с конца XV века, некогда вызывавший критику со стороны блюстителей морали, поскольку подразумевал непристойное покачивание бедрами. В то время танец исполнялся в оживленном темпе под аккомпанемент пения и игры на кастаньетах и характеризовался как дикий и неистовый. Однако к эпохе барокко чакона сильно эволюционирует и становится иной: теперь это медленная, величественная и сосредоточенная по характеру,

чаще минорная инструментальная пьеса в вариационной форме, хотя трехдольность сохраняется. Чакона близка пассакалии, также представляющей собой вариации на остинатный бас. Однако фактурное выражение темы чаконы – это аккордовая последовательность, в отличие от мелодического остинатного баса пассакалии.

Совершенно свободная от прикладного танцевального характера, наполненная пафосом необъяснимой внутренней борьбы и интонациями лютеранской церковной музыки, баховская Чакона абсолютно не похожа ни на итальянские пассакалии, ни на чаконы своих немецких предшественников (Т. А. Вители, И. К. Фишера, Д. Букстехуде, И. Пахельбеля и др.). Общее у них только в структуре. Любопытная особенность чакон – начало на вторую долю такта. Бах соблюдает эту традицию, однако искусно «обманывает» наш слух. Создается впечатление, что чакона на самом деле начинается на сильную долю. Но если считать таким образом, то в какой-то момент зайдешь в тупик.

История создания Чаконы драматична, как и само произведение. В мае 1720 года Бах с князем Ангальтом-Кётенским находился за границей в Карлсбаде. А по возвращении в Кётен композитор узнает о внезапной смерти своей жены, его ровесницы – Марии Барбары, матери четверых его детей. Причина внезапной смерти доподлинно неизвестна. Самый прославленный из баховских сыновей-композиторов Карл Филипп Эмануэль вспоминал позже, что отец вернулся из поездки и обнаружил, что его жена уже похоронена, в то время как он оставлял Марию совершенно здоровой. Некоторые баховеды предполагают, что сложная, скорбная и трагическая, но одновременно темпераментная и мятежная Чакона из Второй партиты явилась своеобразным реквиемом по ушедшей Марии Барбаре. В пользу этой версии говорит не только высокий эмоциональный накал музыки всей Партиты d-moll, но и множество интонационных связей Чаконы с другими номерами цикла – Аллемандой, Курантой, Сарабандой и даже Жигой, создающими единую линию драматического нарастания.

В качестве подтверждения версии о мемориальности Второй партиты d-moll говорит диалогическая структура, сохраняемая И. С. Бахом почти во всех частях циклической формы Партиты. Скрытая гетерофония характеризует мелодическое развитие Аллеманды, изначально обладающей внутренней контрастностью. В тактах 24–26-нотного текста в интерпретации И. Менухина и О. Кагана диалогическое взаимодействие подчеркивается не только регистровой окраской мотивов, но и сменой динамики с *f* на *p* [2]. В Куранте персонажи диалога обозначены более ясно, линеарно по построению, когда участники вступают в общение поочередно. Здесь уместно вспомнить замечание И. Н. Форкеля, согласно которому «беседа» в лучшей мере отражает дух сочинений И. С. Баха [3, с. 42]. Сарабанда представляет собой драматический монолог, напоминающий исповедь. Доминирование ведущего мелодического голоса усиливает эффект субъективного высказывания. Жига воплощает в Партите неутомимое движение жизни, своеобразное *perpetuum mobile*. А. Швейцер вполне справедливо замечает, что в сонатах, создававшихся одновременно с Партитами, «…запечатлены душевные состояния и внутренние переживания, но у Баха вместо страсти выступает сила» [6, с. 292]. Все намеченные в частях Партиты смысловые сферы обобщает Чакона.

Композиционные особенности знаменитой Чаконы нередко привлекают внимание исследователей новаторским подходом Баха к сложившимся нормам формообразования. Следуя канонам жанра, чакона представляет собой вариационный цикл на выдержанный бас. Но если проследить развитие формы, то бас оказывается не таким уж и выдержанным,

а остинатные вариации не совсем отвечают традициям. Поэтому мнения музыковедов по поводу конкретных особенностей этого цикла зачастую расходятся. Между тем, осознание формы целого и выбор собственного видения этого произведения чрезвычайно важны для исполнителя, так как именно от этого зависит художественная убедительность интерпретации Чаконы.

Показателями нетрадиционной трактовки вариационного цикла стали его масштабность, фактурная усложнённость, тематическая и гармоническая неоднозначность. В качестве основных музыковедческих интерпретаций сошлемся на различные точки зрения В. А. Цуккермана и В. Н. Холоповой, которые основаны на понимании самой темы Чаконы. В. А. Цуккерман изначально трактует тему Чаконы как единую основу всего сочинения: «Тема сразу задаёт тон, обещая нечто многозначительное, сурово-мужественное и торжественное. Специфика её выразительности – сочетание концентрированной минорности и энергии размеренно-активного движения. Усиленная минорность сказывается в плагальности и подчёркивании минорных терций» [5, с. 217]. В. Н. Холопова, напротив, представляет эту форму как многотемную и выделяет 4 остинатные темы с вариантами [4, с. 134]: Тема 1 – т. 1, Тема 2 (Вариация 9) – т. 33, Тема 3 (Вариация 15) – т. 57, Тема 4 (Вариация 25) – т. 97. Кроме того, Холопова выделяет варианты этих четырех тем, которые появляются с началом мажорной вариации (т.133), хотя сами темы 2–4 являются вариантами первой темы. Ввиду масштабности формы, интенсивности варьирования тем и их вариантов она предлагает использовать термины «субтема» и «субвариация».

Различается у музыковедов и трактовка масштабов темы – как восьмитакта (В. Цуккерман) или как четырёхтакта (В. Холопова) (Пример 1). Тем не менее, оба исследователя отмечают возможность иного мнения: количество вариаций при понимании темы как восьмитакта составляет 32, как четырёхтакта – 64 [4, с. 134]. «В Чаконе можно насчитать 32 (включая и тему) восьмитактные вариации. Цифра эта, однако, очень условна, так как многие восьмитакты представляют две более или менее самостоятельные единицы варьирования, а иногда условны и самые грани между вариациями. Безусловным является членение на четырёхтакты» [5, с. 218]. В пользу трактовки темы как четырехтакта свидетельствует ее окончание на тонике. Если рассматривать тему как четырёхтактовое построение, то можно обозначить стабильные элементы тематического материала Чаконы, на которых основано ее варьирование и транскрипции для других инструментов: 1) единая масштабно-тематическая структура – 4 такта; 2) преимущественно общая направленность басового голоса – нисходящая; 3) вторгающиеся каденции, соединяющие все вариации и придающие динамику форме.

Гармоническая основа главной темы (или Темы 1, по Холоповой) такова: $t_{5/3}$-II_2-$D_{6/5}$-$t_{5/3}$-$VI_{5/3}$-$S_{5/3}$-$K_{4/6}$-$D_{6/5}$-$t_{5/3}$. Акцентирование второй доли выявляется в гармонии так называемых «тяжелых» аккордов: тоника, кадансовый квартсекстаккорд, трезвучие шестой ступени (Пример 1). Интересно, что она не остается абсолютно неизменной на протяжении всех вариаций, а тоже варьируется. В вариациях есть зоны неустойчивости на доминантовом органном пункте, причем довольно протяженные. Фантазия, с которой Бах варьирует эту простейшую гармоническую последовательность, поразительна.

В таком масштабном произведении, как Чакона, построенном в форме остинатных вариаций, крайне важна проблема целостной организации формы, объединения большого количества вариаций в группы, исходя из параметров драматургии, приемов варьирования, перемены лада. В масштабном отношении вариации вписываются в общую двухчастность

формы, где вторая часть состоит из двух основных разделов – мажорного и минорного. Из 256 тактов 132 такта – это первая часть d-moll, 76 тактов – мажорный раздел второй части D-dur и финальные 48 тактов – самый маленький завершающий раздел второй части снова в d-moll. Однако с ладотональной точки зрения в качестве второго плана формы действует трехчастность с группой мажорных вариаций в качестве середины. Чакона входила и входит в репертуар многих выдающихся скрипачей. Широкий спектр разнообразных записей Чаконы свидетельствует о признательности, которой она пользуется как выдающееся произведение скрипичной литературы. Немало музыкантов делали свои редакции баховского произведения. Одни пользуются популярностью среди исполнителей, другие – подвергаются критике.

Интерпретации на современных скрипках различаются по традициям, которые возникли у исполнителей, по нотным редакциям, которые использовались. Так, выступление Я. Хейфеца 1952 года отражает редакцию его учителя Л. Ауэра, который опубликовал издание в 1917 году и значительно увеличил известность Чаконы. Издание подверглось критике за то, что Ауэр перенес свою стилистическую концепцию на Чакону, то есть использовал портаменто и спиккато. Аналогичным образом критиковали интерпретацию Хейфеца, которую некоторые считают чрезмерно романтизированной. Будучи внуком Й. Иоахима, Д. Сигети продолжил интерпретацию Иоахима в своей записи 1956 года. Основой для этого послужило нотное издание, опубликованное Иоахимом в 1908 году. Это считалось катализатором нового подхода к творчеству Баха. Хотя Иоахим тоже не полностью отошел от романтической традиции, его издание считалось образцом для подражания для следующих работ. В записи Сигети слышны нововведения Иоахима, а также отражение романтической традиции. В 1961 году А. Грумио сыграл Чакону и сумел сделать полифонию слышимой на скрипке. Его интерпретация отличается четкими аккордами, чистой интонацией и прозрачностью текстуры. Еще одна интерпретация, которая позволила по-новому взглянуть на Чакону, – это исполнение К. Тетцлаффа 1995 года. В этой записи Тетцлафф играет на современной скрипке, но способами звукоизвлечения в стиле барокко: экономное использование вибрато, более быстрые темпы и украшения. Столь же разнообразны интерпретации на скрипках в стиле барокко: так, игра Чаконы С. Куйкена, записанная в 1981 году, характеризуется исторически обоснованной практикой исполнения. Напротив, два исполнения Р. Поджер (1997) и К. Поппена (2000) снова имеют тенденцию к более романтическому направлению [8].

Популярность самой музыки породила востребованность в исполнении и в разночтениях. Существует огромное количество транскрипций Чаконы и переложений ее для разных инструментов и составов: для оркестров симфонического, струнного и духового, для различного рода ансамблей (дуэты скрипок, струнные квартеты), даже с вокальными партиями. Особенно много транскрипций для фортепиано и для гитары, есть также для лютни, для клавесина, для органа, для виолончели, арфы, мандолины и даже для маримбы. Музыкальный критик Р. Эриксон идентифицировал около двухсот транскрипций и аранжировок Чаконы Баха. Художественное решение транскрипции зависит от ее автора, от его стилевых предпочтений, от эпохи, в которую он творил, от технических особенностей инструментов, для которых перекладывается Чакона. Оригинальную форму вариаций на basso ostinato в основном сохраняют все, но с некоторыми нюансами, к примеру, импровизационными вставками в разные вариации. Гармонически не все точно близки к оригиналу, а по стилю разнообразны.

Первые транскрипции Чаконы сделали Ф. Мендельсон-Бартольди в 1845 году и Р. Шуман в 1854 году, добавив к солирующей партии скрипки фортепианное сопровождение. Однако два гениальных композитора XIX века все же не смогли воплотить творение Баха на уровне полифонического мышления и переосмыслили Чакону в романтическом стиле. Поэтому примененные ими гармонизация и фактура во многом не соответствуют характеру музыки Баха. Вслед за Мендельсоном и Шуманом многие композиторы XIX века создавали транскрипции Чаконы для фортепиано и для оркестра. Среди них И. Рафф (1822–1882), К. Рейнеке (1824–1910), Й. Брамс (1833–1897). Рейнеке сделал транскрипцию для двух фортепиано, а Брамс – для одной левой руки. Однако ни одно из этих переложений так и не стало репертуарным в свое время. Только выдающемуся итальянскому пианисту, композитору и редактору Ферруччо Бузони (1866–1924) удалось, наконец, создать фортепианную транскрипцию Чаконы. Она быстро завоевала огромную популярность, сравнимую с баховским оригиналом.

Сопоставляя транскрипции для фортепиано Брамса, Раффа и Бузони с точки зрения близости к подлиннику (Пример 2), можно заключить, что транскрипция Брамса наиболее отвечает этому требованию – ее даже называют переложением. Изменения скрипичного текста весьма незначительные и в основном касаются расшифровки исполнения отдельных фигураций. Однако тембровые возможности скрипки и фортепиано очень разные. Если на скрипке такая фактура звучит роскошно, то на рояле она представляется искусственно обедненной. К тому же Брамс решил изменить регистр звучания (на октаву ниже), приблизив его к виолончельному. Необходимо сказать, что амбиции Брамса относительно транскрипции баховской Чаконы были скромны: он вовсе не претендовал на создание концертного шедевра, а рассматривал ее лишь как этюд для левой руки, входящий в группу пяти этюдов, написанных им в чисто учебных целях. Несмотря на все перечисленные недостатки, выдающийся современный пианист Д. Трифонов отчасти реабилитировал транскрипцию Брамса, блестяще исполнив ее и акцентируя трагедийный пафос (Пример 2).

Не стала репертуарной и транскрипция Раффа, представляющая другую крайность. В противоположность брамсовской эта транскрипция выполнена весьма свободно, с удвоениями в терцию, сексту, октаву, дециму, с добавлением контрапунктирующих голосов, виртуозных пассажей и т. д. Транскрипцию Раффа упрекают в отсутствии стилевого вкуса, как, впрочем, и многих романтиков, приложивших руку к творению Баха. Трудно совместить в восприятии со стилем и характером музыки гениального баховского творения все эти романсного склада гармонические фигурации, тремоло, «шикарные» рулады [1] и прочие банальности салонно-фортепианной манеры изложения.

Оркестровые и органные транскрипции Чаконы особенно подчеркивают монументальность замысла произведения. Самая ранняя версия Чаконы для органа была написана Уильямом Томасом Бестом. Дальнейшие транскрипции сделаны Дж. Куком, В. Миддельшульте, У. Генри Госс-Кастардом (1915–1955) и А. Мессерер (1838–1923).

Существует ряд оркестровых транскрипций Чаконы, в том числе Л. Стоковского, для полного симфонического оркестра. Есть броская, яркая и авангардная оркестровая транскрипция современного композитора Эдисона Денисова всей Партиты. Казалось бы, этот композитор принадлежит совсем другой эпохе, очень далекой от Баха (в этом смысле Мендельсон намного ближе по временным меркам). Но Денисов эмоциональную основу баховской Чаконы воспринимает по-особому, выступая уже соавтором

своего великого предшественника. Благодаря мастерской оркестровке и развитию драматургии Чаконы Баха-Денисова композиция наполняется новым смысловым качеством, реализуя стилевую полифонию эпох барокко и современности. Эта оркестровая Чакона более соответствует жанру парафразы, имеющей меньше связей с оригиналом, нежели транскрипция. С использованием диссонантных гармоний она звучит авангардно, и в то же время в ней чувствуется «дыхание» эпохи барокко.

Чакона Баха часто исполняется на гитаре. Тембр гитары создает новый эмоциональный резонанс и неожиданные динамические градации в тех пассажах, которые могли быть созданы исключительно для скрипки; как, например, вариации арпеджио. Самая известная транскрипция для гитары выполнена А. Сеговией, его считают полноправным соавтором гениального произведения. Это обеспечило указанной исполнительской версии произведения достойное место в одном ряду со скрипичными редакциями и фортепианными обработками. Авторская исполнительская версия «Чаконы» позволила А. Сеговии обогатить как собственные концертные программы, так и репертуар многих представителей академического гитарного искусства.

Разными музыкантами создан целый ряд аранжировок Чаконы Баха для других инструментов. Так, Г. Леонхардт сделал транскрипцию партиты для клавесина, Э. Дадли написал аранжировку Чаконы в барочном стиле для фортепианного трио, С. Канга переложила ее для педальной арфы. Были сделаны транскрипция Чаконы для виолончели соло, например, сделанная виолончелистом И. С. Петчом в 2015 году. К. Райнеке транскрибирует пьесу для фортепианного дуэта. Транскрипции для лютни, клавесина более тяготеют к стилистике раннего барокко, даже позднего Возрождения. По количеству на первом месте, конечно, фортепианные транскрипции. Среди транскрипторов-пианистов, помимо названных, А. Зилоти, Р. Лутц. Только для левой руки вслед за Брамсом делали транскрипции П. Витгенштейн и Г. Зичи.

Встречаются транскрипции, которые явно контрастируют стилю Баха, но, тем не менее, звучат свежо и оригинально. Интересной представляется транскрипция для двух голосов – сопрано и контратенора под аккомпанемент гитары (есть запись в исполнении Э. Кёркби, К. Мена и Х. М. Морено). Стилистика вокальных партий, скорее, тяготеет к мадригальной, нежели к барочной. За счет включение вокала эмоциональный накал баховской музыки становится приглушенным – на первый план выходит хоральная и лирическая основа темы. Другая версия с вокальными партиями для скрипки и четырех голосов принадлежит Хельге Тоене (исполняется вокальным ансамблем «Hilliard Ensemble» и скрипачом К. Поппен). В этой транскрипции не нарушается функция солирующей скрипки и почти сохраняется в ее партии текст оригинала. Вокальный квартет длинными нотами ведет самостоятельные полифонические голоса, ярко выделяются 4 остинатные темы Чаконы.

Самой репертуарной стала транскрипция Ферруччо Бузони для фортепиано, которую часто исполняют на конкурсах и включают в свой исполнительский репертуар многие пианисты мира. Ф. Бузони вошел в историю музыкального искусства не только как талантливый виртуоз-пианист, педагог, композитор, общественный деятель, но и как тонкий редактор и интерпретатор Баха, музыку которого он знал глубоко, до тонкостей и сделал немало транскрипций его хоральных прелюдий. Талант Ф. Бузони позволил предположить, как бы прозвучала Чакона для скрипки соло в интерпретации на клавире и органе, которого

так не хватало Баху в Кётене, и перенести это представление в транскрипцию для фортепиано. Тем самым он сделал явственней скрытый художественный потенциал скрипичной Чаконы, применив к его толкованию возможности иных инструментов.

Бузони – единственный среди транскрипторов Чаконы, который слегка изменил в двух местах структурные соотношения подлинника, расширив в девятой вариации на один такт баховский пассаж, а в десятой добавив четыре такта (Пример 3). Но такой свободный подход к оригиналу компенсируется предельным проникновением в композиционный процесс Баха. «В его трактовке Чаконы сказался композитор, чье полифоническое мышление роднило его с типом музыкального мышления Баха. Бузони не задавался целью дать “фортепианную копию” баховской Чаконы, а стремился пересоздать ее на фортепиано, создать на ее базе и в ее духе, по ее образцу новую концертную фортепианную Чакону. То, что Бузони так блистательно справился со столь трудной и ответственной задачей, свидетельствует не только о замечательном постижении им природы баховского музыкального мышления, но и величайшей мощи его собственной творческой и пианистической фантазии», – пишет Г. Коган [1, с. 3]. Одно из новаторств Бузони – это применение в фортепианной транскрипции органных приемов, благодаря чему увеличилась аккордовая плотность фактуры и величие звучания. В Чаконе он прибегает к смелым регистровым контрастам. Самое важное здесь, однако, то, что, отступая от подлинника, Бузони делает это почти везде с большим чувством такта и стиля, сохраняя «высочайшую верность духу оригинала».

Резюмируя характеристику транскрипций Чаконы из Партиты № 2 для скрипки соло Баха, необходимо отметить, что в работе была задействована лишь малая часть музыкальных произведений, вдохновленных великим творением мастера. Интересный опыт непосредственного сопоставления трех транскрипций и оригинала предпринял Г. Коган [1]. Он составил издание, где воспроизводится Чакона Баха в скрипичном оригинале и в наиболее известных транскрипциях для фортепиано Брамса, Раффа и Бузони (включая первоначальные варианты последней). Суть сравнительного анализа нотных текстов в том, что они расположены параллельными рядами [1]. Фактурные различия транскрипций можно увидеть в разных фрагментах (Приложение).

Показательно, что одна группа авторов транскрипций Чаконы старалась выявить лирический потенциал темы из всех возможных (Мендельсон, Шуман и др.), другая – ее хоральность и вокальные истоки, актуализируя мелодию (транскрипциями и вокальными партиями), третья – акцентировать драматический характер за счет уплотнения фактуры, увеличения количества голосов, темброво-динамических красок (Брамс, Бузони и др.). Следует отметить, что далеко не всегда критерием художественной ценности транскрипции Чаконы Баха становится ее близость к оригиналу. Иногда отступления существенны, как в случае с транскрипциями Бузони или Денисова. Главное здесь – совпадение принципов мышления, логики развития и желание прочувствовать духовную основу произведения.

В транскрипциях Чаконы можно выявлять достоинства и недостатки – в конечном итоге это зависит от вкуса и стилевых предпочтений, но большинство из них в той или иной степени продолжает свою жизнь в пространстве концертного или учебного репертуара. При этом сравнение разных транскрипций еще больше высвечивает гениальность оригинала. К Чаконе продолжают обращаться композиторы и исполнители XXI века в надежде найти в ней мысли, эмоции и чувства, созвучные своей индивидуальности, своей эпохе, своему времени.

Список литературы

1. Коган Г. М. Школа фортепианной транскрипции. И. С. Бах, Чакона в оригинале и в транскрипциях И. Брамса, И. Раффа и Ф. Бузони в параллельном изложении. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 2. – 62 с.
2. Партита для скрипки соло № 2 ре минор (1710-е) И. С. Баха [Электронный ресурс]. – URL: https://classic-online.ru/ru/production/376. – Загл. с экрана.
3. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. – М.: Классика XXI, 1987. – 109 с.
4. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 1999. – 496 с.
5. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. – М., 1974. – 217 с.
6. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., 2002. – 801 с.
7. Янь Ю. Искусство интерпретации: «Чакона» Бах – Бузони // Культурная жизнь Юга России. – 2020. – № 2 (70). – 64 с.
8. Rosenkranz H. Chaconne (Johann Sebastian Bach, BWV 1004) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.violinorum.com/de/chaconne-johann-sebastian-bach-bwv-1004. – Загл. с экрана.
9. Spitta P. Johann Sebastian Bach: his work and influence on the music of Germany, 1685–1750 / translated from the German by C. Bell and J. A. Fuller Maitland. – London: Novello and company, 1899. – Vol. II. – 721.

List of references

1. Kogan G. M. Shkola fortepiannoy transkriptsii. I. S. Bakh, Chakona v originale i v transkriptsiyakh I. Bramsa, I. Raffa i F. Buzoni v parallel’nom izlozhenii. – M.: Muzyka, 1976. – Vyp. 2. – 62 s.
2. Partita dlya skripki solo № 2 re minor (1710-e) I. S. Bakha [Elektronnyy resurs]. – URL: https://classic-online.ru/ru/production/376. – Zagl. s ekrana.
3. Forkel’ I. N. O zhizni, iskusstve i proizvedeniyakh Ioganna Sebast’yana Bakha. – M.: Klassika XXI, 1987. – 109 s.
4. Kholopova V. N. Formy muzykal’nykh proizvedeniy. – SPb.: Lan’, 1999. – 496 s.
5. Tsukkerman V. A. Analiz muzykal’nykh proizvedeniy: Variatsionnaya forma. – M., 1974. – 217 s.
6. Shveytser A. Iogann Sebast’yan Bakh. – M., 2002. – 801 s.
7. Yan’ Yu. Iskusstvo interpretatsii: «Chakona» Bakh – Buzoni // Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii. – 2020. – № 2 (70). – 64 c.
8. Rosenkranz H. Chaconne (Johann Sebastian Bach, BWV 1004) [Elektronnyy resurs]. – URL: https://www.violinorum.com/de/chaconne-johann-sebastian-bach-bwv-1004. – Zagl. s ekrana.
9. Spitta P. Johann Sebastian Bach: his work and influyence on the music of Germany, 1685–1750 / translated from the German by C. Bell and J. A. Fuller Maitland. – London: Novello and company, 1899. – Vol. II. – 721.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Пример 2

И. Брамс. Вариация 12

Пример 3

Транскрипция Ф. Бузони. Вариация 10

ПРЕЛОМЛЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX СТОЛЕТИЯ: ШКОЛА СЕЗАРА ФРАНКА

А. С. Старостина
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова», г. Саратов

Статья посвящена рассмотрению камерно-инструментального наследия французских композиторов второй половины XIX столетия. Основное внимание уделяется композиторской деятельности Сезара Франка и его последователей.

Ключевые слова: французская камерно-инструментальная музыка, романтизм, Сезар Франк, Эрнест Шоссон, скрипичная школа.

REFRACTION OF ROMANTIC TRADITIONS IN FRENCH CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE XIXth CENTURY: THE SCHOOL OF CESAR FRANCK

A. S. Starostina
L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov

The article considers the issues of the chamber-instrumental heritage of French composers of the second half of the XIXth century. Moreover, the author pays main attention to the compositional activity of Cesar Franck and his followers.

Keywords: French chamber and instrumental music, romanticism, Cesar Franck, Ernest Chausson, violin school.

Музыкальная культура XIX века характеризуется плюрализмом стилей и направлений. Одни композиторы продолжают развивать традиции академической музыкальной культуры, другие отвечают на тенденции и веяния эстетики романтического времени, во второй половине XIX столетия третьи ведут активные поиски и смелые эксперименты в области новых средств музыкальной выразительности. Данные тенденции проявились в различных музыкальных жанрах, в том числе в жанрах камерной музыки. Эпоха романтизма в европейской культуре явилась результатом промышленного переворота, крушения надежд, связанных с Великой Французской революцией. На смену культу разума пришёл культ чувств и естественного начала в человеке. Зародившись в недрах немецкой литературы и поэзии, романтизм проникает во все виды искусства. В музыкальной культуре он просуществовал чуть больше века (1800–1910), тогда как в смежных сферах (живописи и литературе) его срок истёк на полстолетия раньше. В отличие от предшественников, композиторы эпохи романтизма не выстраивали иерархию музыкальных жанров с её чётким делением на виды и формы. Романтическая система была универсальной, виды искусств могли свободно переходить друг в друга. Идея синтеза искусств была одной из ключевых в музыкальной культуре романтизма.

На смену главенству симфонии в XIX столетии приходят новые музыкальные жанры, среди которых доминируют вокальные произведения (песня, баллада, романс), инструментальные миниатюры, концерты и сонаты для различных инструментов. Камерно-инструментальные произведения стали одной из наиболее популярных форм отражения романтического мировосприятия. В рамках творчества композиторов-романтиков оно было представлено двумя направлениями – инструментальным концертом и сонатой для инструмента соло и фортепиано. В первом случае основная идея произведения концентрировалась в одной части концерта, что сближало его с жанром симфонической поэмы, распространённой в эпоху романтизма. В рамках многочастного концерта композиторы стремились приблизить виртуозный концерт к симфонии, достичь некоего синтеза жанров. В результате подобного сближения концерта и симфонии расширились концертные формы и разнообразились варианты взаимодействия solo и tutti в рамках виртуозного концерта.

Огромное значение камерно-инструментальные жанры играли в наследии французских композиторов второй половины XIX – начала XX века, что не случайно. Во Франции вторая половина XIX столетия явилась своеобразным «периодом расцвета французской “chanson”» [4, с. 159] – возрождалось национальное достояние средневековой французской культуры (в творчестве Гильома де Машо, Гильома Дюфаи, Жиля Беншуа, Клодена де Сермизи и Клемана Жанекена), и развивалась современная музыкальная культура на основе шансона. Композиторы, работавшие в жанре «mélodie», «среди которых Э. Шоссон, А. Дюпарк, Г. Форе, стремились перенести утончённый мелодизм композиций из области вокальных жанров на инструментальные сочинения» [4, с. 160]. В результате такого жанрово-стилистического синтеза камерно-инструментальные и симфонические произведения композиторов характеризовались высочайшим эталоном тонкого вкуса, изысканностью при простоте и приоритете инструментальной мелодии. Как отмечает Е. Ю. Корниенко, мелодика французских композиторов второй половины XIX столетия характеризуется «неповторимостью каждого мгновения для чуткого восприятия окружающих образов и нюансов душевных движений» [4, с. 159].

Все перечисленные качества французской музыкальной эстетики и национального образа мира французской культуры второй половины XIX столетия были сохранены и переданы следующим поколениям музыкантов. Французская камерная музыка (и вокальная, и инструментальная) рубежа XIX–XX веков опирается на органичный синтез академической культуры и эстетики шансона. Благодаря этому в произведениях французских композиторов данного периода ощущается идентичность своего ощущения мира и его образа.

Итак, в творчестве французских романтиков второй половины XIX века камерно-инструментальный жанр переживает грандиозный подъём и обретает новые черты. В основу замысла произведений была поставлена личность, образ музыканта-исполнителя, что в полной мере отражало эстетику романтизма. Именно в период романтизма был создан ряд произведений камерно-инструментального характера, авторами которых выступили исполнители-виртуозы, создавшие произведения для собственного исполнения. Техническая составляющая сольной партии «достигла высшей точки именно в произведениях, созданных в первой половине XIX столетия, в результате поисков нового стилевого направления» [5, с. 167].

В камерно-инструментальных сочинениях А. Онеггера, Ф. Сезара, Ф. Пуленка, О. Мессиана существенные изменения претерпевает форма цикла и его частей, что связано с новой трактовкой цикличности в произведениях камерно-инструментального жанра. Масштабы сочинений заметно увеличиваются, одновременно с этим упрощается сама сонатная форма, прежде всего за счёт исключения разработочных разделов, заменяемых центральными эпизодами, сведения тематического комплекса к двум основным темам, включения в структуру части виртуозных эпизодов, не выполняющих разработочную функцию. Такой подход вернул в жанр его виртуозно-импровизационное начало, позволил вывести на первый план «состязательность» участников инструментального диалога в их ярком противостоянии.

Среди многообразия жанров камерно-инструментальной музыки в творчестве французских композиторов-романтиков скрипичные сочинения явились одним из наиболее универсальных и долгоживущих жанров в романтической композиторской практике. Переживший расцвет и упадок данный жанр обретает новые формы и содержание в последние десятилетия XIX века. Во французской музыкальной культуре к данному жанру обращалось огромное количество композиторов, демонстрировавших невероятный охват и разнообразие стилевой палитры, оригинальную трактовку жанра, различные структурные трансформации произведений.

Творческий интерес французских композиторов конца XIX века к ансамблевому варианту скрипичной музыки органично вписывается в общие стилевые процессы европейской профессиональной музыки рубежа XIX–XX веков. Речь идёт о выделении камерной инструментальной музыки французских композиторов в совершенно особую жанровую сферу, которая явилась своеобразной творческой лабораторией для многих композиторов: именно в ней формировались новые идеи музыкальной выразительности, новые технические возможности инструментов, новые принципы ансамблирования и тембровых сочетаний. Новое понимание камерной скрипичной музыки представлено в сочинениях П. Хиндемита, А. Веберна, Ф. Пуленка, А. Русселя и многих др. В этой связи В. Захарова пишет об «…эксклюзивной роли камерно-ансамблевой культуры как выразителя важнейших духовных и стилистических признаков XX века» [2, с. 46]. Это связано также с тем, что

французские композиторы рассматриваемого периода были в музыкальном авангарде и демонстрировали в своих камерно-ансамблевых сочинениях многие оригинальные идеи так называемой «новой музыки». Примером тому могут служить творческие установки композиторов «Шестёрки», а также зарождение нового взгляда на музыкальное искусство в творчестве композиторов К. Дебюсси и М. Равеля, стоявших у истоков музыкальной эстетики XX столетия.

Камерно-ансамблевые сочинения с участием солирующей скрипки характеризуются жанровым и стилистическим разнообразием. Интерес французских композиторов к данной области музыкального искусства был обусловлен интенсивным развитием французской скрипичной школы на рубеже XIX–XX веков, которая в целом на протяжении XIX столетия являлась одним из лидеров в области скрипичного исполнительства. Таким образом, французская камерно-инструментальная музыка во второй половине XIX века характеризуется небывалым расцветом. Сочинения, созданные в данный период, имеют индивидуальный творческий и стилистический облик, который отражает как веяния времени (что проявилось в поисках композиторами новой эстетики и звукового эталона), так и национальную принадлежность композиторов. В этой связи обращают на себя внимание камерно-инструментальные произведения Сезара Франка. Композитору удалось не только создать ряд оригинальных и самобытных сочинений камерно-инструментального жанра, но и воспитать целую плеяду последователей стиля.

Французский композитор Сезар Франк (1822–1890) является одним из крупнейших композиторов XIX столетия, чьё творчество оказало огромное влияние на последующие поколения соотечественников – Эрнеста Шоссона, Клода Дебюсси, Мориса Равеля и многих др. Несмотря на то что большую часть наследия композитора составляют его сочинения для органа, вклад композитора в развитие других областей музыкальных жанров неоценим. Органные, хоровые, симфонические и камерно-инструментальные сочинения Франка характеризуются позднеромантической стилистикой, связанной с тяготением к сквозному развитию, импровизационности и задушевности лирического высказывания.

Эстетические взгляды и принципы Сезара Франка формировались под влиянием молодой интеллигенции Франции второй половины XIX столетия, несмотря на то что расцвет творчества композитора приходится на последние годы его жизненного пути. Данный продуктивный период его композиторской деятельности открывается созданием фортепианного квинтета в 1879 году. В последующие несколько лет (1882–1890) композитор создаёт ряд своих зрелых сочинений, среди которых Симфоническая поэма «Проклятый охотник», написанная под влиянием традиций романтической оркестровки Г. Берлиоза, «Джинны» для фортепиано с оркестром (1884); Прелюдия, хорал и фуга для фортепиано (1884); Симфонические вариации для фортепиано с оркестром (1885); Прелюдия, ария и финал для фортепиано (1887) [6, с. 47].

Творческой вершиной данного периода явилось создание сонаты для скрипки A-dur, написанной для современника композитора, известного скрипача-виртуоза Эжена Изаи. Данное произведение оказалось знаковым для развития камерно-инструментального жанра во французской музыке последних десятилетий XIX столетия. Наличие последователей камерного стиля у Сезара после написания данного сочинения позволяет говорить о создании собственной школы камерно-инструментальной и симфонической музыки, в сочинениях которой продолжили развиваться и обновились национальные музыкальные традиции.

Среди учеников и последователей композитора – Венсен д'Энди, Пьер де Бревиль, Эрнест Шоссон, Анри Дюпарк, Жозеф Ги Ропарц.

Фортепианные и камерно-инструментальные сочинения Сезара Франка по масштабу воплощения замысла сопоставимы с сочинениями Бетховена, Шуберта. Композитор в своих камерно-инструментальных произведениях применял такие новаторские принципы и приёмы, как хроматические письмо, использование нонаккордов в гармоническом развитии, выразительных модуляций. Эти новаторские приёмы музыкального развития стали основой для дальнейшего обновления музыкального языка и преодоления барьеров и стереотипов в творчестве его учеников и последователей. К камерно-инструментальному жанру С. Франк обращался на протяжении всего творческого пути. Так, первые сочинения – четыре фортепианных трио были созданы в 1841–1842 годах. Уже в них композитор использовал циклический принцип развития драматургии: во все трёх частях произведения развитие опирается на проведение двух основных тем, первая из которых остаётся неизменной, а вторая подвергается развитию и трансформации. В зрелый период своего творчества Сезар Франк создаёт фортепианные шедевры, в список которых помимо фортепианной сонаты, упомянутой выше, относится фортепианный квинтет (1878–1879) и струнный квартет (1889).

Создав среди своих последователей «школу» дальнейшего развития французской инструментальной музыки, Сезар Франк возродил в творчестве своих соотечественников симфонические, камерные и вокально-инструментальные сочинения, пробудив к ним интерес. Он расширил возможности музыкально-выразительных средств в области полифонии, гармонической и оркестровой красочности, разработке которых в творчестве предшественников Франка уделялось недостаточно внимания. В то же время, лишь к концу своего жизненного и творческого пути Франк заслужил признание. Так, один из современников композитора писал о нём: «Господин Сезар Франк <...> будет считаться в XX веке одним из самых великих музыкантов девятнадцатого» [3]. Вдохновенная и строгая музыка Франка отразила эстетические взгляды и идеалы композитора, что позволило ему стать примером высокого служения искусству, беззаветной преданности своему делу и человеческому долгу.

Одним из ярких последователей школы Сезара Франка явился Эрнест Шоссон (1855–1899). Музыкальные произведения композитора характеризуются ясностью, простотой выражения, изысканностью музыкального колорита. Богатое жанровой палитрой наследие Шоссона, помимо Франка, испытало воздействие многих современников и предшественников. В этой связи творческий путь композитора можно разделить на несколько периодов. Начиная с первых сочинений до 1886 года особенно на вокальное творчество композитора повлияли традиции национального шансона и музыкальной стилистики лёгких и гибких по строению мелодий Ж. Массне. Второй период творчества, продолжавшийся до 1894 года, характеризуется влиянием Р. Вагнера на оперное творчество композитора. Музыка данного периода становится более драматической, напряжённой, а гармонический язык значительно более острым и густым. В оперных сочинениях данного периода находят преломление принципы лейтмотивной системы и оркестровки, декларированные Рихардом Вагнером в его оперной реформе.

Однако в области инструментальных жанров, созданных в последние годы жизни, Э. Шоссон следовал принципам обновления музыкального языка Франка. Особенно ярко данное влияние проявилось в произведениях последнего десятилетия. Так, в симфонии, на-

писанной в 1890 году, композитор обращается к трёхчастной цикличной структуре, широко использует принципы мотивного и сквозного развития, обогащает гармонический язык. Лирическая интимность и задушевность музыкального высказывания также является свидетельством преломления принципов С. Франка в стилистике симфонии. В то же время, тесное общение и дружба с Клодом Дебюсси обусловила и проникновение в стилистику и музыкальный язык сочинений традиций и принципов импрессионистской красочности. В данный период «фактура инструментальных сочинений становится более прозрачной, а гармонический язык более изысканным» [1]. Особенно эти тенденции усиливаются после смерти отца (1894 год), когда под влиянием личных переживаний Эрнест Шоссон сильнее соприкасается с поэзией французских символистов и проникается психологизмом русской литературы (в особенности Достоевского и Льва Толстого).

В целом позднеромантическое творчество Э. Шоссона характеризуется дуализмом стилистических направлений. С одной стороны, влияние на камерную музыку композитора Массне и Брамса свидетельствует о продолжении романтических принципов в творчестве композитора, с другой – влияние С. Франка, К. Дебюсси говорит о стремлении композитора к обновлению форм и средств музыкальной выразительности его сочинений. Инструментальные и камерные сочинения Э. Шоссона отличают глубокий лиризм, искренность, «яркая оригинальная интонация высказывания и прямое обращение к слушателю, что делает его сочинения востребованными в современной исполнительской практике» [7, с. 59].

Как убеждённый участник кружка Франка, Эрнест Шоссон в своё творчество внёс многие черты, общие для своих единомышленников. Стиль и музыкальный язык для верных адептов этого объединения являлись своеобразным «паспортом» для определения «комплекса соответствия», знаком почти идеологического значения. Драматические разработки и подробно выписанная хроматическая гармония продолжают эстетику инструментальных сочинений Сезара Франка. Все эти свойства в полной мере можно обнаружить прежде всего в его крупных сочинениях, таких как «Поэма любви и моря» для голоса с оркестром (написанная в 1882–90 годы и ещё дополнительно переработанная в 1893), наиболее известная по сей день «Поэма для скрипки с оркестром» (1896) и фортепианное трио.

Творческое наследие Э. Шоссона подводит итог позднеромантической музыкальной традиции французской музыкальной культуры и открывает дальнейшие перспективы её развития. В своих произведениях он был чужд крайностей и эмоциональных всплесков, неизменно отдавая предпочтение глубокому лиризму, изысканности выражения и отточенной форме. Произведения Э. Шоссона занимают особое историческое место между драматическим романтизмом Р. Вагнера и С. Франка и красочной звукописью импрессионистских партитур К. Дебюсси.

Подведём некоторые итоги. В XIX столетии французская музыкальная культура представляет собой яркое и самобытное явление. В многообразном творчестве французских композиторов продолжается развитие романтических традиций, которые получают индивидуальное прочтение и переосмысление в русле так называемой картины мира. Среди многообразия жанров музыкального искусства французские композиторы ставят во главу угла жанры камерной музыки, наряду с песней, романсом, обращаясь к жанру камерно-инструментальной сонаты, трио и т. д. Камерно-инструментальное наследие французских композиторов второй половины XIX столетия характеризуется стремлением к сквозному развитию тематизма, отказом от замкнутых и цикличных форм, красочностью, гармоническим богатством и новаторским звучанием гармонического языка.

Одной из наиболее ярких фигур рассматриваемого периода, внёсших вклад в развитие европейской камерной музыки, явился Сезар Франк. Благодаря своей композиторской деятельности, новаторским и передовым взглядам на формообразование и средства музыкальной выразительности, он возродил интерес французских авторов к жанрам камерно-инструментальной музыки. Его последователи – Венсен д'Энди, Пьер де Бревиль, Эрнест Шоссон, Анри Дюпарк, Жозеф Ги Ропарц – продолжили традиции своего наставника в области инструментальной музыки. Одним из наиболее преданных приверженцев идей С. Франка стал Эрнест Шоссон, в чьём творчестве позднеромантическая традиция инструментальной музыки находит свой итог и завершение. Поиски Шоссона в области обновления музыкального языка и формы, идущие от Сезара Франка, приведут к качественно новому стилистическому звучанию французской инструментальной музыки в первые десятилетия XX века.

Список литературы

1. Булычёва А. Сезар Франк. Соната для скрипки и фортепиано [Электронный ресурс]. – URL: https://www.belcanto.ru/franck_vs.html (дата обращения: 06.10.2021).
2. Захарова В. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 2008. – 246 с.
3. Композитор Сезар Франк [Электронный ресурс]. – URL: http://music teachers.at.ua/publ/frank_sezar/1-1-0-334 (дата обращения: 06.10.2021).
4. Корниенко Е. Жанр «mélodie» в вокальной культуре Франции рубежа XIX–XX веков (на примере цикла «Семь мелодий» Э. Шоссона) // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – 1 (6). – С. 157–160.
5. Музыкальная эстетика Франции XIX века / под ред. В. П. Шестакова. – М.: Музыка, 1974. – 327 с.
6. Рогожина Н. Сезар Франк. – М.: Советский композитор, 1969. – 268 с.
7. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века: монография. – М.: Музыка, 1970. – 576 с.

List of references

1. Bulychëva A. Sezar Frank. Sonata dlya skripki i fortepiano [Elektronnyy resurs]. – URL: https://www.belcanto.ru/franck_vs.html (data obrashcheniya: 06.10.2021).
2. Zakharova V. Fleytovaya kul'tura Frantsii: genezis, puti i zakonomernosti razvitiya: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – SPb., 2008. – 246 s.
3. Kompozitor Sezar Frank [Elektronnyy resurs]. – URL: http://musicteachers. at.ua/publ/frank_sezar/1-1-0-334 (data obrashcheniya: 06.10.2021).
4. Korniyenko E. Zhanr «mélodie» v vokal'noy kul'ture Frantsii rubezha XIX–XX vekov (na primere tsikla «Sem' melodiy» E. Shossona) // Problemy muzykal'noy nauki. – 2010. – 1 (6). – S. 157–160.
5. Muzykal'naya estetika Frantsii XIX veka / pod red. V. P. Shestakova. – M.: Muzyka, 1974. – 327 s.
6. Rogozhina N. Sezar Frank. – M.: Sovetskiy kompozitor, 1969. – 268 s.
7. Shneyerson G. Frantsuzskaya muzyka XX veka: monografiya. – M.: Muzyka, 1970. – 576 s.

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ МОНОТЕМБРОВОГО ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО АНСАМБЛЯ ОТ БАРОККО ДО СОВРЕМЕННОСТИ

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

В статье рассматривается процесс становления и эволюции виолончельного монотембрового ансамбля на основе репертуара, представленного сочинениями разных эпох и стилей от барокко до современности. Автор характеризует наиболее известные монотембровые ансамбли XX века.

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

FORMING AND DEVELOPING MONOTEMBEROUS VIOLONCELLO ENSEMBLE FROM THE BAROQUE TO NOWADAYS

M. S. Kamenskikh
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This author examines the process of forming and developing violoncello monotemberous ensemble based on the repertoire represented by the works of different periods and styles from Baroque to nowadays. Also, the author characterizes the most famous monotemberous ensembles of the XXth century.

Keywords: violoncello, monotimberous ensemble, basso continuo, sonata da chiesa, viola da gamba, concert, sonata, suite, program miniature.

Виолончель среди струнно-смычковых инструментов известна с начала XVI века и в настоящее время является полноправным участником симфонического оркестра и различных ансамблей. Достаточно много произведений написано композиторами для виолончели соло. Кроме этого, виолончелисты-исполнители особое место в своем репертуаре отводят монотембровым виолончельным ансамблям. И педагоги, и концертирующие исполнители выделяют неповторимую атмосферу единения, полноты звучания и взаимного дополнения моноансамблей. Рассмотрим, насколько широко и разнообразно был представлен репертуар для виолончельных ансамблей в разные эпохи в истории музыки, какие композиторы его создавали.

Начало процесса создания монотембровых виолончельных ансамблей было положено в эпоху барокко. Однако важно учитывать два момента: во-первых, это было переходное время от модального мышления к тональному, от господства вокальной музыки к расцвету инструментальной, от приоритета церковных музыкальных жанров к эмансипации светских. Камерно-инструментальная музыка вообще находилась в стадии становления. Во-вторых, в эпоху барокко возрастает уровень технологии изготовления инструментов, особенно струнных смычковых, но современные по конструкции виолончели еще полностью не вошли в практику – они использовались наряду со старинными виолами. Баритоновая

тесситура инструмента определила его первоначальный функционал, который был связан с аккомпанементом для голоса или солирующего инструмента высокого регистра. В инструментальных ансамблях виолончель исполняла партию *basso continuo* в трио-сонатах со скрипками, виолами да браччо, с флейтой, с гобоем. Однако виолончель играла и с равнозначными по диапазону инструментами. Назовем несколько примеров.

Сохранился текст Сюиты D-dur для виолы да гамба и виолончели Иоганна Фридриха Рюэ (1699–1776). В названном цикле 9 частей: «Ария», «Канцона», «Лур», «Бурре», «Менуэт 1», «Менуэт 2», «Празднества», «Паспье», «Арлекинада». Жанровые пьесы полифонического склада, где оба струнных инструмента демонстрируют совершенное для того времени владение различными приемами и техникой игры – разнообразные штрихи, свободное мелодическое интонирование, убедительно свидетельствуют о том, что представленный цикл далеко не единственный, и монотембровые ансамбли с виолончелью были широко распространены.

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

Среди многочисленных произведений для виолончели в творчестве Антонио Вивальди (1678–1741) около 10 сонат для виолончели с клавиром и не менее 30 концертов для виолончели с оркестром. Однако не все названные сочинения стали репертуарными. Выделяется единственный известный концерт для двух виолончелей с оркестром g-moll. В настоящее время это сочинение пользуется большой популярностью у концертирующих исполнителей. Этот Концерт представляет собой трехчастный цикл (*Allegro, Largo, Allegro*), что позволяет отнести его к типу барочного концерта для солирующего инструмента с оркестром. Отличительной особенностью первой части Концерта является изложение темы солирующими виолончелями в отсутствии типичного для данной формы оркестрового ритурнеля. Оркестр набирает мощь и равновесно противопоставляется солистам лишь в кульминации этой части. Вторая часть носит традиционный лирический характер. Финал имеет стремительный темп и танцевальный характер, в создании которого важнейшую роль играет мощь оркестра, а солистам предоставляется возможность продемонстрировать виртуозность владения техникой игры на инструменте.

Французский композитор и виолончелист эпохи барокко Жан-Батист Барье (1707–1747) прославился в Париже как величайший виртуоз и автор нескольких томов произведений для виолончели и виолы. Он служил в Королевской академии музыки и имел почётные привилегии от Людовика XV. Среди его сочинений Соната для двух виолончелей G-dur (1739). Соната трехчастна, но поскольку она написана в период позднего барокко, то в ее структуре уже смешались черты двух типов барочных сонат (sonata da camera и sonata chiesa) и концертов. Первая часть *(Andante)* написана в старосонатной форме двухчастного типа с характерным мотивно-составным тематизмом, вторая *(Adagio)* – период типа развертывания с ариозной мелодией в партии первой виолончели, третья *(Allegro prestissimo)* – представляет собой старосонатную форму трехчастного типа, где есть простор для демонстрации виртуозности и духа состязания обеих партий. Автор явно стремится к единству циклической формы, о чем говорит воспроизведение в третьей части перед репризой материала *Adagio* (тт. 51–54).

Таким образом, в эпоху барокко появляются только единичные произведения для монотембрового ансамбля виолончелей. В эпоху классицизма развитие это вида исполнительства идет более интенсивно. Например, значительно обогатило репертуар моноансамблей творческое наследие итальянского виолончелиста Луиджи Боккерини (1743–1805). Известно около 30 сонат для виолончели с басом с вариантом исполнения для двух виолончелей, 6 фуг для двух виолончелей (вариант исполнения для фаготов). В настоящее время эти произведения востребованы концертирующими исполнителями. Так дуэт виолончелистов в составе Луиджи Пукседду и Федерико Бракаленте в 2009 году выпустил диск с записями 11 виолончельных сонат Complete Cello Sonatas (Brilliant Classics, 2009). Представленные произведения являются образцами ранней классической сонатной формы.

Можно назвать ряд примеров виолончельных дуэтов, которые принадлежали композиторам не столь известным, как Боккерини, – их сейчас называют «композиторами второго ряда». Однако они внесли свой вклад в развитие такой локальной камерно-инструментальной области, как виолончельный монотембровый ансамбль. Упомянем двухчастный дуэт виолончелей Си бемоль мажор, соч. 10 (*Allegro, Rondeau*) чешского композитора и скрипача Франца Христофа Нойбауэра (ок. 1750–1795). Композитор вел жизнь, полную скитаний, работал в Вене одновременно с Гайдном и Моцартом, служил капельмейстером при княжеских дворах. Дуэт отличается классической стройностью формы и напоминает по энергии ранние сочинения Бетховена. Здесь широко используются полифоническая фактура, техника аккордов и двойных нот.

Среди образцов произведений эпохи классицизма для двух виолончелей можно назвать трехчастный Дуэт фа мажор, соч. 25 французского композитора и виолончелиста Жана Батиста Бреваля (1756–1825) (*Allegro, Adagio, Aria (con variazioni)*). Бреваль занимался исполнительской и педагогической деятельностью, работал первым виолончелистом театра «Гранд Опера» и профессором Парижской консерватории. Ему принадлежит трактат «Школа для виолончели». Дуэт соч. 25 обнаруживает глубокое знание и всестороннее использование выразительных возможностей инструмента. Можно сказать, что виолончельные моноансамбли в XVII–XVIII веках постепенно становились востребованным исполнительским составом, для которого сочиняли произведения в распространенных жанрах инструментальной музыки, таких как соната, концерт, сюита.

Еще одной сферой бытования моноансамблей стал педагогический репертуар. Известно, что при погружении в активную деятельность обучение происходит быстрее. Так, в скрипичной педагогике и по сей день не утратили значимости «Легкие дуэты для двух скрипок» Леопольда Моцарта. У виолончелистов пользуются популярностью Этюды № 14-21 для двух виолончелей из второй тетради Жана Луи Дюпора (1749–1819). Благодаря развитию исполнительских школ в педагогике и концертной деятельности до нас дошли имена и произведения виолончелистов, преуспевших не только сольной игре, но и в создании монотембровых виолончельных ансамблей.

Выдающимся исполнителем и педагогом своего времени по праву считается Бернард Ромберг (1767–1841). Его творческое наследие насчитывает около 100 сочинений для виолончели. Среди них 10 концертов для виолончели с оркестром, дивертисменты на фольклорные темы разных народов, фантазии, ансамбли для различных составов, множество концертных пьес и авторская Школа – «Violoncell Schule». Виолончельный монотембровый ансамбль в его творчестве представлен противоречиво. С одной стороны – 3 сонаты

для 2 виолончелей, op. 43, написанные в традиционной сонатной форме, где вторая виолончель выполняет функцию гармонической опоры и сопровождения и лишь иногда отвечает солирующей первой партии мелодическими подголосками, а с другой – виртуозные, масштабные, фантазийные, демонстрирующие весь актуальный технический арсенал исполнителя 3 Дуэта для двух виолончелей, op. 9; 3 Grand Duo for 2 Cellos, op. 33.

Ученик Б. Ромберга Фридрих Дотцауэр (1783–1860) также внес вклад в пополнение педагогического и концертного виолончельного репертуара. Среди его сочинений интересны следующие: «Сборник мотивов из популярных опер для двух виолончелей», «3 легких дуэта для двух виолончелей» (op. 114) и 3 Сонаты для 2 виолончелей (op. 103). В настоящее время указанные сочинения широко распространены в педагогическом репертуаре. Юлиус Кленгель (1859–1933), немецкий виолончелист, виртуоз и педагог, оставил значительное количество востребованных современными исполнителями сочинений. В области моноансамблей интерес представляет Концерт для двух виолончелей e-moll, op. 45. Концерт является воплощением в виолончельной литературе одночастного романтического концерта поэмного типа. Своеобразие его в том, что две солирующие виолончели взаимно дополняют партии, усиливают друг друга. В области романтической программной миниатюры Ю. Кленгель был нацелен на поиск новых звуковых возможностей инструмента. Имея желание добиться оркестрового звучания виолончели, заполняющего большие концертные залы, он одним из первых стал сочинять произведения для виолончельных моноансамблей расширенного состава. Известны «Серенада», «Юмореска», «Тема с вариациями», «Экспромт», «Песня без слов», «Гавот», «Колыбельная», «Марш» для 4 виолончелей. И апофеозом нового звучания стал «Гимн» для 12 виолончелей, где один тембр заполняет всю фактуру, охватывает широчайший диапазон, демонстрирует мощь и величие, подобно симфоническому оркестру.

Кажется удивительным обнаружить в творческом наследии основоположника французской оперетты Жака Оффенбаха (1819–1880) – автора 98 оперетт и 2 опер, в том числе и знаменитых «Сказок Гофмана», – виолончельные дуэты в жанре сюиты. Возможно, слава театрального композитора затмила его же инструментальное творчество. Поэтому мало кто помнит, что Оффенбах был великолепным виртуозом в игре на виолончели, проучился год в Парижской консерватории у Керубини, осваивая этот инструмент, и овладел им в совершенстве. Разумеется, он не мог обойти стороной область камерно-инструментальной музыки и создал огромный корпус сочинений для виолончели соло, для виолончели и фортепиано, для виолончели и струнных. Среди них Три больших концертных дуэта для двух виолончелей, op. 43, 2 сюиты для двух виолончелей op. 54, Adagio et Scherzo для четырех виолончелей, Квартет для четырех виолончелей.

Обратившись лишь к нескольким примерам, можно свидетельствовать, что виолончельные моноансамбли отражали и воплощали все музыкальные «открытия» XIX века – это и блестящая виртуозность, и новые музыкальные формы, и круг образов, характерных для искусства эпохи романтизма. Кроме того, состав виолончельного моноансамбля от XVIII к XX веку стал постепенно расширяться от дуэта до квартета.

В русской музыке основателем виолончельной школы, педагогом, воспитавшим поколение отечественных исполнителей, популяризировавшим инструмент широкому кругу просвещенных горожан Москвы и Санкт-Петербурга в XIX веке, стал Карл Юльевич Давыдов (1838–1889). Ему принадлежит 4 концерта для виолончели с оркестром, более 50 салонных пьес для виолончели и фортепиано, что способствовало формированию концертного репертуара и развивало светское музицирование на инструменте. Много им сде-

лано переложений и обработок романсов русских композиторов для виолончели и фортепиано, сочинена и исполнена Фантазия на темы русских песен для виолончели и фортепиано. Педагогические принципы К. Давыдов воплотил в авторском учебнике «Школа игры на виолончели». Здесь приведен целый ряд небольших этюдов-пьес, соответствующих определенным техническим заданиям и в то же время обладающих художественными достоинствами. В творчестве К. Давыдова есть пример большого ансамбля виолончелистов, но в соединении с другими инструментами. Это «Гимн» для 10 виолончелей, 2 контрабасов и литавр. Такой необычный состав ансамбля для того времени выделялся своей новизной.

С момента появления первых сочинений до наших дней виолончельный моноансамбль сформировал богатую традицию в исполнительской культуре. Широкий динамический и регистровый диапазон позволяет добиться множества оттенков: от тончайшего *pp* до могучего *ff*. При большом числе музыкантов звучание обретает мощь и выразительную тембровую палитру. Композиторам XX века интересен виолончельный ансамбль для сочинений в области разных жанров. Так, Эйтором Вилла-Лобосом (1887–1959) созданы Бразильские бахианы, представляющие собой десять сюит для разнообразных составов. Известно, что Бразильская бахиана № 1 написана для 8 виолончелей и являет собой трехчастный цикл (название частей: «Embolada», «Modinha», «Conversa»). «Ария» из 5-й Бахианы исполняется сопрано в сопровождении 4 виолончелей. Из русских композиторов первой половины XX века к виолончельному дуэту обращался Рейнгольд Морицевич Глиэр, создавший в 1911 году 10 изящных дуэтов для двух виолончелей, в которых акцентировано полифоническое начало и равноправие двух ансамблистов.

В XX веке дуэты виолончелистов стали распространенным явлением. Но возможность создания монотембровых ансамблей большого состава появилась лишь с организацией музыкальных учебных заведений, в которых ведется систематическая подготовка кадров по каждой специальности. Свойственная системе образования регулярность является предпосылкой к успешной концертной деятельности подобных инструментальных составов и привлечению к ним композиторского внимания.

В 1975 году профессором Александром Никитиным из учеников своего класса был организован Санкт-Петербургский ансамбль виолончелистов. Сейчас этот коллектив успешно концертирует в России и за рубежом. Специально для Ансамбля написаны: Концерт для солирующей виолончели в сопровождении ансамбля виолончелистов и ударных Валерия Арзуманова; Квартет для 4 виолончелей Ильи Остромогильского.

В 2000 году из выпускников и студентов Санкт-Петербургской консерватории Ольгой Рудневой был создан Ансамбль виолончелистов Санкт-Петербурга. Творческая деятельность коллектива привлекает внимание значительного числа композиторов России и других стран. В результате совместной работы были созданы десятки новых, оригинальных, написанных специально для Ансамбля произведений. В 2003 году по инициативе Ансамбля виолончелистов Санкт-Петербурга был организован конкурс, который получил название «Международный композиторский тендер 2003». Главным условием было предоставление партитур для состава из восьми виолончелей или восьми виолончелей и фортепиано. Конкурсные работы обогатили репертуар виолончельных ансамблей новыми оригинальными авторскими сочинениями и транскрипциями уже известных произведений.

Во второй половине XX – начале XXI века к монотембровым виолончельным ансамблям обращаются в своем творчестве уже многие композиторы. Назовем несколько ин-

тересных примеров для ансамблей. Софья Губайдуллина создала программное сочинение «Мираж: Танцующее солнце» для 8 виолончелей. Произведение отличается яркостью тембра, выразительностью, звукоизобразительными эффектами. Фарадж Караев в 2011 году написал пьесу под названием «Terminus II» для 6 виолончелей. В огромном каталоге сочинений Ефрема Подгайца есть пьесы для квартета виолончелей: «Псалом» для 4 виолончелей (1995), «Kol nidre» для 4 виолончелей (2003). Кроме этого, он создал крупную одночастную двадцатиминутную композицию «Post festum» для целого оркестра виолончелей, где восемь самостоятельных партий.

Среди зарубежных композиторов-виолончелистов выделяется итальянец-постминималист Джованни Соллима, который создал множество виолончельных опусов, в том числе и для моноансамблей: «Охотничья соната» для 2 виолончелей, «Violoncelles, vibrez!» («Виолончели, вибрируйте!») – концерт для 2 виолончелей и камерного ансамбля, Концерт для двух виолончелей с оркестром (2014). Он активно экспериментирует, записывая на виолончели музыку самых разных стилей и направлений (джаз, рок, электроника, минимализм, фольклор Сицилии и стран Средиземноморья).

Грандиозным сочинением XXI века для монотембрового ансамбля виолончелистов явилась композиция Родиона Щедрина «Баллада Гамлета» для 1000 виолончелей, исполнение которого удалось реализовать в рамках Международного фестиваля ассоциации виолончелистов в Японии в 2005 году. Премьерой сочинения дирижировал Мстислав Ростропович – виолончелист, имя которого известно по всему миру. В пьесе Щедрина четыре партии, поэтому ее можно исполнять любым составом монотембрового ансамбля виолончелей – от квартета до огромного количества исполнителей, подобно тому, который был собран Ростроповичем на форуме виолончелистов в Японии – 1024.

Вместе с распространившейся практикой исполнительства и созданием ансамблей виолончелистов стали появляться не только оригинальные произведения для монотембрового состава, но и многочисленные переложения известных произведений. Иногда современные композиторы добавляют с монотембровому ансамблю виолончелей другие инструменты, чаще фортепиано или ударные. Например, пьеса Олега Пайбердина «In Concord» для 4 виолончелей и фортепиано.

Подведем некоторые итоги. Виолончельный монотембровый ансамбль имеет длительную историю формирования исполнительского репертуара. Здесь нашли отражение передовые тенденции музыкального искусства. Одна из них – это желание композиторов открыть новые краски музыкального звука, найти общее и различное в звучании одного инструментального тембра, тем более такого мягкого и объемного, как виолончель. Большой вклад в популяризацию инструмента и обогащение репертуара внесли яркие исполнители, занимавшиеся не только исполнительской деятельностью, но и педагогикой. Благодаря им профессиональные композиторы открывают для себя редкий по тембровому богатству и акустическим возможностям инструментальный состав и находят вдохновение для создания новых сочинений.

Список литературы

1. Вивальди А. Концерт соль минор для двух виолончелей, струнных и чембало. – М.: Музыка, 1972. – 31 с.
2. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. – Т. 1–4. – М.: МУЗГИЗ, Музыка, 1950, 1957, 1965, 1978.

3. Синельникова О. В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля: монография. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2013. – 312 с.
4. Холопова В. Софья Губайдуллина. – М.: Юнрайт, 2006. – 243 с.
5. Ruhe Johann Friedrich. Suite in D major for Viola da Gamba and Cello [Электронный ресурс]. – URL: https://imslp.org/wiki/Suite_in_D_major_for_Viola_da_Gamba_and_Cello_(Ruhe, Johann Friedrich). – Загл. с экрана.

List of references

1. Vival'di A. Kontsert sol' minor dlya dvukh violoncheley, strunnykh i chembalo. – M.: Muzyka, 1972. – 31 s.
2. Ginzburg L. S. Istoriya violonchel'nogo iskusstva. – T. 1–4. – M.: MUZGIZ, Muzyka, 1950, 1957, 1965, 1978.
3. Sinel'nikova O. V. Rodion Shchedrin: konstanty i metamorfozy stilya: monografiya. – Kemerovo: Kemerov. gos. un-t kul'tury i iskusstv, 2013. – 312 s.
4. Kholopova V. Sof'ya Gubaydullina. – M.: Yunrayt, 2006. – 243 s.
5. Ruhe Johann Friyedrich. Suite in D major for Viola da Gamba and Cello [Elektronnyy resurs]. – URL: https://imslp.org/wiki/Suite_in_D_major_for_Viola_da_Gamba_and_Cello_(Ruhe, Johann Friyedrich). – Zagl. s ekrana.

ПУТЬ СТАНОВЛЕНИЯ ДЖАЗОВОГО КОЛЛЕКТИВА АНАТОЛИЯ БЕРЕСТОВА

Н. Г. Нагайчук, В. М. Третенков
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», г. Кемерово

Статья посвящена истории творческого пути джазового коллектива, созданного Анатолием Берестовым. Определяются этапы становления, выявляются различные трудности и пути их преодоления.

Ключевые слова: джазовый коллектив, джаз-клуб «Геликон», Анатолий Берестов, путь становления.

FORMING JAZZ BAND UNDER THE DIRECTION OF ANATOLY BERESTOV

N. G. Nagaichuk, V. M. Tretenkov
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors study the history of forming the jazz collective created by Anatoly Berestov. The stages of formation, various difficulties and ways to overcome them are revealed.

Keywords: jazz group, jazz-club "Helikon", Anatoly Berestov, the way of becoming.

Губернаторский джаз-клуб «Геликон», один из известнейших джазовых центров России, был основан в 1984 году заслуженным артистом России Анатолием Михайловичем Берестовым. Сегодня это настоящая кузница талантов, поскольку на базе музыкальной студии джаз-клуба «Геликон» обучается более 140 талантливых ребят, пропагандируя музыку разной направленности. У каждого музыкального коллектива свой путь становления, кото-

рый неизбежно связан с решением возникающих трудностей и проблем. Анатолий Берестов был из тех музыкантов, которых трудности не остановили. Он был одним из первых джазовых исполнителей в Кузбассе, который создал свой музыкальный коллектив и способствовал развитию эстрадного джазового исполнительства в г. Новокузнецке.

Анатолий Берестов родился в Новокузнецке в 1953 году. Тогда город назывался Сталинском. Родители были блестящими музыкантами для своего времени, исполняли как классическую, так и эстрадную музыку. Мать – Мария Николаевна Берестова – пианистка, отец – Михаил Ефимович Кремер – трубач. Отец был руководителем оркестра народных инструментов в педагогическом училище, руководил балетом и работал в симфоническом оркестре. Благодаря родителям, Анатолий начал увлекаться музыкой, самостоятельно изучать произведения различных композиторов, открывать для себя целый мир, который не вписывался в шаблоны музыкальной школы. В 1968 году Берестов поступил в Кемеровское музыкальное училище. Тогда он впервые услышал джаз. На одном курсе с ним учился джазовый пианист Виктор Селезнев, который работал в известном в те годы эстрадном оркестре Владимира Хвилько в клубе «Ударник» завода «Химпром». В этом оркестре играли лучшие музыканты Кемерово.

Закончил училище Анатолий Берестов уже в Прокопьевске. В 1980 году окончил обучение на музыкальном факультете Иркутского педагогического института. Устроился работать в Новокузнецкое педагогическое училище, где работали его родители. Но ему больше хотелось попробовать себя именно в джазе, хотелось свободного, неформального музицирования. Тем более что этому способствовала атмосфера, которая царила в эти годы в Новокузнецке. Напомним, что в 60-х годах XX века наступила «хрущевская оттепель», жители страны услышали настоящий «джаз из-за океана» в джазовой радиопрограмме Уиллиса Коновера по «Голосу Америки». Для многих музыкантов открылись новые горизонты в выражении себя в джазовой манере. Эти изменения коснулись и джазовой жизни Новокузнецка.

Первый джаз в Новокузнецке играли в кинотеатре «Коммунар», под управлением Александра Белкина, профессионального джазового барабанщика. В начале 60-х годов он работал с такими известными российскими музыкантами, как Анатолий Кролл, Стас Григорьев. «Молодые новокузнечане играли джаз: барабанщики Анатолий Тушков, Александр Белкин, Владимир Заречнев (Гаврош), контрабасист Валерий Лавров, саксофонисты Вадим Губичев, Евгений Ларин, гитарист Владимир Герасименко (Билл), трубачи Владимир Лобанов (Лобзик), Владимир Пурис. Я смело могу сказать, что эти люди были первыми в Новокузнецке музыкантами, игравшими настоящий импровизационный американский джаз» – вспоминал Анатолий Берестов [1, с. 24].

В Новокузнецке стали проводиться первые джем-сейшн, так как на гастроли часто приезжали различные эстрадные коллективы. Проходили они с такими музыкантами, как пианист Борис Рычков и певица Гюли Чохели, с оркестром «Современник» Анатолия Кролла, с музыкантами оркестра Вайнштейна и многими другими артистами 60-х годов. Все джемы проводились в кинотеатре «Коммунар» поздно ночью после киносеансов, иногда в кафе «Юность». Также джем-сейшн устраивали в гостинице «Новокузнецкая» (1974 год). Вскоре эра кинотеатральных оркестров завершилась. Это коснулось и Новокузнецка. Оркестр кинотеатра «Коммунар» прекратил свое существование. Однако появлялись такие коллективы, как оркестр Евгения Ларина, Театр эстрады молодых проектировщиков института Сибпромстройпроект (руководителем был инженер Владимир Вальтфогель). В театре был эстрадный оркестр, которым руководил пианист Лев Танков (там же играли и

Евгений Ларин, Владимир Лобанов, Владимир Заречнев). В 1966 году во Дворце культуры алюминиевого завода был организован эстрадный оркестр под руководством аккордеониста Виктора Якунина. В 1970-х годах в стране стали набирать популярность вокально-инструментальные ансамбли.

В 1984 году Анатолий Берестов решает собрать джазовый ансамбль-квартет, куда вошли: труба – Александр Кабанов, фортепиано – Анатолий Берестов, бас – Валерий Лавров, ударные – Сергей Батютин (преподавал баян в музыкальной школе, барабанами владел на уровне ученика детского оркестра той же школы). Начинали играть регтаймы, которые затем сменились исполнением сочинений в других джазовых стилях. Репетиции проходили примитивным образом: «гоняли» темы от начала до конца, лишь бы не «вылететь» из ритма. Проблема заключалась в отсутствии книг о джазе, где можно было узнать, как играть джаз. И никто из местных музыкантов не мог подсказать правильные способы исполнения джаза.

Сам Берестов столкнулся с проблемой ритма в джазе, отсутствия свободы во время импровизации, но постепенно навыки совершенствовались. Квартет со временем начал приобретать популярность: музыкантов записывали на местном телевидении, ансамбль выступал в различных учебных заведениях, играли в кафе «Юность». Устраивались вечера джаза, куда приглашали другие коллективы: ансамбль Владимира Лобанова, диксиленд музыкального училища, кемеровский квартет Владимира Зубицкого.

Переломным моментом в жизни музыкантов стал следующий случай. В 1986 году ансамбль Берестова пригласили в Барнаул на первый джазовый фестиваль «Алтайские зори». В нем принимали участие такие известные музыканты, как трубач Валерий Колесников (Донецк), певица Валентина Пономарева (Новосибирск), контрабасист Ивар Галениекс (Рига), пианист Игорь Дмитриев и ансамбль Виктора Бударина (Новосибирск). Для коллектива Анатолия Берестова данный фестиваль стал неким экзаменом, после которого можно было либо получить признание, либо проиграть. Об этом рассказывал сам Берестов: «Я помню, как нас объявили, помню свое бессознательное состояние. <…> Сам процесс музицирования прошел тоже на “автопилоте”, но, судя по аплодисментам, был успех» [1, с. 35]. Что касается реакции новокузнецких музыкантов, то Берестов вспоминал: «Местные музыканты по-разному реагировали на нашу поездку. Кто благожелательно, кто ревностно, а кто-то вообще договорился до того, что никакого фестиваля вообще не было и все это наши выдумки» [1, с. 35].

Проанализировав все, Анатолий Берестов понял, что вся исполнительская зажатость и неуверенность шли от боязни выглядеть смешным в своих импровизациях, от стеснения своего музыкального языка, неуверенности в том, правильно ли играет. Вскоре в квартет добавилась Татьяна Семеновская, певица и флейтистка. С ее появлением репертуар стало более разнообразным, ансамбль начал приобретать известность. В 1987 году в Новокузнецке открылся Дом творческих союзов, куда пригласили и квинтет Берестова, но через два месяца коллектив оттуда ушел из-за «идеологического давления» со стороны руководства. В то время Берестов и придумал название своему джаз-клубу – «Геликон». Он говорил: «С одной стороны, геликон – чуть ли не самый низкий по звучанию в мире инструмент, фундамент гармонии. С другой стороны, используется в диксиленде, старом добром джазе». Тем временем ансамблю пришло приглашение на II Всесоюзный джаз-фестиваль в Барнаул. После выступления там Берестов решил и в Новокузнецке создать джазовый фестиваль. Первый новокузнецкий однодневный фестиваль назвали «Панорама сибирского

джаза» (май 1987 года). Проводился он во Дворце культуры алюминиевого завода и собрал полный зал.

Отметим, что здесь музыканты столкнулись с серьезными трудностями в подготовке к фестивалю. Со слов А. Берестова, «денег у нас никаких не было, просить было не у кого. Ведь мы – уличный джаз-клуб. И тут нам на помощь пришла директор городского парка им. Ю. Гагарина Галина Владимировна Семенова. Она где-то выкопала положение, чуть ли не 1932 года, о любительских объединениях, концертной деятельности при парках и т. д. В общем, мы стали парковым джаз-клубом, нам выдали бланки концертных билетов, которые мы сами и стали продавать» [1, с. 37]. Заработанные деньги предназначались для дальнейших поездок на фестивали, командировок, печати афиш. Себе на зарплату музыканты деньги никогда не выписывали, так как все были устроены на официальных местах и получали зарплату по месту основной работы. На тот момент клуб «Геликон» уже представлял собой организацию, состоящую из 18 человек. Это были люди разных профессий, из музыкантов же был только ансамбль Берестова.

Далее в жизни джаз-клуба последовала огромная череда фестивалей, в которых принимал участие и ансамбль Берестова:

- осень 1987 года – фестиваль в Абакане; фестиваль «Джаз над Енисеем» в Красноярске;
- апрель 1988 года – 3-й Барнаульский фестиваль;
- май 1988 года – джазовый фестиваль «Весенние ритмы – 88» в Москве и др.

Осенью 1991 года джаз-клуб «Геликон» был зарегистрирован как товарищество с ограниченной ответственностью, занимающееся концертной деятельностью. Но основной проблемой для музыкантов было отсутствие собственного помещения. О предоставлении зала для репетиций приходилось договариваться заранее с различными директорами учебных заведений или каких-либо других организаций. Первым официальным местом для джаз-клуба стал один из выставочных залов Музея изобразительных искусств. Там музыканты могли репетировать вечерами и, главное, проводить концерты. По воскресеньям днем давали концерты, которые Берестов назвал «Бесплатный джаз для народа». Это помогало собрать своих слушателей. Летом 1994 года джаз-клуб «Геликон» переехал из Музея искусств в здание городского танцевального зала, получив свой офис и более удобное помещение для репетиций музыкального коллектива.

Таков путь становления от небольшого джазового коллектива к джаз-клубу «Геликон», которым Анатолий Михайлович Берестов руководил более 20 лет. На сегодняшний день в джаз-клубе «Геликон» работают известные творческие коллективы: оркестр «Новый Кузнецкий биг-бэнд», инструментальный ансамбль «Кузнецкий диксиленд», вокальный ансамбль «Глэм Джаз квартет», ансамбль «Spring Fever», квинтет Никиты Арыкова, ансамбль Родиона Литвинова, также солистки Ольга Юшкова и Елена Жилина. Все эти коллективы являются лауреатами международных джазовых фестивалей и конкурсов. Традиции, положенные в основу существования джаз-клуба «Геликон», сохраняются и продолжают развиваться. Одной из традиций является проведение международного фестиваля «Джаз у старой крепости», основателем которого был Анатолий Берестов. Фестиваль и сегодня проходит в Новокузнецке каждый год. На базе джаз-клуба «Геликон» проводятся уникальные международные фестивали с участием звезд мирового джаза.

В 2000 году на базе клуба была создана джазовая музыкальная студия, которая за время своего существования воспитала целую плеяду замечательных джазовых музыкантов, среди них Федор Фаустов, ученик РАМ им. Гнесиных, Никита Михайлов, учащийся

Московского военно-музыкального училища, Сергей Федоров, музыкант джаз-клуба «Геликон» и др. Данный пример показывает, какие трудности необходимо преодолеть как музыкальному коллективу, так и руководителю, прежде чем получить признание и оставить какую-либо память о себе. Анатолий Михайлович Берестов – человек мирового уровня, который смог добиться желаемого и оставил после себя большое наследие. Его имя и творчество неотделимы от истории становления джазового исполнительства не только в Кузбассе, но и за его пределами.

Список литературы

1. Берестов А. М. Романтики джаза. – Новосибирск: Сибирское Университетское Издательство, 2004. – 448 с.

List of references

1. Berestov A. M. Romantiki dzhaza. – Novosibirsk: Sibirskoe Universitetskoe Izdatel'stvo, 2004. – 448 s.

СОНОРИКА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

И. А. Комар, А. А. Тихомирова
УО «Белорусская государственная академия музыки», г. Минск

Статья посвящена изучению научно-исследовательской литературы о сонорной технике композиции и рассмотрению её особенностей в образно-смысловом пространстве ряда сочинений. В этой связи анализируются сочинения белорусского композитора В. Воронова для камерного ансамбля «Life under ice» («Жизнь подо льдом», 2011) и «Studies of Figure in Movement Ascending» («Этюды фигуры в восходящем движении», 2005). В статье представлены два разных ракурса исследования. Так, сочинение «Life under ice» («Жизнь подо льдом») представлено в аналитическом аспекте изучения, раскрывается специфика сонорики, другое – «Studies of Figure in Movement Ascending» («Этюды фигуры в восходящем движении») – характеризуется более обзорно, сквозь призму «композиторского слова». Отдельно внимание концентрируется на авторских комментариях и их роли в музыкальном тексте, а также на стилистике музыкального языка.

Ключевые слова: XXI век, сонорная техника композиции, белорусская музыка.

SONORICA IN MUSICAL COMPOSITION OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY: THEORY AND PRACTICE

I. A. Komar, A. A. Tikhomirova
Belarusian State Academy of Music, Minsk

The article is devoted to the study of research literature on the sonorous technique of composition and the consideration of its features in the figurative and semantic space of compositions. In this regard, the works of the Belarusian composer V. Voronov for the chamber ensemble "Life under ice" (2011) and "Studies of Figure in Movement Ascending" (2005) are analyzed.

The article presents two different perspectives of the study. So, “Life under ice” is presented in the analytical aspect of the study, revealing the specifics of sonorics, and the other, “Studies of Figure in Movement Ascending” is more overview, through the prism of the “composer’s word”. Specifically our attention is focused on the author’s comments and their role in the musical text, as well as on the stylistics of the musical language.

Keywords: XXI century, sonorous technique of composition, Belarusian music.

Многие направления современной музыки опираются на новую трактовку звука, что наиболее ярко проявляется в сонорной технике композиции, благодаря которой возможно выразить ту или иную степень интенсивности звукокрасочности. Сонорная техника композиции становится одной из главных сфер новаторства в современном композиторском творчестве, а соноризм в некоторой степени музыкальным мышлением XX – начала XXI столетия. Интерес к сонорике также представлен и в современной белорусской музыке. Это сонорные композиции как в творчестве композиторов более старшего поколения – Галины Гореловой, Валерия Воронова, Вячеслава Кузнецова, Дмитрия Смольского, Сергея Бельтюкова, так и в творчестве более молодых авторов – Елены Гутиной, Вячеслава Петько, Андрея Цалко и др.

В научно-исследовательской литературе на сегодняшний день сформирована уже определённая теоретическая база в изучении сонорной композиции. Однако, на наш взгляд, ещё целый ряд аспектов в отношении сонорики требует дальнейшего изучения. Вышеназванные аспекты как относительно музыкального материала, так научно-исследовательской литературы обусловливают актуальность научной статьи.

В музыкальном искусстве XX–XXI веков сонорика проникает во многие другие композиторские техники и стили. Колористическая линия развития гармонии, фактуры и оркестровки, характерная для XIX века, нашла продолжение именно в сонорике, а сонорная техника композиции уже закрепилась в музыке в середине XX века. А. Маклыгин указывает: «Это можно объяснить целым комплексом художественных и композиционно-технических причин. В первую очередь – стремлением композиторов наиболее полно выявить и показать во всём многообразии интенсивно расширяющуюся картину окружающего мира, желанием более непосредственно выразить многообразие его красок» [7, с. 129].

Так, сонорные композиции в творчестве зарубежных, российских и белорусских композиторов обладают индивидуальной творческой манерой. В ряду ярких примеров назовём: «Плач по жертвам Хиросимы» для 52 струнных К. Пендерецкого, «Светлое и тёмное» для органа С. Губайдулиной, «Атмосферы» для оркестра Д. Лигети, конструкция для 67 исполнителей и магнитофонной ленты «Caesium-137» В. Кузнецова, «Диалог с закатом» для кельтской арфы и 22 бокалов, наполненных дождевой водой, Г. Гореловой, «Музыка ветра» для флейты и поющей тибетской чаши Е. Гутиной, «Реанимация» для камерного ансамбля В. Петько и др.

Интерес к изучению сонорики был обусловлен многообразной и усиленно расширяющейся научно-исследовательской проблематикой относительно музыки XX века. Как отмечается в учебном пособии «Теория современной композиции», «сонорика – это техника композиции, оперирующая темброзвучностями как таковыми сообразно их специфическим имманентным закономерностям» [14, с. 383]. Такие понятия, как соноризм, сонорика, сонористика, часто используются как взаимозаменяемые. Более чётко разделяет эти понятия Ю. Холопов, выделяя колористику, сонорику и сонористику (см. об этом подробней – [14]). Под соноризмом, в первую очередь, следует понимать художественное явление, ко-

торое основано на звукокрасочности. В многообразном толковании сонорики и заключается её исключительность: Ю. Хоминьский интерпретирует сонорику как технику музыкальной композиции, Х. Лахенман – как тип звукоткани, Ц. Когоутек – как музыку тембров, Ю. Холопов – как особый род гармонии и тембрики.

Возникновение новых темброво-фактурных форм в сонорной музыке, которые не имели ранее аналогов в музыке, обусловливает и широкий научно-исследовательский контекст их осмысления. Так, новые тембро-фактурные находки композиторов второй половины XX – начала XXI века претворяются в своего рода «лирическую вязь»[1] (определение Ю. Холопова и В. Ценовой), которая характеризуется движущейся звучностью, представляющей собой разновременный «поток» нескольких голосов в свободном метроритмическом изложении, в результате чего каждая из фактурных линий приобретает особую характерность звучания в зависимости от тембра инструмента и его регистра. Например, «лирическая вязь» типична для музыки Э. Денисова, Д. Лигети, Ж. Гризе, Дж. Кейджа, В. Воронова и др. Исходя из классификации А. Маклыгина, основными фактурными типами в сонорной композиции являются три простых – точка, россыпь, линия – и три составных – пятно, поток, полоса [8]. С. Путилова предлагает свою классификацию фактурных форм соноризма: сонорные фактурные формы, монофоническая, пуантилистическая, микрополифоническая, кластерная, мобильная и стереофоническая [12].

В ряду исследований отметим и другой ракурс изучения сонорики, связанный с ладовым аспектом. Так, у Дж. Кейджа сонорика являлась ведущим принципом организации музыкального материала, во многом благодаря препарированию («приготовлению») рояля и трансформации традиционных свойств звука (тембровые призвуки, время угасания и т. д.). Исследователь М. Переверзева для обозначения сонорной модальности композитора предлагает применять термин «колористический лад», где «каждый элемент сонора имеет свой звукокрасочный тембровый комплекс призвуков и шумов. Связь между данными элементами осуществляется через единство характера звучностей или колорита» [11, с. 272].

В самом же общем плане можно выделить два направления исследования сонорики, которые тесно переплетаются между собой: первое – изучение в свете авторской её трактовки у различных композиторов, второе – в теоретическом ракурсе. Среди первого направления назовём работы К. Болашвили о Д. Лигети [2], С. Курбатской и Ю. Холопова об Э. Денисове [6], И. Никольской о К. Пендерецком [10], Ю. Шалтупера о В. Лютославском [19], М. Дубова о Я. Ксенакисе [5] и др. В русле второго направления – изучение сонорики в аспекте нотации (Е. Дубинец – [4]), фактуры (А. Маклыгин [8]), звукоизвлечения (Н. Хруст [16]), наконец, комплексное теоретическое изучение сонорики в «Теории современной композиции» [14] и др.

В рамках данной статьи мы будем опираться также на определение сонорики как более общее по смыслу, имея в виду непосредственно работу с разнообразным звуковым материалом. Так, российский музыковед Валерия Ценова отмечает: «В музыке 2-й половины XX столетия произошли такие изменения в мелодике, гармонии, что стало возможным говорить не только о параметре пространственности, соединение всех этих факторов привело к появлению сонорики. И практически вся музыка, которая создаётся в последнее десятилетие, сонорна» (цит. по [1, с. 201]).

[1] «Лирическая вязь» – характерная «движущаяся» звучность. «Вязь» представляет собой параллельное разновременное струение нескольких голосов в quasi-аритмичном и америтмичном изложении [15, с. 64].

Обратимся к высказываниям композиторов, свидетельствующим о существенной роли категории музыкального звука. В. Николаев говорит о том, что по характеру звучания существует акустическая и электронная сонорика: «С точки зрения технологии, характера звучания акустическая и электронная сонорики – это две большие разницы, и способы их достижения совершенно разные. Для меня сонорика – это не только выразительное средство, в котором доминирует тембр, но и проявление многозначности, неконкретности, смысловой вариабельности, размытости… А для электронной музыки сонорика – вообще родная стихия» (цит. по [1, с. 82]). Такой подход В. Николаев связывает с категорией звука, в связи с чем рассматривает не только сонорную музыкальную композицию, но и электронную, и спектральную музыку. Композитор Софья Губайдулина размышляет ещё более широко, говоря о звуке в философском контексте: «Дело в том, что и шум, и моя тишина – это результат того, что вот сотворён мир и он тотчас начал звучать. Мгновенно, когда начался этот мир, это существование, он сразу начал звучать, этот природный материал. И вот этот материал совершенно бессловесный, но самый существенный – звучание» [20].

«Композиторское слово» о музыкальном звуке подтверждается и самой музыкальной практикой. В середине XX столетия повсеместно открываются лаборатории по исследованию звука, где композиторы могут работать с параметрами звука (звуковысотным, ритмическим и динамическим). Например, «в лаборатории “Синтонфильм” Борис Янковский проводил исследования в области анализа спектров звуков, основанные на принципах, которые сегодня мы назвали бы техникой “спектральных мутаций”. В 1942 году Пьер Анри Мари Шеффер создаёт при Французском радио Studio d’Essay, предназначенную для проведения звуковых экспериментов» [14, с. 506–508]. Новая электроакустическая аппаратура дала возможность открытия внутренней структуры звука и позволила изменять его на «микрофоническом» уровне (Жерар Гризе). Центральным в исследовании звука второй половины XX века становится понятие звукового спектра, от которого непосредственно и зависит восприятие тембра звука. Тем самым важнейшим свойством звука в музыке этого времени становится его многопараметровость.

Новые звучности и краски добавились в сонорику благодаря развитию электронной музыки, которая стремилась к показу новых художественных идей и являлась областью экспериментов со звучанием. В Кёльнской студии электронной музыки композитор К. Штокхаузен ставил перед собой задачу контроля над тонами и занимался выделением некоторого количества их из всего возможного спектра частот, расположив в порядке возрастания числа колебаний, благодаря чему образовалась математическая прогрессия, которая легла в основу производных цифровых рядов. Таким образом, начала развиваться спектральная техника музыкальной композиции, которая попадает в расширительное понимание сонорики. Спектральный метод сочинения музыки представляет именно экспериментаторскую область, которая определяется как «систематизация парадоксальных комбинаций и сочетаний, а также работа со звуковыми шкалами величин (микро-макросвязи на уровне формы)» [14, с. 549]. Основополагающим принципом является детальное изучение спектра определённого звука на предкомпозиционном этапе творческой работы. На самом деле приверженцы спектральной техники композиции пересмотрели возможности сонористической, электронной и конкретной музыки, которая основывалась на эстетике тембра, новых звучаниях, и активно использовали электротехнические средства. Ж. Гризе, основоположник спектральной техники композиции, считал понятие «спектральная музыка» слишком ограниченным, поэтому предложил два других термина: «лиминальное письмо» и «инструментальный синтез». Отсюда следует, что, благодаря экспериментам и поискам оп-

ределённых темброзвучностей, особенно в камерно-инструментальной музыке, композиторы поставили вопрос о возможном взаимодействии и смешении техники композиции с исполнительской техникой. Х. Лахенманн говорил: «Звук образуется не как результат обычной игры на инструменте, но как итог специфического обращения с ним, направленного на создание конкретной материальности» (см. [18, с. 305]). Таким образом, благодаря специфическому обращению с музыкальным инструментом, «новой исполнительской технике», новый «звук» становится целью автора, и вытекает сонористика (в широком смысле).

Музыковеды предлагают различные классификации звука, звукового материала. Например, музыковед Екатерина Готсдинер предлагает разнообразную шкалу явлений в отношении звука в современной музыкальной композиции: «от "тембрового" применения диссонансов (а это – диссонирующие интервалы и созвучия, кластеры, микроинтервалы) до различных звукошумов, немузыкальных звуков, вплоть до компьютерного преобразования звуков и их генерирования (электронного создания звучаний)» [3, с. 39]. Исследователь Н. Хруст в своей кандидатской диссертации «Новые инструментальные техники: опыт классификации» [16] отмечает, что новая современная классификация техник композиции сводится именно к «новой исполнительской технике», которая, в первую очередь, становится не только феноменом исполнительства, но и композиции. Согласно классификации Н. Хруста, звук предполагается относить к одной из следующих групп:

1. **T (tone).** Тон (высотно определённый звук). Переодическое колебание. Гармонический спектр.
2. **Q (quasi tone).** Квази-тон. Переходный тип звука от тона к не-тону. К этой группе предполагается отнести те звуки, которые имеют гармонический или почти гармонический спектр, но в силу тех или иных причин – сильной негармоничности спектра или малочисленности составляющих его гармоник – воспринимаются нами не как один тон, а как несколько отдельных друг от друга тонов. К этой группе относятся такие техники, как мультифлажолеты, whistle tones и др.
3. **M (modulation).** Модуляционный «гул». Непериодическое колебание. Дискретный негармонический модуляционный спектр. К этой группе относятся мультифоники, пение с игрой и т. д.
4. **I (inharmonic).** Немодуляционный «гул». Непериодическое колебание. Дискретный негармонический немодуляционный спектр, возникающий из-за особенностей первичного резонатора или особого способа звукоизвлечений (не связанного с модуляцией).
5. **N (noise).** Шум. Случайное колебание. Сплошной спектр.

Созданная автором классификация градаций звука, на наш взгляд, имеет важное значение в процессе аналитического осмысления сонорных композиций.

В белорусском музыкознании наиболее значительное число исследований, связанных с изучением сонорной техники композиции в современной музыке XX – начала XXI века, принадлежит О. Савицкой, Р. Сергиенко, А. Тихомировой, С. Зориной и др. Проблематикой этих работ является стилевая основа музыкального творчества белорусских композиторов последнего десятилетия, которое представляет собой сложное взаимодействие разных техник композиции, в том числе с использованием сонорики. Одной из черт применения композиторами авангардных техник письма стало придание ими ясного, эффектного, выразительного значения, что привело к относительному равновесию рационального и эмоционального начал. Например, как отмечает Р. Сергиенко, «сонорная техника в белорусской музыке стала использоваться в 60-е годы прошлого века, и происходило это в русле освоения новых композиционных техник, то есть проявлялась сонорика чаще всего в условиях политехники, как компонент смешений» [13, с. 115].

Таким образом, обзор научной литературы, посвящённой проблеме сонорной техники композиции, на наш взгляд, является первоначальной попыткой расширительной трактовки сонорики. В связи с этим постановка проблемы исследования соноризма (в широком смысле) и совокупность связанных с нею задач обусловливает необходимость дальнейшего её рассмотрения.

Для композиторов же обращение к сонорике в её широком понимании открывает большие возможности для моделирования различных стилей (рождается понятие «смешанный стиль»). Так, композиторы и более старшего поколения, и совсем ещё молодые стремятся не только осознать, но и испробовать в своём творчестве всё, чем живёт современный музыкальный мир. Но этот «экспериментаторских дух» (понятие А. Тихомировой) в сфере камерно-инструментальной музыки связан с расчётом композитора на конкретный музыкальный коллектив, исполнителей. Например, сочинения с элементами сонорики Галины Гореловой «Осеннее эхо в пустом саду» для виолончели и ударных инструментов и «Танцующий прапорщик» скерцо для трубы, тромбона и ударных инструментов, которые были написаны специально для Михаила Константинова[2]. Равным образом определённая нацеленность белорусских композиторов на эксперимент в камерно-инструментальной сфере обусловила многообразие в использовании различных техник композиции с преобладанием сонорной.

Примерами в белорусской музыке, в которых во всей полноте проявляется сонорная техника композиции, являются сочинения белорусского композитора Валерия Воронова[3]. В связи с этим мы будем рассматривать два сочинения автора: «Life under ice» («Жизнь подо льдом», 2011) и «Studies of Figure in Movement Ascending» («Этюды фигуры в восходящем движении», 2005). В настоящей статье представлены два разных ракурса исследования. Так, произведение «Life under ice» («Жизнь подо льдом») будет представлено более подробно, в аналитическом аспекте изучения, раскрывая специфику сонорики, а другое, «Studies of Figure in Movement Ascending» («Этюды фигуры в восходящем движении») – более обзорно, сквозь призму «композиторского слова».

Охарактеризуем сочинение «Life under ice» («Жизнь подо льдом») для камерного ансамбля В. Воронова (2011). Как признаётся автор, мысль о его написании зародилась благодаря конкурсному требованию: «Сочинение было написано для Пифийских игр[4], ко-

[2] Михаил Константинов – ведущий исполнитель на ударных инструментах в Республике Беларусь. Является артистом оркестра Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь и участником ансамбля солистов «Классик-Авангард», а также одним из организаторов фестиваля современной музыки в Республике Беларусь «Трамонтана».

[3] Валерий Воронов (род. 1970) – белорусский композитор. Выпускник Белорусской государственной академии музыки (класс композиции Дмитрия Брониславовича Смольского) и Высшей школы музыки в Кёльне (Федеративная Республика Германия). Член Союза композиторов Беларуси с 1999 года. Участник и победитель многих международных композиторских конкурсов и фестивалей: I премия на V Международном конкурсе композиторов им. В. Лютославского в Варшаве (Республика Польша), победитель Пифийских игр (2005, 2011, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург). Участник международных музыкальных и театральных фестивалей в Минске: Международный фестиваль Юрия Башмета (2013, 2017), Международный фестиваль ТЕАРТ-2016. С 2016 года ведёт мастер-классы композиции и оркестровки в Blackmore International Music Academy (Федеративная Республика Германия) и Международной музыкальной академии в Сочи (Российская Федерация).

[4] «Пифийские игры» (Российская Федерация, г. Санкт-Петербург) – цикл концертов-состязаний, в которых соревнуются музыканты и композиторы, а в заключительной части концерта путём голосования публика определяет победителя. Игры проходят в виде двух концертов, посвящённых определённой теме. В каждом концерте исполняются 5 сочинений пяти композиторов без объявления имён авторов, которые специально написали эти сочинения для Пифийских игр и eNsemble. Композитор, чьё сочинение получает наибольшее количество голосов, становится победителем Пифийских игр.

торые проходили в 2011 году в Санкт-Петербурге. Необходимо было написать произведения для определённого ансамбля (до 8 инструментов) на заданную тему. В тот год была заявлена тема “час тишины”, поэтому все должны были играть минимально и тихо. Примечательно, что это сочинение получило оба приза: Зрительский приз и Приз ансамбля»[5].

Действительно, сочинение Валерия Воронова исполняется от начала до конца в нюансе «piano» и «pianissimo», изредка появляется «sforzando», которое сразу же сменяется нюансом «piano». Как известно, сонорика – явление комплексное: помимо звуковысотности, она регулируется динамикой, тембрикой и метроритмикой, поэтому нечастая смена динамических оттенков играет одну из важнейших ролей в данном опусе, благодаря чему создаётся особая звуковая атмосфера холода.

На название «Жизнь подо льдом» В. Воронова подтолкнули дневники литератора и композитора Михаила Кузмина[6]. Автор отметил, что сочинение задумывалось как довольно мрачное: «На самом деле “Жизнь подо льдом” называется один из последних дневников Кузмина[7]. Сочинение довольно трагическое, потому что у Кузмина было всё за плечами, и вот он живёт в “Эпоху наступающего льда” (1934–1936). Он находится в своём внутреннем мире, который очень сложно кому-то поколебать, потому что это его личное завоевание, то, что никто никогда у него не отнимет, вместе только с его жизнью и памятью. Вокруг него совсем другая жизнь, совершенно другой мир, который к нему не имеет никакого отношения, он ему враждебен и не воспринимается им нормально. Вот он живёт у себя “подо льдом” и понимает, что под этот лёд ушёл навсегда» [8].

В данном опусе композитор переосмысливает явление звука и находит оригинальное звучание, используя богатую специфическую палитру выразительных возможностей сонорной техники композиции. Особое внимание композитора привлекают определённые и всякого рода шумозвуки. Например, автор выписывает в партии скрипки «только шум» или в партии флейты «только воздух». Всё это сонористический аспект данного сочинения, где сонористика примыкает к музыке шумов, поскольку не включает тоновых элементов. Исходя из этого, можно классифицировать сонорные звучания опуса по звуковысотному параметру:

1. Сонорный материал, дифференцированный в тоновом отношении (например, 35–37 тт. в партии кларнета (Пример 1));

2. Сонорный материал, недифференцированный в тоновом отношении (например, 6–8 тт. в партии фортепиано или 5–13 тт. в партии скрипки (Пример 2)).

Исходя из классификации А. Маклыгина, в этом сочинении основными фактурными типами являются три простых – точка, россыпь, линия (Пример 3). Различные фактурные типы в сонорике могут объединяться и трансформироваться, создавая неповторимую ауру сочинения.

Разнообразный выбор способов звукоизвлечения (например, мультифоники[9] и звуков клапанов, исполняемых на духовых инструментах) и текстовые указания автора наталкивают на мысль о влиянии на него композиторов XX века, которые использовали схожие

[5] Из беседы с композитором от 17.10.2020.
[6] Михаил Алексеевич Кузмин (1872–1936) – российский литератор и композитор. Его дебютные циклы вошли в историю русской поэзии – «Александрийские песни» (1906) и «Форель разбивает лёд» (1929).
[7] Дневник Михаила Кузмина 1929 года.
[8] Из беседы с композитором от 17.10.2020.
[9] В узком смысле слова «мультифоники» – это сложные звуковые комплексы, которые достигаются с помощью «неправильной» аппликатуры и особого состояния амбушюра на деревянных духовых инструментах [15, с. 24–25].

приёмы звукоизвлечения в своих сочинениях, как, например, Джордж Крам в произведении «Голос кита» для электрифицированных флейты и виолончели, приготовленного фортепиано (1971) и Сальваторе Шаррино «Молчаливое пение» для шести голосов, флейты, ударных и электроники (1999). Если сравнить «Жизнь подо льдом» Валерия Воронова и «Голос кита» Джорджа Крама, то можно отметить общие черты сонорной техники письма композиторов, а также преобладание условной морской темы, некой человеческой обезличенности и звукоподражательности «иной жизни под водой». В то же время очевидно различие и в концепциях, и в работе композиторов с музыкальным материалом. «Жизнь подо льдом» является полностью философским сочинением, где звук помогает раскрыть глубинные мысли и переживания литератора Михаила Кузмина. По словам композитора: «Джордж Крам очень сильно повлиял на меня. Я помню, как меня впечатлил в начале 90-х XX века его звуковой театр сочинения "Голос кита" – каждый звук, аккорд, флажолет»[10].

Из всего представленного многообразия способов звукоизвлечения на инструментах (Пример 4) в данном опусе можно выделить основные: только воздух и звуки клапанов в партиях флейты, кларнета и трубы; «fawcett flageolet» в партии скрипки; глиссандо ключом в партии арфы; игра на струнах в партии фортепиано. Как признаётся композитор: «Такие вещи (приёмы) самому не придумать, поэтому пришлось консультироваться. К примеру, я обратился к своему другу-трубачу Дамиру, которому я изначально о концепции не рассказывал. Я у него поинтересовался, что же можно делать с трубой? Он посоветовал налить воду в раструб, вследствие чего получится эффект бульканья. И это как-то хорошо подошло, как будто над тобой огромная глыба льда, а ты находишься в этой холодной воде. Также мой друг показал мне, что такое губной базинг[11], который я использовал в сочинении»[12].

В синтезе названных параметров (и в аспекте фактуры, и в аспекте способов звукоизвлечения) различные градации сонорных звучаний в этой музыке и раскрывают её замысел, они представлены в различных вариантах: «колкие» звукоточки, «размытый» звук, «россыпи» пассажей и длящиеся звуки, балансирующие между глиссандо (Пример 5). Вся панорама этих звучностей находит отражение и в особой нотации, графике этого сочинения.

Яркой композиторской находкой в сочинении является использование мелодии «К Элизе» Людвига ван Бетховена, звучащей из музыкальной механической шкатулки, которая из-за своего тембра ассоциируется с чем-то прозрачным и прохладным[13]. Композитор признаётся: «Музыкальные шкатулки есть с разными мелодиями, они продаются в музыкальных магазинах. Когда я покупал музыкальную шкатулку, то они были только с мелодией "К Элизе", наиболее тривиального чего-нибудь совсем нельзя было найти. "К Элизе" – хорошая, красивая мелодия, которая звучит откуда-то отдалённо» [14].

---

[10] Из беседы с композитором от 17.10.2020.

[11] «Базинг на губах» – игра на одних губах. Позволяет воспитывать амбушюр так, что его крепость и цепкость обеспечивают использование большего по размеру мундштука. Это даёт широкую свободу в работе эпителий губ и всего амбушюра. Чтобы извлечь звук одними губами, необходимо сформировать амбушюр так, как это делается при игре на инструменте. Собранность амбушюра и цепкость губ при этом должны быть значительно выше, чем при пользовании мундштуком. Губам необходимо выдержать натиск интенсивной опёртой струи выдыхаемого исполнителем воздуха и начать колебательные движения. Звук получится несколько дребезжащим и не имеющим тембра [9, с. 92].

[12] Из беседы с композитором от 17.10.2020.

[13] Музыкальную механическую шкатулку В. Воронов использовал также в сочинении «Aus dem stillen Raume» (2010) для камерного ансамбля, но уже с мелодией немецкой песни «Lili Marlen», популярной во время Второй мировой войны.

[14] Из беседы с композитором от 17.10.2020.

«Studies of Figure in Movement Ascending» («Этюды фигуры в восходящем движении») для камерного ансамбля В. Воронова (2005). Автор признаётся, что в сочинении он пытался передать движение, которое и обусловило его название: «Я частями помню музыку, но не всё. Сочинение было довольно удачное, его несколько раз играли несколько ансамблей. Ну, как-то так. Я помню какие-то линии, впервые использовал глиссандо трубы вверх. В принципе один из тех моментов, который и определил даже название»[15]. На самом деле во всех партиях присутствует приём «восходящего движения», например, 99–116 тт. в партии фортепиано, 89–101 тт. в партии ударных инструментов или же 56–57 тт. в партии виолончели (Пример 6).

В данном опусе композитор переосмысливает явление звука и находит оригинальное звучание, используя богатую специфическую палитру выразительных возможностей сонорной техники композиции. Это представлено разнообразным выбором способов звукоизвлечения на музыкальных инструментах (например, в партии флейты – «мультифоника с трелью», «frull. с одновременным gliss.») и текстовыми указаниями автора (например, в партии трубы – «“u”→”i”→”u” с одновременным soffio и keys»). Особое внимание композитора привлекают определённые и всякого рода шумозвуки. Как признаётся композитор, «такие вещи, идущие от природы звука, которая и диктует драматургическое развитие времени, – это вот важно. Мною были использованы какие-то вертикальные удары у ударных. И потом, в конце сочинения, есть приём, который я нашёл в более раннем своём сочинении, где в очень высоком регистре фортепиано и в среднем, но на левой педали (то есть когда сдвигается одна струна и играешь очень-очень тихо, нажав на обе педали) слышится челестовый тембр, где-то почти запредельный на границе тишины, настолько тихо, насколько это возможно. Я помню вот такие приёмы, и причём пьеса построена драматургически традиционно. Там есть ещё какие-то тематические вещи, которые не заканчиваются, и начинаются другие разделы»[16].

Важным фактором сонорности звучания данного сочинения следует считать включение в партию японской арфы, которая из-за своего тембра ассоциируется с некой эфемерностью, утончённостью. Так, в рамках данного сочинения происходит объединение разнородных стилевых элементов, обусловленное включением в партитуру ранее названного музыкального инструмента. По словам композитора: «Разреженность ты начинаешь понимать, когда действительно каждый звук прослушиваешь и даёшь ему время, и даёшь ему возможность атмосферы, чтобы всё это звучало. У своего одного питерского друга-пианиста я на стене увидел музыкальный инструмент. Это была японская арфа, я так у себя и написал – японская арфа. На самом деле это была калимба. Так, в конце сочинения я и нашёл её» [17]. Такая композиционная техника, как сонорная, и включается во взаимодополняющем соотношении, подчёркивая, по мнению самого композитора, особое смысловое значение использования японской арфы в сочинении: «Это может быть, кстати, отголоски того самого Deus ex machina (с лат. “Бог из машины”). Греческая трагедия, когда запутывалось всё настолько, что невозможно никому было в этом разобраться, сверху спускался Бог, который всё “разруливал” – вот это так, вот это так, это так. Люди ничего не могут решить, а решают вещи откуда-то с высоты, божество. По сути в конце сочинения Соната для 13 струнных и колокольчиков (“Осенняя музыка”) там тоже в конце возникали колокольчики, всего лишь несколько ударов. Это преобразовывало и поднимало всё музыкаль-

[15] Из беседы с композитором от 01.10.2021.
[16] Из беседы с композитором от 01.10.2021.
[17] Из беседы с композитором от 01.10.2021.

ное пространство на новый уровень» [18]. Включение японской арфы в музыкальную ткань сочинения не просто художественный приём, а, скорее, осознанный принцип, где сонорика тесно связана с другими техниками и направлениями в области новейшей музыки.

Подведём некоторые итоги, акцентируя особенности сонорики в композициях В. Воронова. Выражение, которое часто ассоциируется с именем композитора, – «концептуальный спектралист» – предстаёт для нас в особом значении, ведь именно в спектральном методе сочинения музыки главенствующей идеей является вслушивание в звук автором, где звук рассматривается под «микроскопом» во всех фазах своего события, от атаки до затухания. Однако такой метод сочинения музыки тесно связан с использованием компьютерных технологий, с помощью которых и происходит анализ, трансформация звукового материала, а также различные методы синтеза (аналоговый, цифровой, аддитивный и др.). Валерий Воронов не считает себя «концептуальным спектралистом», что отчасти можно подтвердить, исходя из рассмотрения его партитур, в которых не используются компьютерные технологии, а происходит работа со звуковым материалом, что подразумевает расширительную трактовку понимания сонорики как явления в музыке.

Всю палитру использованных средств музыкальной выразительности, характерных для сонорики, и всю глубину образно-смысловых ассоциаций, представленных в сочинениях «Life under ice» («Жизнь подо льдом») и «Studies of Figure in Movement Ascending» («Этюды фигуры в восходящем движении») для камерного ансамбля Валерия Воронова, очень сложно осознать полностью даже после нескольких прослушиваний – каждый раз подмечаются новые детали, звуковые находки композитора и отсылки. В этих произведениях на первый план выдвигается звук в синтезе всех своих характеристик, а именно тончайшая степень градаций различных параметров (звуковысотность, ритм, приёмы звукоизвлечения, фактура и т. д.), возникающих в тонком сплетении различных сонорных звучаний. Авторский замысел, философская составляющая и композиторское мастерство говорят о яркой индивидуальной трактовке Валерием Вороновым сонорной техники композиции.

Список литературы

1. Амрахова А. Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. – М.: Композитор, 2017. – 304 с.
2. Болашвили К. К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети // Дьердь Лигети. Личность и творчество: сб. ст. / сост. Ю. Крейнина. – М.: Рос. ин-т искусствознания, 1993. – С. 56–76.
3. Готсдинер Е. Сонорика в современной органной композиции: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – М.: Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2014. – 176 с.
4. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. – Киев: Гамаюн, 1999. – 310 с.
5. Дубов М. Янис Ксенакис: архитектор новейшей музыки: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – М.: Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. – 232 с.
6. Курбатская С., Холопов Ю. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. – М.: ТЦ Сфера, 1998. – 366 с.
7. Маклыгин А. Сонорика в музыке советских композиторов: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – М.: Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1985. – 170 с.

[18] Из беседы с композитором от 01.10.2021.

8. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // Laudamus. – М.: Композитор, 1992. – С. 129–137.
9. Усов Ю. Методика обучения игры на трубе: учеб. пособие. – М.: Музыка, 1984. – 216 с.
10. Никольская И. Кшиштоф Пендерецкий. Инструментальная музыка. Симфонии. Оперы. Очерки: монография. – М.: Композитор, 2012 – 300 с.
11. Переверзева М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – М.: Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. – 273 с.
12. Путилова С. Сонеризм как художественное явление в польской музыке второй половины XX века: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – М.: Рос. академия музыки им. Гнесиных, 2011. – 480 с.
13. Сергиенко Р. Новые художественные искания современных белорусских композиторов // Научные труды Белорусской государственной академии музыки.– Минск, 2009. – Вып. 20. – С. 105–117.
14. Теория современной композиции: учеб. пособие / под ред. В. Ценовой. – М.: Музыка, 2005. – 616 с.
15. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993. – 312 с.
16. Хруст Н. Новые инструментальные техники: опыт классификации: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – М.: Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2017. – 480 с.
17. Хруст Н. Новые техники игры на музыкальных инструментах. Ч. 5: Многозвучия (окончание) // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 3. – С. 24–25.
18. Ценова В. Хульмут Лахенман. К проблеме структурного мышления в музыке / пер. В. Ценовой; ред-сост: Т. Кюрегян, В. Ценова // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. – М.: Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. – С. 302–310.
19. Шалтупер Ю. О стиле Лютославского 60-х годов // Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. Композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 238–279.
20. Энигма. София Губайдулина. Ч. 1-я. Эфир от 10.09.2020 [Электронный ресурс]. – URL: https://youtu.be/_C_v-uU-RM4. – Загл. с экрана.

List of references

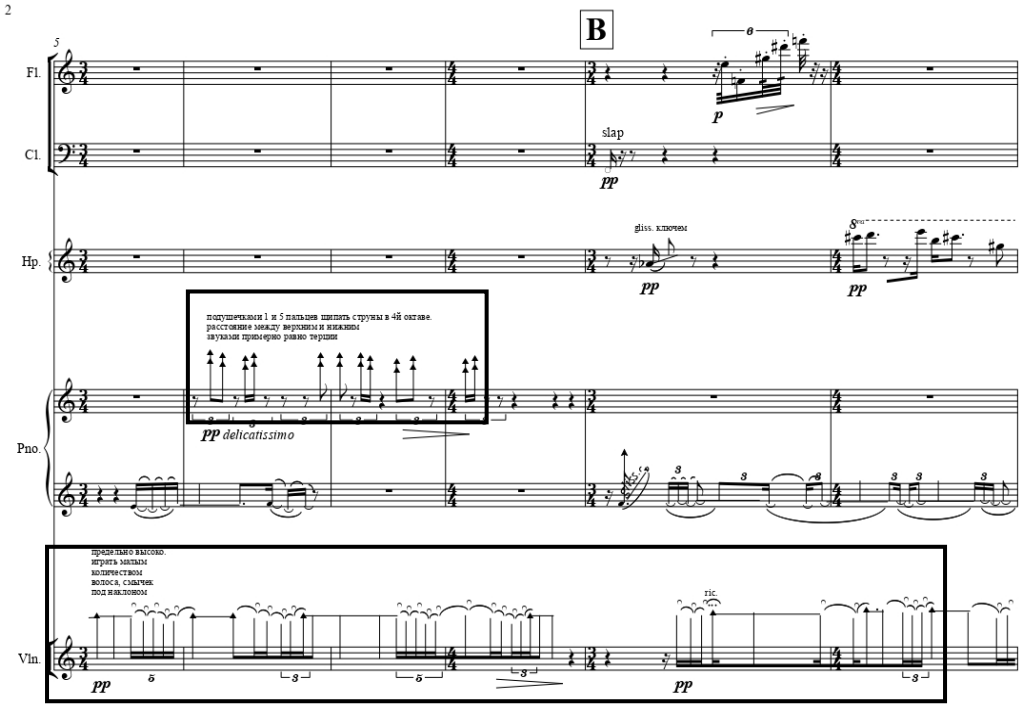
1. Amrakhova A. Sovremennaya muzykal’naya kul’tura. V poiskakh samoopredeleniya. – M.: Kompozitor, 2017. – 304 s.
2. Bolashvili K. K probleme organizatsii prostranstvenno-vremennogo kontinuuma u Ligeti // D’yerd’ Ligeti. Lichnost’ i tvorchestvo: sb. st. / sost. Yu. Kreynina. – M.: Ros. in-t iskusstvoznaniya, 1993. – S. 56–76.
3. Gotsdiner E. Sonorika v sovremennoy organnoy kompozitsii: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – M.: Moskov. gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2014. – 176 s.
4. Dubinets E. Znaki zvukov. O sovremennoy muzykal’noy notatsii. – Kiyev: Gamayun, 1999. – 310 s.
5. Dubov M. Yanis Ksenakis: arkhitektor noveyshey muzyki: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – M.: Moskov. gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2008. – 232 s.
6. Kurbatskaya S., Kholopov Yu. P’yer Bulez. Edison Denisov. Analiticheskiye ocherki. – M.: TTs Sfera, 1998. – 366 s.
7. Maklygin A. Sonorika v muzyke sovetskikh kompozitorov: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – M.: Moskov. gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 1985. – 170 s.
8. Maklygin A. Fakturnyye formy sonornoy muzyki // Laudamus. – M.: Kompozitor, 1992. – S. 129–137.

9. Usov Yu. Metodika obucheniya igry na trube: ucheb. posobiye. – M.: Muzyka, 1984. – 216 s.
10. Nikol'skaya I. Kshishtof Penderetskiy. Instrumental'naya muzyka. Simfonii. Opery. Ocherki: monografiya. – M.: Kompozitor, 2012 – 300 s.
11. Pereverzeva M. Dzhon Keydzh: zhizn', tvorchestvo, estetika: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – M.: Moskov. gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2005. – 273 s.
12. Putilova S. Sonorizm kak khudozhestvennoye yavleniye v pol'skoy muzyke vtoroy poloviny KhKh veka: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – M.: Ros. akademiya muzyki im. Gnesinykh, 2011. – 480 s.
13. Sergiyenko R. Novyye khudozhestvennyye iskaniya sovremennykh belorusskikh kompozitorov // Nauchnyye trudy Belorusskoy gosudarstvennoy akademii muzyki. – Minsk, 2009. – Vyp. 20. – S. 105–117.
14. Teoriya sovremennoy kompozitsii: ucheb. posobiye / pod red. V. Tsenovoy. – M.: Muzyka, 2005. – 616 s.
15. Kholopov Yu., Tsenova V. Edison Denisov. – M.: Kompozitor, 1993. – 312 s.
16. Khrust N. Novyye instrumental'nyye tekhniki: opyt klassifikatsii: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – M.: Moskov. gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2017. – 480 s.
17. Khrust N. Novyye tekhniki igry na muzykal'nykh instrumentakh. Ch. 5: Mnogozvuchiya (okonchaniye) // Muzykal'naya zhizn'. – 2011. – № 3. – S. 24–25.
18. Tsenova V. Khul'mut Lakhenman. K probleme strukturnogo myshleniya v muzyke / per. V. Tsenovoy; red-sost: T. Kyuregyan, V. Tsenova // Kompozitory o sovremennoy kompozitsii. Khrestomatiya. – M.: Moskov. gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2009. – S. 302–310.
19. Shaltuper Yu. O stile Lyutoslavskogo 60-kh godov // Problemy muzykal'noy nauki. – M.: Sov. Kompozitor, 1975. – Vyp. 3. – S. 238–279.
20. Enigma. Sofiya Gubaydulina. Ch. 1-ya. Efir ot 10.09.2020 [Elektronnyy resurs]. – URL: https://youtu.be/_C_v-uU-RM4. – Zagl. s ekrana.

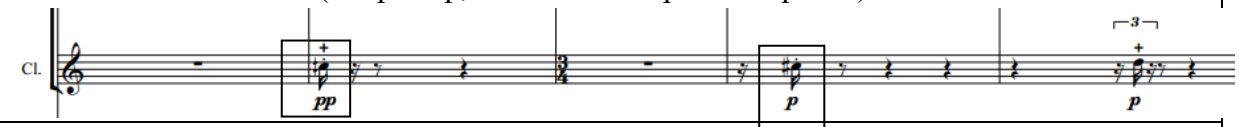
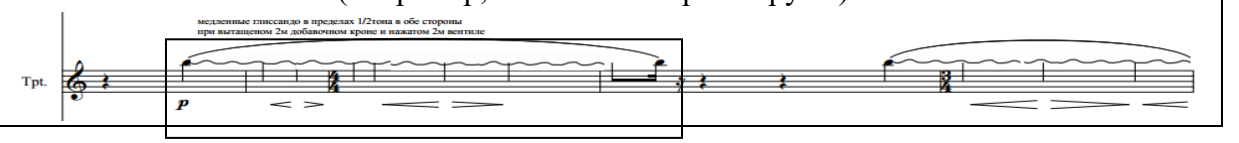
ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Пример 2



Пример 3

Точка – отдельно взятый краткий звук, своеобразная «микрозвучность»
(например, 46–50 тт. в партии кларнета):

Россыпь – «мелкоритмическая» группа точек, временная сплочённость которых помогает создать впечатление одной, но пульсирующей краски
(например, 4-й такт в партии флейты)
Линия – непрерывная одноголосная звучность
(например, 69–73 тт. в партии трубы):


Пример 4

Таблица авторских указаний и ремарок В. Воронова в партитуре «Жизнь подо льдом» для камерного ансамбля

Инструмент		**Способ звукоизвлечения, текстовые указания композитора**
Flauto (= Piccolo)		только воздух. Вздох!; whistle; внезапно сорвать; звук клапана
Clirinetto (= basso)		только воздух; slap; Velato («Jeu volle»); мультифоника; звук клапана; ton color; играть на стакане; только звук клапанов
Trumpet (in B)		налить в основной крон немного воды, чтобы звук всегда был прерывистым; только воздух; играть с нажатым 3-м вентилем и вытащенным 3-м добавочным кроном; на вдохе; тремоло 0–3 с вынутым добавочным 3м кроном; играть губным bussing'ом соль 1 октавы, с неплотно приложенным к губам мундштуком, с вытащенным 2-м кроном и нажатым 2-м вентилем; шептать в мундштук кро́тов; медленные глиссандо в пределах ½ тона в обе стороны, при вытащенном 2-м добавочном кроне и нажатом 2-м вентиле; играть на стакане
Percussion:	Timpani	gliss. большим пальцем без удара; барабанить пальцами; положить на литавру cow bell; очень мягкими палочками; поставить на литавру Spieluhr с мелодией «fur Elise»; большим пальцем левой руки заглушить все звучащие пластинки Spieluhr; большим пальцем правой руки резко повернуть валик так, чтобы прозвучало очень быстро одна за другой 10–15 мелодических звуков; медленные круговые движения Spieluhr на литавре
	Cow bell	ударить пальцами в 2-х разных местах; древком смычка по cow bell
	Campanelli	пальцами
Harp		gliss. ключом; удар по низким струнам; gliss. педалью; с ударом струны о деку; l.vibr.
Piano		игра на струнах; медленное gliss. вдоль 3 струн на полтона выше; столовую ложку плотно прижать к 3 струнам тона фа и нажать клавишу; В указанном ритме раскачивать ложку, не отрывая её от струн. Давление относительно сильное. Звуковысотность приблизительная; подушечками 1 и 5 пальцев щипать струны в 4-й октаве. Расстояние между верхним и нижним звуками примерно равно терции; прижать струну; подушечками 2–3 пальцев в указанном ритме стучать по струнам в примерно указанном диапазоне; прижать струну запястьем правой руки (держа при этом в ней ложку); удары вдоль струн (3-х струн одного тона) от себя; с ударом ложкой о струны; удар ладонью по низким струнам. не глушить; взять spieluhr с мелодией "fur Elise"; поставить Spieluhr на басовые струны; провести полукруг (четверть круга) по струнам, без давления; перманентные равномерные круговые движения по низким струнам, полный круг примерно равен ¾ при этом играть на Spieluhr, на каждую четверть по 2–3 звука мелодии "fur Elise"; после каждого одиночного звука Spieluhr как бы скользить (2–3 см) вдоль струн, плотно прижимая Spieluhr к струнам

Инструмент	Способ звукоизвлечения, текстовые указания композитора
Violin	на подставке, только шум; fawcett flag, не плотно прижимая струну (как обычный флаж.), при этом максимально заглушая обертоны всеми 4 пальцами левой руки. Звуковысотность по 4-му пальцу; предельно высоко. Играть малым количеством волоса, смычок под наклоном; pizz.; gliss.; одиночные crunvhing sounds, все струны открыты, пережимать смычок (найти эти звуки) ближе к подставке; battuto; на подставке
Contrabass	pizz. gliss.; arco на подставке; s. pont. molto; sul ponic. molto; col legno

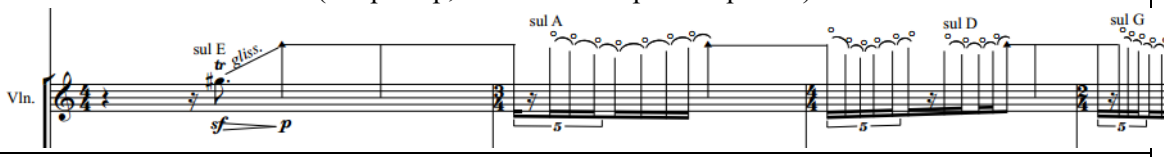
Пример 5

«Колкие» звукоточки

(например, 41–45 тт. в партии кларнета)

«Размытый» звук

(например, 65–68 тт. в партии скрипки)

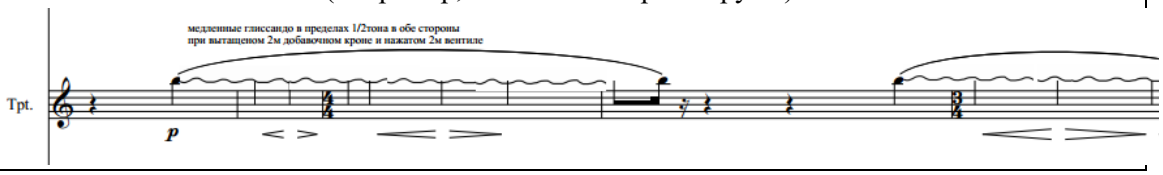


«Россыпи» пассажей

(например, 4-й такт в партии флейты)

Длящиеся звуки, балансирующие между глиссандо

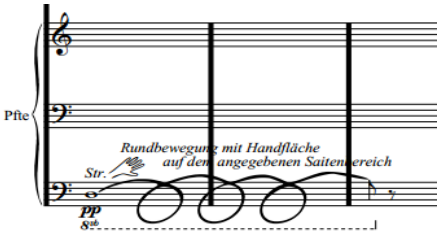
(например, 69–73 тт. в партии трубы)



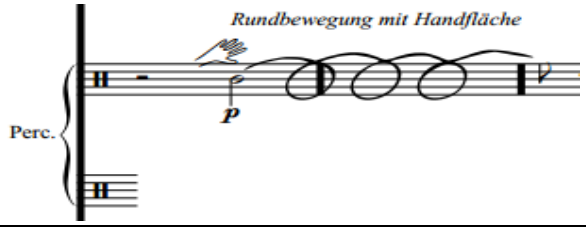
Пример 6

Приём «восходящего движения»

99–116 тт. в партии фортепиано



89–101 тт. в партии ударных инструментов



56–57 тт. в партии виолончели

«РОК» КИМА БРЕЙТБУРГА: К ПРОБЛЕМЕ АВТОРСКОГО МЮЗИКЛА

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

В статье впервые анализируется мюзикл современного отечественного композитора Кима Брейтбурга «Рок». Определяются особенности, позволяющие усмотреть в сочинении признаки нового жанра авторского мюзикла.

Ключевые слова: эстрадный мюзикл, Ким Брейтбург, авторский мюзикл, композиторский стиль.

«ROCK» BY KIM BREITBURG: TO THE PROBLEM OF THE AUTHOR'S MUSICAL

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

The article analyzes for the first time the musical of the modern Russian composer Kim Breitburg "Rock". The features that make it possible to see signs of a new genre of the author's musical in the composition are determined.

Keywords: variety musical, Kim Breitburg, author's musical, composer's style.

Мюзикл сегодня – это массовый коммерческий, развлекательный жанр, который пользуется успехом у публики потому, что ориентирован на самого широкого зрителя, желающего насладиться ярким театральным действом. Поэтому на протяжении уже нескольких лет в репертуаре Музыкального театра Кузбасса им. А. К. Боброва упрочили своё положение мюзиклы «Дубровский», «Голубая камея», «Парижские тайны» знаменитого композитора и продюсера Кима Брейтбурга. В середине декабря 2021 года в театре состоялась успешная мировая премьера мюзикла «Рок», понравившегося публике своей музыкальной стилистикой и динамичной сценографией. Коллектив Музыкального театра Кузбасса имеет достаточный опыт работы с возглавляемыми успешным продюсером творческими коллективами, которые оказываются надёжными партнерами хоть и в нелёгком, но динамичном

процессе реализации проекта. Так было и пять лет назад, когда в результате своеобразного репетиционного штурма кемеровчане и гости города увидели мюзикл по мотивам повести А. С. Пушкина «Дубровский». Тогда в качестве режиссёра-постановщика был приглашён известный хореограф Николай Андросов, в прошлом – солист Ансамбля народного танца под руководством Игоря Моисеева. А спустя два года уже воодушевленная предыдущим успехом постановщиков и артистов публика аплодировала мюзиклу «Голубая камея». Коронавирусные ограничения не помешали зрителям познакомиться с «Парижскими тайнами» в декабре 2020 года. Спустя год в Кузбассе с нетерпением ждали новую премьеру – мюзикл «Рок» по мотивам романа Оноре де Бальзака «Шагреневая кожа». Добавим, что в апреле 2022 года в рамках гастролей Красноярского музыкального театра поклонники жанра и творчества композитора увидят ещё один мюзикл Кима Брейтбурга – «Джейн Эйр», который, по мнению критика, «…не просто повествует о чувствах, высоких и прекрасных, он “пропитан” ароматом мелодрамы» [3, с. 5].

Есть ли секреты у такой «любви с первого взгляда» кемеровской публики? Где скрыта тайна, позволяющая автору «эстрадного мюзикла» (как определяет жанр сам композитор и одновременно продюсер [1]) буквально с первых минут звучания музыки покорить сердца зрителей разных возрастов, разных интересов? Напомним и тот факт, что мюзиклы Брейтбурга уже не один год радуют зрителей Симферополя и Минска, Оренбурга и Новосибирска, Екатеринбурга и Волгограда, Нижнего Новгорода и Саратова, Красноярска и Магнитогорска, многих других городов. Ряд спектаклей, принявших участие в Национальном фестивале «Музыкальное сердце театра», фестивале региональных театров «Видеть музыку», оказался в числе победителей в различных номинациях.

Безусловно, данные факты, да и причины, их обусловившие, заслуживают глубокого изучения с самых разных ракурсов. Ведь переживаемая во всём мире некая экспансия мюзикла не объясняется только кризисом современной оперы, который стал чуть ли не хроническим явлением. Напомним, что преодолеть состояние коллапса и упадка через усовершенствование жанра стремились и Рихард Вагнер, и Игорь Стравинский, и Сергей Прокофьев, а столетиями раньше и другие маститые реформаторы. Однако и сегодня ситуация остаётся сложной. Возможно, потому, что «отнюдь не музейное», по выражению Б. Асафьева, музыкально-театральное искусство в контексте той или иной исторической эпохи каждый раз требует пересмотра отношений имеющихся в сценическом представлении таких составляющих, как массовая и академическая художественная культура. «Беспрепятственное» (а возможно, и победное?) шествие легкожанрового мюзикла по разным континентам объяснимо и происходящими в глобализирующемся обществе трансформациями. Можно продолжить, но это отвлечёт читателя от сути статьи.

Не претендуя на истину в последней инстанции, обратим внимание на некоторые особенности, свойственные не только спектаклям, но прежде всего и стилю композитора. Превалирование развлекательности (а Брейтбург неоднократно высказывался о стремлении в первую очередь предоставить пришедшей в театр публике возможность отдохнуть и получить удовольствие) всё же обязательно «уравновешивается» литературной составляющей спектакля. И пусть сюжеты либретто мюзиклов Брейтбурга не отягощены множественностью внешних и внутренних линий развития, но, часто основанные на мотивах беллетристический сочинений, известных самому широкому кругу читателей, они понятны и объяснимы в главных смыслах. В каждом из мюзиклов, какими бы разными они ни были, обязательно наличие интриги, связанной не только с бытовыми, светскими ситуациями, но

порой и с историческими («Дубровский», «Голубая камея»). Драматизм действия усиливают так называемые «любовные треугольники», основанные как на искренних романтических взаимоотношениях героев, так и на бездушном жестоком расчёте. Особая роль в сюжетно-музыкальном развитии принадлежит контрастному сопоставлению броских, «заводных», энергичных по ритму и предельно громких по динамике массовых (как правило, танцевально-хоровых) эпизодов с мелодичными, лирическими композициями в стиле рок-баллады (соло, дуэты). Уместно напомнить, что и сегодня можно услышать многие композиции Кима Брейтбурга, сочинённые для рок-группы «Диалог» ещё в 80-е годы прошлого века и для современных культовых эстрадных певцов («Не уходи, мой ангел…», «Посредине мира», «Ночной дождь», «Воздушный поцелуй» и др.).

Реализовать необычный проект (об этом чуть позже) помогла команда профессионалов, в которой каждому предстояло проявить свой талант. В постановочную группу мюзикла «Рок», возглавляемую Кимом и Валерией Брейтбург, вошли режиссёр-постановщик Татьяна Безменова, хореографы-постановщики Юлия и Николай Михайловы, художник-постановщик Владимир Королёв, художник-технолог Екатерина Крюкова, дирижёр-постановщик Татьяна Терещенко, хормейстер-постановщик Нина Степанова, художник по свету Евгений Козин. Партии исполняли вокалисты, прошедшие кастинг и овладевшие техникой прочтения своей роли в рамках заданной игры, запомнившиеся по постановкам других мюзиклов Брейтбурга: Владимир Жуков и Сергей Гнедь (Валентин Репнин), Юлия Васютина и Светлана Кольдяева (Полина), Елена Ляшенко и Анастасия Петрова (Феодора), Константин Круглов (Ростовцев), Олег Брылёв и Валентин Разуков (Антиквар, Нотариус, Бриссе), Иван Ильчук и Александр Лодягин (Крупье, Помещик, Иван), Константин Голубятников и Александр Хвостенко (Пореев, Лавринёв), Антон Грошев и Алексей Маслов (Филипп), Евгений Лихманов и Иван Бачурин (Илья), Светлана Мухтарума и Анна Теплова (Ефросинья), Елизавета Войтенко и Диана Гарина (Акулина). Имена участников можно продолжать, но важно, наконец, охарактеризовать особенности самого спектакля.

Мюзикл «Рок» несёт на себе отпечаток не только синкретичного музыкально-театрального творчества, как полижанрового и полистилевого явления, но и наделён самобытным замыслом, индивидуальными композиторскими предпочтениями. Это уже не столько аутентичный мюзикл, или даже эстрадный, сколько модернизированный, то есть авторский. Представляется, что его появление свидетельствует о новом этапе в творчестве Кима Брейтбурга, подтверждающем закономерный переход «от количества к качеству». Прежде всего, имеются в виду новые цели в художественных исканиях композитора. Концептуальная модель — вот, вероятно, тот результат, к которому были направлены вдохновение и профессионализм музыканта.

Поэтому не случайно обращение композитора к роману Оноре де Бальзака «Шагреневая кожа», получивший определение у исследователей как философская повесть или роман-притча. Знаменитый французский писатель, один из основоположников реализма в XIX веке, связывал его фабулу с «формулой нашего теперешнего века, нашей жизни, нашего эгоизма», по которой признания и успеха достигают лишь те, кто умеет приспосабливаться к самым низменным стремлениям общества, где всё продаётся и покупается. Единственно возможная цена счастья в таком социуме — человеческая жизнь. И в современном мире, спустя почти два столетия после появления романа, власть денег по-прежнему остаётся страшной силой, опустошающей и калечащей миллионы человеческих личностей. Не менее актуальна для общества XXI века и другая проблема, обозначенная в сюжетной ли-

нии романа как столкновение неискушённого человека с кишащей пороками жизнью не только бедных, но и богатых, успешных людей. Думается, что к столь злободневному сюжету композитор Ким Брейтбург в своём творчестве обратился впервые.

Если сравнивать литературную и музыкальную композиции, то они разнятся: роман Бальзака объединяет три части («Талисман», «Женщина без сердца», «Агония») и эпилог; мюзикл же традиционно состоит из двух действий и финала. Композитору, имеющему богатый режиссерско-постановочный опыт, по силам выбрать в литературной основе тех героев и те сюжетные линии, которые окажутся наиболее значимыми для музыкального воплощения. Избегая кардинальных изменений, композитор всё же становится «основным вершителем музыкальной драматургии, позволяет себе самовыражаться» [2, с. 13] и решать вопрос баланса музыкальной и театральной составляющей.

Возможно, у авторов было искушение оставить для мюзикла то же название, что и у романа Бальзака (ведь проекты «Дубровский», «Джейн Эйр», «Снежная королева» сохранили свои названия, вызывая в памяти зрителей литературные образы). Но придуманная знаменитым писателем для шагреневой кожи надпись («Обладая мною, ты будешь обладать всем, но жизнь твоя будет принадлежать мне….»), возможно, расставила бы несколько иные акценты в сюжете. Чтобы приблизить проблемы, волнующие героев мюзикла, к сложностям современной жизни, авторы либретто дали название «Рок», и напоминающее популярный музыкальный стиль, и одновременно предупреждающее о силе неотвратимой злой судьбы. Именно рок-музыка злой судьбы открывает спектакль, разворачивая перед зрителями сцену игры в рулетку, названную «Между чёрным или красным». Главный герой, обуреваемый страстью испытать судьбу, приходит в игорный дом, чтобы поставить на кон свою жизнь. Он проигрывает, становится нищим и, не желая изменить своей мечте – стать богатым, решается умереть, бросившись с моста в реку. Жажда денег оказывается для него важнее жизни. Не узнаваемы ли в этом своеобразном зеркале приметы сегодняшней «житухи» так называемого общества потребления?

Чтобы усилить параллели с российской современностью, авторский коллектив (композитор Ким Брейтбург, авторы либретто мюзикла Евгений Муравьёв и Михаил Марфин) переносит действие из Франции в Россию, из Парижа (представляющегося многим, а особенно молодым людям, городом любви и романтики) в Санкт-Петербург (город на северо-западе Европы, город ярких социальных контрастов, сумрачный, часто называемый «городом Достоевского»). Немного разнится и время действия: если Бальзак описывает жизнь Франции в первые десятилетия XIX века, то события в мюзикле развиваются во второй половине XIX века.

Целенаправленные сближения и одновременно противопоставления присутствуют и в изменении имён и характеристик героев романа и мюзикла: бальзаковский бедный Рафаэль де Валантен, сын разорённого французской революцией дворянина, становится нищим 25-летним князем Валентином Репниным, проигравшим своё состояние. Его друг журналист Эмиль в мюзикле лишается имени, превращаясь в сорокалетнего Ростовцева, будущего соперника во взаимоотношениях с некой графиней русского происхождения Феодорой, сказочно красивой и богатой, холодной, эгоистичной. Она (или иная причина) заставляет Ростовцева стать недругом Репнина, а затем и его жертвой на дуэли. В мюзикле друзьями Репнина (но спустя время бывшими друзьями) являются Илья и Филипп, которые предлагают ему за 30 000 рублей издавать газету.

В мюзикле обозначенную сумму предлагает состоятельный помещик, приехавший в столицу из провинции и желающий вложиться «в какое-нибудь доходное дельце».

В романе персонажем, решившим организовать оппозиционную королевской власти газету, является банкир Тайфер. Между прочим, сумма, заставляющая Валентина забыть о философии, которой он увлекался, и заняться газетой, вызывает ассоциацию с 30 сребрениками — платой за предательство, которую, согласно евангельской притче, получил Иуда Искариот, согласившись выдать Иисуса Христа первосвященникам. Эта же сумма вновь упоминается в сюжете мюзикла: убегающий от расчётливой Феодоры Валентин сталкивается с Ростовцевым, который, уточняя, сколько нужно Репнину денег для счастья, уводит его в игорный дом. Отсылка к евангельскому сюжету, думается, не случайна, потому что в романе Бальзака на главного героя огромное впечатление производит показанное ему антикваром изображение Иисуса Христа кисти Рафаэля. В спектакле образ Христа на картине будет включён художниками в оформление кабинета в богатом доме Репнина, как бы напоминая публике о непреходящих ценностях. Эта деталь словно в какой-то мере реабилитирует главного героя перед зрителями, заставляя поверить, что в его душе ещё сохраняется надежда обрести Бога. Важно и то, что убеждает в ином, небальзаковском, жаждущем утоления своих алчных страстей герое музыка: мелодичность исполненного Репниным своего первого сольного фрагмента как выплеска эмоций после проигрыша вызывает у публики симпатию. Валентин – мечтатель и философ одновременно, он верит, что деньги помогут стать счастливым. Романтичность образа подчёркивает и один из кульминационных эпизодов мюзикла – песня «Петербургские окна». И до последнего такта музыки композитор не изменит характера Валентина Репнина, оставляя его искренне любящим Полину (заключительная сцена в доме Валентина).

Полину нельзя не любить, она – идеальный персонаж и в романе, и в мюзикле, её жертвенность сродни героиням из произведений многих русских авторов. Музыка, сопровождающая её с первых же тактов, окажется созвучна песне Репнина, так как продолжит её в другой тональности. А далее зазвучит прекрасный дуэт, который бы мог завершиться признанием в любви. Но желание быть богатым оказывается сильнее, и Репнин с Ростовцевым оказываются в доме Феодоры. Чистоту, юность героини передаёт музыка номера «Веера», в финальной сцене прощания с Валентином Полина иная: решительная, готовая на смерть, чтобы вернуть жизнь возлюбленного.

Есть в романе Бальзака и другие «прекрасные» дамы, с исковерканными судьбами: величественная Акилина, чей возлюбленный погиб на эшафоте, и хрупкая дева Ефрасия, не верящая в любовь. Их изменённые копии в мюзикле, Акулина и Ефросинья, характеризуются как содержанки, жаждущие выйти за богатенького дядюшку, который бы неожиданно и скоропостижно умер, оставив им наследство. Их музыкальные портреты одинаковы, ведь они бесшабашные куртизанки, прожигающие свою жизнь (сцена «Дом помещика. Поспеши», сцена на улицах Петербурга).

Особого внимания в мюзикле заслуживает Антиквар и Нотариус. Отдающий Валентину шагреневую кожу Антиквар совершенно не похож на бальзаковского старичка внешне, но обладает такой же силой искушения, предлагая, словно Мефистофель Фаусту, сделку Репнину. Кажется, что антиквар спасает его, на самом же деле он равнодушен и даже смеётся над желанием Валентина прожить бурную жизнь, купаясь в богатстве. Своё собственное благополучие старичок построил на отказе от двух раздирающих человека принципов – желания и возможности. Авторы мюзикла видят Антиквара другим: пусть по сценарию ему 90 лет, но характеризующая его музыка не изображает дряхлого старикашку, его голос буквально гипнотизирует, а витиеватая мелодия словно в сети затягивает отчаявшегося Реп-

нина. Вокальная партия Антиквара включает и другие музыкальные обороты: то восточные, когда рассказывает о тайне времён Соломона, то напоминающие раскатистый смех довольного сделкой наглого авантюриста. Затем Антиквар перевоплощается в Нотариуса, он помолодел, Валентин встречает его в театре в облике довольного жизнью богача, ведь обманный договор позволил ему добиться желаемого. Так образ Нотариуса оказывается ассоциативно связанным с бальзаковским Растиньяком, имя которого в современном французском языке стало нарицательным, означающим удачливого выскочку.

И вновь напомним о роке музыкальном, позволяющем колоритно представить общество мерзавцев, прожигающих жизнь и жаждущих лишь вина, веселья и женщин. Написанные в быстрых темпах танцевально-хоровые сцены ярко контрастируют немногочисленным мелодичным фрагментам (сцены «Петербургские окна», «Веера», «Встреча в театре с Полиной», «Любовь не умирает», финальная сцена). «Ударными», оглушающими звучностями, напористостью не только настораживают, но и пугают номера «Между красным или чёрным», хор «Мы не те» в доме Феодоры, инструментальный номер «Игра», хор «Миллионеры»). Близки им своей нагловатой энергичностью музыкальные характеристики Ростовцева («Ключ к успеху») и Феодоры («Нет любви»). Обратим внимание на то, что музыка номера «Между красным или чёрным» не только обрамляет Первое действие, но в несколько ином качестве сопровождает сцену дуэли Репнина и Ростовцева. Музыка эта особенная: с одной стороны, повторностью и кружением она напоминает вращение рулетки, с другой – ассоциируется с суетностью жизненного круговорота, наконец, она выражает навязчивую идею разбогатеть любым способом, чего и хотят практически все герои мюзикла. И в этом идея мюзикла максимально близка идее романа.

Хочется надеяться, что важнейшие проблемы, художественно воплощенные в мюзикле «Рок», не оставят зрителей равнодушными. Пусть публике запомнится не только надпись на шагреневой коже – «…соразмеряй свои желания со своею жизнью…», но и убежденность авторов музыкального спектакля в том, что несовершенство мира может преобразить только искренняя и жертвенная любовь. В наше наполненное трагическими событиями время это необходимо. Для композитора же, без сомнения, премьера дала возможность убедиться в том, что потенциал мюзикла как жанра ещё не исчерпан, а своеобразная экспансия мюзикла на сценах отечественных театров может привести к неожиданным и весьма интересным результатам.

Список литературы

1. Брейтбург В. В. Жанр эстрадного мюзикла в творчестве Кима Брейтбурга: монография. – М.: Композитор, 2019. – 240 с.

2. Нестьева М. Н. Союз композиторов с музыкантами-интерпретаторами на оперной сцене // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра. – Ростов н/Д, 2010. – 355 с.

3. Тхарёва Т. Русский мюзикл на экспорт // Музыкальный журнал. – М., 2017. – № 1–2.

List of references

1. Breytburg V. V. Zhanr estradnogo myuzikla v tvorchestve Kima Breytburga: monografiya. – M.: Kompozitor, 2019. – 240 s.

2. Nest’yeva M. N. Soyuz kompozitorov s muzykantami-interpretatorami na opernoy stsene // Opernyy teatr: vchera, segodnya, zavtra. – Rostov n/D, 2010. – 355 s.

3. Tkharëva T. Russkiy myuzikl na eksport // Muzykal’nyy zhurnal. – M., 2017. – № 1–2.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО БАЛЛАДЫ Ф. ШУБЕРТА «ЛЕСНОЙ ЦАРЬ» Ф. ЛИСТА

Жэнь Пэйюань
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», Санкт-Петербург

В статье исследуются художественные особенности транскрипции Ф. Листа баллады Ф. Шуберта «Лесной царь», приводятся общие характеристики переложения для фортепиано и его культурное значение, а также место «Лесного царя» в его творчестве, анализируются музыкальные особенности произведения.

Ключевые слова: Ференц Лист, фортепианное переложение, транскрипция, баллада «Лесной царь».

ARTISTIC FEATURES OF THE PIANO ARRANGEMENT OF F. SCHUBERT'S BALLAD «THE FOREST KING» BY F. LISZT

Ren Peiyuan
The Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg

The article examines the artistic features of F. Liszt's transcription of F. Schubert's ballad «The Forest King», provides general characteristics of the piano arrangement and its cultural significance, as well as the place of the «The Forest King» in his work, analyzes the musical features of the work.

Keywords: Franz Liszt, piano arrangement, transcription, ballad «The Forest King».

Ференц (Франц) Лист был известным пианистом и композитором эпохи романтизма в Европе. Как исполнитель, Лист придерживался блестящего стиля фортепианной игры: чрезвычайно быстрого и виртуозного, которым восхищались слушатели его времени. Транскрипции таких произведений, как песни Шуберта, симфонии Бетховена и отрывки из опер Вагнера, играют важную роль в творческом наследии Листа. В статье впервые в русскоязычном музыковедении анализируются особенности транскрипции Ф. Листа баллады «Лесной царь» Ф. Шуберта.

Лист познакомился с Шубертом во время учебы в Вене в 1821 году и поэтому хорошо знал его творчество. Композитора привлекали в творчестве Шуберта его увлечение литературой и художественность аккомпанемента, который мог функционировать как отдельное произведение. Как исполнитель, лист охотно адаптировал произведения Шуберта для фортепиано. В период с 1835 по 1846 год венгерский композитор транскрибировал в общей сложности пятьдесят пять песен Шуберта. Среди них были некоторые песни из цикла «Прекрасная мельничиха», двенадцать песен «Зимнего пути» и четырнадцать песен цикла «Лебединая песня». Кроме того, Лист тщательно отобрал двенадцать транскрипций наиболее популярных композиций Шуберта и опубликовал их под названием «Фортепианные транскрипции 12 песен» (1838).

Делая фортепианные переложения песен Шуберта, Лист сохраняет их оригинальную тональность и не вносит существенных изменений. Шуберт в нотах своих сочинений основном дает ремарки на немецком языке, а Лист заменил их на итальянском. Несмотря на разный язык, темпы остаются в основном такими же, как и в оригиналах, незначительно отличаясь лишь в нескольких произведениях. В транскрипциях Лист стремится добиться от фортепиано больше, чем просто от инструмента, сопровождающего пение. Мелодия имитирует вокальное звучание, а аккомпанемент – симфонический оркестр. Технические требования к исполнению на фортепиано также значительно возрастают. Большинство песен Шуберта имеют сюжетную линию, в основном это тоска по свободе и стремление к идеальному обществу, полное драматизма. Адаптируя эти произведения, Лист также сохраняет идеи Шуберта. В результате, транскрипции ярко передают эмоции и драматизм оригинальных произведений и даже усиливают их.

Транскрипции Листа в первую очередь важны тем, что с их помощью венгерский гений пропагандировал творчество других композиторов, в том числе и Шуберта. Во-вторых, с помощью переложений Лист совершенствовал свою композиторскую технику. В-третьих, Лист улучшал свои навыки игры на фортепиано, стремясь передать только с помощью фортепиано соединение вокала и художественного аккомпанемента, свойственного Шуберту. В-четвертых, Лист развивал традиции передачи симфонического звучания средствами фортепиано [1, с. 19].

Баллада «Лесной царь» является классическим образцом романтической баллады и представляет собой высшее достижение Шуберта. Текст песни заимствован из одноименного стихотворения известного немецкого поэта Иоганна Вольфганга фон Гёте, сочиненного в 1782 году. В балладе три персонажа: отец, сын и Лесной царь, которые в повествовании появляются поочередно. Все три персонажа наделены разными эмоциями и вступают между собой в диалог. Шубертовское сочинение «Лесной царь» считается высоким достижением по следующим причинам:

1. В нем органично соединение, или даже слияние, поэзии и музыки. Песня Шуберта следует структуре поэмы, разделенной на восемь строф. Шуберт ярко отражает драматизм истории в музыке.

2. Музыкальные образы у Шуберта очень конкретны. Три образа – отца, ребенка и Лесного царя – ярко представлены с помощью тесситуры, гармонии, фактуры и мелодической линии. Например, тональности отца соль минор и до мажор. При появлении эпизода с ребенком в звучании музыки возникает много хроматизмов, часто звучит уменьшенный септаккорд. Лесной царь представлен мажорными тональностями: си-бемоль, до и ми-бемоль мажор [2, с. 39]. Богатство образов дополняется непрерывным триольным сопровождением, создающим тревожное настроение. В результате, и стихи, и музыка становятся единым целым.

3. Использование контрастной гармонии является главным выразительным приёмом этого произведения. Среди наиболее часто используемых созвучий – септаккорды и нонаккорды, которые придают соответствующее тревожное настроение. Гармония помогает композитору выразить трагизм ситуации и передать психологическое состояние отца и ребёнка.

Укажем те музыкальные характеристики, которые в фортепианной транскрипции «Лесного царя» создаёт Лист.

1. Симфонический характер. Важной особенностью фортепианных произведений Листа является их симфонический характер. Композитор превзошел своих предшественни-

ков и современников в развитии симфонической природы фортепиано. Этот подход используется в каждом из его фортепианных произведений. Лист умело использует различные звучания фортепиано для изображения оркестра, расширяя и включая весь диапазон фортепиано, значительно обогащая его акустику, полностью раскрывая потенциал фортепиано как инструмента и демонстрируя весь эффект его симфонической природы. Например, в «Лесном царе» Лист подражает оркестровой звучности, используя большое количество устойчивых октавных триолей в правой руке, воспринимающихся как вибрато оркестра, символизирующих звук копыт скачущих коней. Подобное вибрато часто повторяется в басу левой руки как густой звук басовой медной тубы, символизирующий шум ветра во мраке ночи. Это усиливает трагический эффект произведения, создавая напряжение.

2. Виртуозный характер. Ослепительная виртуозность – еще одна важная черта музыкального творчества Листа. Выдающейся технической трудностью этого произведения является быстрая вибрация триолей в октавном изложении на протяжении всего произведения. Поскольку изначально есть вокальная партия, фортепиано должно взять на себя роль и вокальной мелодики, и фортепианного аккомпанемента. Это означает, что обе руки должны поддерживать баланс оригинального аккомпанементного плетения, создавать настроение, но при этом позволять пианисту связно и ясно играть мелодию. Исполнитель должен отразить «разговорный» характер произведения – передать взаимодействие персонажей, эмоциональную беседу на протяжении всего звучания. Дж. Ф. Пенроуз пишет так об этом: «Лист усиливает эмоциональный накал с помощью изменения динамики, добавления каденций и оттачиванием фраз, чтобы усилить и углубить реакцию слушателей» [3, с. 274]. Одновременно исполнение должно быть таким, как будто руки – это симфонический оркестр. Важно иметь обычное мягкое звучание баса, мелодия не должна выделяться слишком резко. Фортепианный аккомпанемент очень важен, когда пьеса исполняется как вокальное произведение. Он не просто задает настроение, а помогает рассказать историю. Поскольку аккомпанемент сопровождает вокальную линию, в целом нужно исполнять его достаточно мягко, но иногда усиливать для концентрации драматизма. Так, например, мелодия фрагмента, когда Лесной царь искушает ребенка, очень красива. В этот момент громкость аккомпанемента следует уменьшить, чтобы подчеркнуть мягкость мелодии. Когда Лесной царь несколько раз безуспешно пытается соблазнить ребенка и вот-вот раскроет свой замысел, в аккомпанементе постепенно следует увеличивать громкость и ускорять темп, нагнетая страх и напряжение. Таким образом, аккомпанемент и мелодия не могут существовать независимо друг от друга. Именно сочетание мелодии и аккомпанемента создает звуковой эффект, воплощающий общую картину произведения.

Хотя произведения Листа в основном характеризуются намеренной виртуозностью, эта черта не так заметна в его транскрипциях произведений Шуберта, которые больше направлены на сохранение стиля автора и музыкальных характеристик оригинального произведения. В своей адаптации баллады Шуберта «Лесной царь» Лист не только хорошо сочетает вокальную линию, переложенную для правой руки, но аккомпанемент, ярко изображая несколько характерных персонажей этого произведения. Лист поддерживает идею Шуберта о подчеркивании истории музыкальными средствами. При отработке этого произведения следует не только помнить о технических трудностях, но и научиться ясно выражать мотивы каждого персонажа, аккомпанемент же играть так, как будто произведение исполняется оркестром.

Список литературы

1. Лю Цз. Исследование стиля исполнения фортепианных транскрипцй Листа – об исполнении «Лесного царя» // Северная музыка. – 2011. – № 8. – С. 19–21. (На кит. яз.).
2. Mooney K. E. Erlkönig // College Music Symposium. – 2021. – Vol. 61. – № 1. – P. 33–42.
3. Penrose J. F. Music: The Piano Transcriptions of Franz Liszt // The American Scholar. – The Phi Beta Kappa Society, 1995. – Vol. 64. – № 2. – P. 272–276.

List of references

1. Liu J. Issledovanie stilya ispolneniya fortepiannykh transkriptsiy Lista – ob ispolnenii «Lesnogo tsarya» // Severnaya muzyka. – 2011. – № 8. – S. 19–21. (Na kit. yaz.).
2. Mooney K. E. Erlkönig // College Music Symposium. – 2021. – Vol. 61. – № 1. – P. 33–42.
3. Penrose J. F. Music: The Piano Transcriptions of Franz Liszt // The American Scholar. – The Phi Beta Kappa Society, 1995. – Vol. 64. – № 2. – P. 272–276.

РАЗДЕЛ 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

ВЛИЯНИЕ ЦИФРОВЫХ ПЛАТФОРМ НА СОХРАНЕНИЕ И АКТУАЛИЗАЦИЮ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

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

Сохранение нематериального культурного наследия русского народа актуально как для профессионального сообщества, так и для социальной среды различных слоев. Выход традиционной культуры в новое информационное пространство при помощи цифровых платформ показал реальную картину запроса на сохранение национальной самоидентичности и этнокультурной уникальности.

Ключевые слова: традиционная культура, музыкальный фольклор, актуализация традиционной культуры, цифровые платформы.

THE IMPACT OF DIGITAL PLATFORMS ON PRESERVING AND ACTUALIZING TRADITIONAL MUSIC CULTURE

M. G. Kotlyarov, T. A. Kotlyarova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors highlights the importance of preserving the intangible cultural heritage of Russian people as the most acutely evident both in a professional community and in a social environment of various strata. Moreover, the entry of traditional culture into a new information environment using digital platforms reflects a real demand for preserving national identity and ethnocultural uniqueness.

Keywords: traditional culture, folk music, actualization of traditional culture, digital platforms.

В настоящее время в ситуации, когда традиционная культура оказалась под угрозой утраты, а преемственность поколений – на грани разрыва, вопрос о ее сохранении и актуализации встал как никогда остро перед современным фольклорно-этнографическим сообществом. Под актуализацией, в данном случае, подразумевается пробуждение интереса к предмету или явлению, расширение сферы участия этого явления в современном обществе, а также превращение его потенциальных возможностей в действительность.

Отметим, что научные сообщества (фольклористы, этномузыкологи, этнографы, филологи, лингвисты, историки, краеведы, социологи, представители прикладного искусства, сотрудники музеев быта, истории и культуры), а также этнографические и краеведческие музеи занимают достаточно активную позицию в осуществлении деятельности, направленной на сохранение и актуализацию традиционной культуры в современном пространстве. Уже во второй половине XX века они инициировали объединение различных реконструк-

торских сообществ, клубов любителей народной культуры, фольклорных студий, детских, студенческих и прочих фольклорных коллективов.

В наши дни деятельность по сохранению и актуализации традиционной культуры представляет собой разные (как бытовые, так и профессиональные) сферы, векторы и пути, открывающие перед фольклорно-этнографическим сообществом новые возможности для взаимодействия с более широким кругом аудитории на всех уровнях. Кроме того, актуализация, являясь процессом, непосредственно связанным с современностью, также требует современных подходов в ее осуществлении.

Поэтому удивительным и парадоксальным оказался тот факт, что процессы цифровизации и компьютеризации общественной жизни, приведшие к всемирной глобализации и унификации, оказавшие огромное влияние на современное состояние традиционной культуры, стали в итоге тем, к чему обратилось фольклорно-этнографическое сообщество в поисках наиболее действенных способов сохранения и актуализации традиционной культуры.

Цифровое пространство располагает огромными возможностями и резервами для хранения тех или иных материалов – текстов, изображений, аудио- и видеозаписей, делая их доступными вне зависимости от местоположения. Алгоритмы поиска, в свою очередь, позволяют пользователям легко и быстро находить нужные экземпляры, тем самым решая проблему недосягаемости той или иной информации для более удаленных регионов.

С 2002 года в российском интернет-пространстве на портале Фундаментальной электронной библиотеки электронных научных изданий «Русская литература и фольклор» действует крупная коллекция фольклорных текстов, включающая в себя три тематических раздела: былины и песни, заговоры, сказки [1]. Данная коллекция была подготовлена фольклористами и текстологами специально для сетевого размещения.

Официальные сайты Фольклорного союза и Государственного Российского Дома народного творчества (ГРДНТ им. Поленова) хранят и централизуют информацию о жизни фольклорного сообщества: об изменениях, происходящих в фольклорной и этнографической среде, об открытиях, мероприятиях, событиях и различных разрабатываемых проектах [2].

Пользователям доступны научные работы прошлых и настоящих лет: труды, монографии, сборники, нотные издания, статьи, выпуски этнографических журналов, результаты исследований, методические пособия и разработки, записи отчетных экспедиционных сессий, оцифрованные архивы прошлых лет и многое-многое другое. Кроме этого, в свободном доступе находятся видеозаписи круглых столов, онлайн-семинаров, лекториев, тренингов и мастер-классов от ведущих специалистов. Все это, несомненно, упрощает деятельность специалистов из разных регионов и открывает большие возможности для улучшения качества выполняемой ими работы.

Значительный массив фольклорного материала содержится также и на сайтах региональных, областных и локальных учреждений, связанных с изучением, сохранением и актуализацией традиционной культуры.

Помимо официальных сайтов, в цифровой среде интенсивно создаются различные сообщества, группы и объединения, принимающие на себя подчас довольно сложные задачи и ведущие ежедневную, непрекращающуюся деятельность, направленную на преодоление культурного разрыва и поиск оптимальных способов, форм и решений для доступного и качественного донесения информации широким кругам пользователей.

Следует подчеркнуть, что интернет-сообщество, представленное в цифровой среде, само по себе не виртуально, а реально. За каждым объединением, группой или сообществом стоят живые люди – от ведущих профессионалов и специалистов в фольклорно-этнографической сфере до молодежных творческих объединений, которые занимаются се-

годня популяризацией и актуализацией традиционной культуры через всевозможные современные каналы. Здесь происходит своеобразное смыкание и тесное переплетение научной сферы (у истоков которой стояли знаменитые исследователи и собиратели фольклора) и молодежной современной среды, которая ярко и стремительно развивается, опираясь на опыт предыдущих поколений и уже на этом этапе демонстрируя профессиональную и бытовую преемственность.

Основным и центральным элементом в цифровом фольклорно-этнографическом сообществе (так же, как и в реальном) является традиционная музыкальная культура. Музыкальный вектор – один из самых сильных и востребованных в современном обществе. И один из наиболее ярких в самой традиции, потому что музыкальная и музыкально-песенная традиция русского народа необъятна и беспрецедентна. Благодаря своей многогранности, яркости, синкретичности и включенности во все жизненные процессы она сохранилась достаточно широко и полно. Музыка, музыкально-словесная, музыкально-обрядовая, музыкально-хореографическая сферы всегда являлись тем, что сильнее и легче всего привлекает внимание и призывает к включению в процесс, к участию.

Всевозможные формы воплощений, в которых традиционная музыкальная культура представлена в современном поликультурном пространстве, нашли свое место и отражение в цифровой среде – от аутентичного традиционного фольклора, который является ядром традиционной музыкальной культуры, до его периферийных областей – фольклоризма, постфольклора и квазифольклора, а также различных проектных форм и культурных практик.

Прикладные цифровые платформы, обеспечивающие коммуникационную инфраструктуру, доставку контента пользователям и реализующие возможности обмена ценностями между пользователями по всему миру, предоставили фольклорно-этнографическому сообществу пространство для хранения, трансляции, популяризации и актуализации различных форм воплощения традиционной музыкальной культуры в видео- и аудиовизуальных форматах.

Таким образом, в цифровой среде размещена огромная оцифрованная и паспортизированная фонотека с записями из этнографических экспедиций, которая доступна для прослушивания пользователям в любой части планеты. Одна из крупнейших фольклорных фонотек расположена на цифровой платформе социальной сети «ВКонтакте», имеющей достаточно широкий круг пользователей и весьма эффективные алгоритмы поиска.

Сам процесс оцифровки собранного в фольклорно-этнографических экспедициях материала дает возможность для соприкосновения, знакомства с ним, изучения, осмысления и внедрения в сегодняшнюю культурную жизнь более качественного и сложного контента, основанного на традиционном музыкальном фундаменте.

Звукозаписи, долгое время хранившиеся в различных специализированных архивах и фондах (а также в частных коллекциях), доступ к которым имел ограниченный круг пользователей, сегодня доступны для каждого заинтересованного пользователя из любой точки мира. Подобная фонотека и видеотека являются также подспорьем для тех, перед кем стоит задача не только сохранения, но и актуализации традиционной музыкальной культуры. Для использования современных форм трансляции и воплощения фольклорных образов всегда необходимы первоисточники, на которые смогут опереться не только исполнители, но и слушатели, совместно выстраивая общую картину.

Достаточно интересным представляется процесс, при котором частое (но не всегда корректное) использование элементов музыкального фольклора в современной популярной музыке как бы постепенно и поэтапно (от привычного и простого к более сложному) под-

готавливает слух современного человека к звучанию фольклора. Услышанные где-то «фольклорные вставки» вызывают интерес и позволяют современному «неподготовленному слушателю» постепенно открывать для себя новые границы, прослушивать более сложные и качественные интерпретации традиционного музыкального фольклора в рамках современной культуры.

Подобные формы создаются уже профессиональными музыкантами, фольклористами, этномузыкологами и творческими объединениями, чьей целью является актуализация традиционной музыкальной культуры и профессиональное, бережное и комплиментарное отношение к музыкальному материалу, а также непосредственная отсылка к первоисточнику. Они умело интегрируются современным поколением фольклористов в цифровое пространство, органически распространяются и развиваются в новой среде.

Самым востребованным и функциональным форматом для представления музыкального фольклора в цифровом мире является формат видео. Передавая не только звук, но и живую картинку, он способен максимально точно раскрывать синкретическую природу музыкального фольклора.

Одной из самых популярных цифровых платформ, к которой обратилось фольклорно-этнографическое сообщество для размещения, хранения и трансляции видеоматериала, оказался видеохостинг «YouTube», который является вторым сайтом в мире по количеству посетителей после поисковой системы «Google».

Это означает, что материал, размещенный на данной цифровой платформе, имеет гораздо более широкий охват аудитории, чем, к примеру, социальная сеть «ВКонтакте», которая охватывает в основном русскоязычное пространство. Размещение качественного видеоматериала (синкретичного по своей сути) на международной цифровой платформе открывает также возможности для разрушения поверхностных стереотипов о русской культуре, которые сложились в мировом сообществе под влиянием советской массовой культуры, и донесения ее более достоверных образов.

Следует отметить достаточно схожие закономерности и механизмы существования традиционной культуры и ее воплощения в цифровой среде. Как и в традиции, все то, что перестает быть важным, актуальным и необходимым для общества, органически отсекается и отмирает, а то, что важно и ценно, передается в будущее. Так и в цифровой среде – все то, что не является достаточно качественным, ценным и актуальным, не становится востребованным и популярным. Для этого в цифровой среде существуют специальные алгоритмы поиска и продвижения контента, которые активно продвигают вперед только то, что соответствует интересам пользователей, в зависимости от их активности. А интерес и активность пользователей в цифровой среде выражается в количестве просмотров, подписчиков, комментариев, репостов и оценок.

За основу, способствующую успешной актуализации традиционной культуры, взято несколько установок, которые сокращают дистанцию между теми, кто ее исполняет, и теми, кто слушает и смотрит. Ситуация, которая представляется зрителю, достаточно простая и незатейливая. Локация, как правило, ландшафтная, на фоне природы или дома. Одежда – повседневная, привычная для участников. Поведение – естественное и обыденное, ничем неприметное. Исполнители обычно расположены к зрителю полукругом, как бы включая его в процесс совместного творчества. При этом живое исполнение, открытая местность, фольклорный материал, естественное звукоизвлечение, комфорт участников, их взаимодействие и проживание раз за разом повторяющихся жизненных историй погружают зрителя в особое состояние, призывая к сопереживанию и соучастию.

Таким образом, можно сделать выводы о том, что традиционная культура, центральным и связующим ядром которой является музыкальная культура, достаточно полно и многогранно представлена в цифровом пространстве. Цифровое сообщество ведет весьма успешную и эффективную деятельность, направленную на актуализацию, популяризацию и сохранение традиционной культуры при помощи современных технологий и различных цифровых платформ. Во-первых, по той причине, что это делается ненавязчиво, с опорой на свой исследовательский и исполнительский опыт. Во-вторых – благодаря использованию современных информационно-коммуникационных технологий. И, в-третьих, немаловажную роль здесь играет отсутствие давления научной терминологии и общественного пресса.

Современное интернет-сообщество почти не зависит от официальных государственных установок, оно не регламентировано и самостоятельно решает, в каком объеме и с какой интенсивностью решать вопросы поиска материала и работы с ним. Это происходит оттого, что «движение к традиции» изначально не являлось государственной задачей как таковой, а оказалось результатом стремления современного общества к познанию собственной культуры, а также поиска национальной и этнокультурной идентичности через ощущение ее утраты, в особенности в условиях городской среды. Это процесс поиска, познания и постижения традиционного культурного наследия через свой собственный опыт, знания, потери, обретения, а также через ошибки, их признание и исправление, соответственно.

Список литературы

1. Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» [Электронный ресурс]. – М., 2002–2021. – URL: feb.gnpbu.ru/folk/. – Загл. с экрана.
2. Центр русского фольклора – ФГБУК «Государственный Российский Дом народного творчества имени В. Д. Поленова» [Электронный ресурс]. – М., 2021. – URL: www.folkcentr.ru/. – Загл. с экрана.

List of references

1. Fundamental’naya elektronnaya biblioteka «Russkaya literatura i fol’klor» [Elektronnyy resurs]. – M., 2002–2021. – URL: feb.gnpbu.ru/folk/. – Zagl. s ekrana.
2. Tsentr russkogo fol’klora – FGBUK «Gosudarstvennyy Rossijskiy Dom narodnogo tvorchestva imeni V. D. Polenova» [Elektronnyy resurs]. – M., 2021. – URL: www.folkcentr.ru/. – Zagl. s ekrana.

ПРИНЦИПЫ РАННЕГО ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ МУЗЫКАЛЬНОМУ ФОЛЬКЛОРУ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ОБЩЕГО ИЛИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

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

В статье рассматриваются основные принципы приобщения детей к музыкальному фольклору, методика обучения народному пению на занятиях в школе или заведениях дополнительного образования.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, традиционная песенная культура, детский фольклор, вокальная методика, принципы обучения пению.

THE PRINCIPLES OF EARLY TEACHING CHILDREN MUSICAL FOLKLORE AT GENERAL AND ADDITIONAL EDUCATIONAL INSTITUTIONS

O. I. Poteshkina
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the basic principles of engaging children into folk music, and the methods of teaching folk singing in classes at schools or institutions of additional education.

Keywords: musical folklore, traditional song culture, children's folklore, vocal technique, principles of teaching singing.

Неоспоримо воспитательное значение традиционной народной культуры в процессе обучения подрастающего поколения. Занятия народным творчеством помогают ребенку полноценно раскрыть врожденные таланты, духовно обогатить свой мир, значительно расширить границы эстетических впечатлений и мотивировать себя на развитие таких важных личностных качеств, как ответственность, целеустремленность, общительность и добродушие.

Для обучения детей народному пению (сольному или ансамблевому) требуются систематические занятия по вокальному воспитанию, во время которых происходит развитие певческого аппарата юного исполнителя, способного преодолеть разные трудности при исполнении фольклорных образцов музыки. Начинающие певцы постепенно приобретают такие важные навыки, как: естественное дыхание, четкая дикция, подвижность и плавность звуковедения, ровность переходов регистров. Как правило, уже в процессе распевания, с которого начинается любое занятие, происходит настройка певческого аппарата исполнителя и оттачиваются важные составляющие будущей вокальной работы с ним. Распевание на специально отобранных упражнениях помогает «разогреть» голосовые складки детей, сфокусировать внимание певцов на специфических и акустических особенностях работы в условиях ансамблевого пения.

Вся репетиционная работа должна происходить поэтапно, придерживаясь традиционного методического принципа – от простого к сложному. Разучивание новых песен или вокальных упражнений обычно требует большой концентрации внимания как педагога, так и учащихся, поскольку дети учатся контролю над своим голосом, умению петь в ансамбле и чистому интонированию. Занятия проводятся преимущественно a cappella, изредка допускается включение музыкального инструмента для настройки на нужную тональность или отработку сложных фрагментов партитуры.

Для успешной работы педагога в образовательном учреждении и подкрепления интереса детей к народному творчеству необходимо проводить занятия в тесной взаимосвязи с рассказами о культурных традициях и обрядах, поясняя специфику исполнения того или иного фольклорного жанра.

Обучение детей народному пению на занятиях музыки в детском саду или в общеобразовательной школе проходит так же, как и в детском вокальном ансамбле. Отличие заключается только в том, что в ансамбль, как правило, приходят заинтересованные дети, зачастую с природными вокальными данными, после прохождения вступительных испытаний. В общеобразовательном учреждении нет таких привилегий и приход талантливых певцов – дело случая. Как правило, у таких детей не раскрыты в должной мере творческие и музыкальные способности. В условиях общеобразовательной школы методика обучения народной музыке должна опираться, в первую очередь, на возрастные особенности, мышление и культуру воспитания учащихся.

Обращение к историческому прошлому показательно доказывает значимость приобщения к культурным традициям. Тогда не существовало современных методик и алгоритмов по взращиванию талантливого певца-исполнителя. Дети прошлых лет росли на потешках, пестушках, колыбельных песнях, сказках, играли в игры, водили хороводы, наблюдали за традициями и обычаями взрослых, чья жизнь изобиловала песнями и плясками. Юные участники деревенского быта наблюдали, впитывали в себя, а позже становились участниками обрядовой жизни народа. В наши дни эта цепочка устной передачи фольклора прервана, и поиск возможности преодолеть этот разрыв до сих пор продолжает оставаться актуальным. Многие исследователи и педагоги рекомендуют начинать знакомство детей с фольклором с жанров, знакомых каждому.

Перед началом педагогической работы руководитель творческого процесса должен определить стратегию развития того или иного ученика, опираясь на их возрастные и вокальные возможности. Сложность обучения современных детей заключается в изобилии низкосортных примеров массовой культуры, представленной в легкодоступных источниках – телевидении, Интернете, радио. Поэтому для правильного восприятия фольклора, формирования интереса детей к своему историческому наследию педагогу приходится, буквально, перестраивать стереотипное мышление обучающихся. На занятиях музыки необходимо проводить беседы, рассказывать о народных песнях, которые неразрывно были связаны с жизнью, бытом, праздниками, обычаями и традициями русского народа. Обязательно нужно рассказывать про сезонные праздники народного календаря, показывать видеосюжеты, давать прослушать образцы народной музыки, связанные с этими праздниками, использовать произведения художников, сказочные иллюстрации, предметы сохранившейся домашней утвари или народных промыслов. Все это создает в детском воображении наиболее яркий художественный образ народной песни, вызывает к ней интерес, расширяет кругозор. Дети, как правило, очень благоприятно воспринимают подлинные фольклорные образцы.

Начинать обучение следует с несложных детских фольклорных песенок, которые легко запоминаются, быстро усваиваются, и зачастую уже знакомы детям. Позже их можно использовать в качестве материала для распевания, показательно доказывая детям, что фольклор – это совсем рядом, то, что доступно и окружало нас все эти годы.

В старину песни часто исполнялись без сопровождения, так как если использовать темперированный строй инструмента, то он, как правило, нарушал всю интонационную выразительность народной мелодии. Его отсутствие в певческой работе закрепляет свободу интонирования, а также вокально-хоровые навыки.

Мелодика народных песен часто ограничена небольшим диапазоном вокальных партий, простой ладовой основой, за счет которых можно с легкостью вернуться к опорному тону. Это является своеобразной помощью юным певцам.

Следующим этапом становится разучивание одноголосных песен в умеренном темпе, диапазон которых ограничен небольшими интервалами. Дети учатся выразительно и точно интонировать, развивают чувство ритма, добиваясь напевности и чистоты звучания. В песнях без сопровождения задача педагога помочь вступить в нужных местах или начать песню вместе с воспитанниками. Таким образом, дети быстрее осваивают пение a cappella, но этот навык необходимо прививать постепенно. Пение без сопровождения и вступление в заданный тон хорошо тренируют внутренний слух, учат слышать отдельные музыкальные фрагменты «про себя». Однако пение без дирижера дается детям сложнее, требует уверенности, прочного вокального исполнения, при этом воспитывает чувство ответственности и коллективизма.

Принципами методики работы с детьми, которые осваивают народный вокал, являются систематичность, взаимосвязь музыкальной теории с практическим материалом, а также разносторонность.

Освоение нотной грамоты зависит от формы подачи: если это преподносить через песни или в форме игры, то дети сами будут заинтересованы. Так, например, длительности можно изучать, прохлопывая ритм известной потешки или прибаутки с пением или обучая детей ходить в такт песни. Ребята, взявшись за руки, ходят по кругу, приседая на сильную долю и поднимаясь на слабую, идя ровными шагами на четвертные длительности, или бегают на восьмые. Эти несложные задания объединяют движения с музыкальным ритмом. Так же можно использовать музыкальные игры с пением и хлопками в такт, что еще легче воспитывает в детях четкость ритма [1, с. 57].

Особый интерес у юных певцов может вызвать пропевание по нотам знакомой песни. Наблюдение за тем, как движется мелодия и ритм по нотам, сокращает этап разучивания нового произведения. А педагог должен умело использовать это в своей работе, закреплять и развивать данные навыки.

Все это на музыкальном занятии должно прививаться по разработанной программе. В начале обучения дети осваивают унисонное пение, необходимое для выработки единой манеры звукоизвлечения, без чего невозможен хоровой ансамбль.

Также в вокальной работе необходимо учитывать возрастные особенности воспитанников, применяя к каждому возрасту свои приемы и методы. Маленькие певцы не обладают такой концентрацией внимания или усидчивостью, как старшие ученики. Чтобы удержать интерес, нужно периодически менять ход занятия, не утомив при этом детей. С этой задачей хорошо справляется импровизация, которая может быть применена в поэтическом, музыкальном тексте или в движениях танца или игры. Сочетание этих видов деятельности помогает разнообразить занятие, переключая внимание на разные виды творчества. Также это помогает снять психологические зажимы, делая детей более активными, а занятия продуктивными.

Методы и приемы, основанные на играх или игровых упражнениях, импровизации могут без усилия вводить ребенка в русский музыкальный фольклор. Так происходит знакомство с новым материалом, затем его воспроизводят, повторяют, закрепляют и ищут новые варианты. Вовлекать детей в творческий процесс необходимо поэтапно. Коллективная творческая атмосфера в форме игры позволяет уделять внимание индивидуально каждому участнику.

Начинать разучивание лучше с народных детских песен, которые имеют ограниченный диапазон и нисходящую мелодию, так как детские тембры еще довольно неокрепшие, неровные, что приводит к пестрым гласным в пении. Для ровного интонирования необходим легкий звук, которому способствует характер детских фольклорных песен, изобиловавших в народном творчестве. Проработка песни с разных сторон воспитывает слух у юных исполнителей.

На занятиях по изучению музыкального фольклора немалая роль отводится игре на инструментах, а также хореографии. Песни с движением развивают вокально-хоровые навыки и влияют в целом на качество звука. У детей появляется более уверенная интонация, четкая дикция, крепнет дыхание, вырабатывается навык пения в ансамбле. Участники коллектива учатся красиво двигаться, следят за осанкой. При пении с движением новый материал усваивается быстрее.

Применение музыкальных инструментов в процессе пения – давняя традиция. Среди первых детских музыкальных инструментов выступали всевозможные пищалки, шумелки, бубенцы, погремушки, которые начинали формировать интерес к музыке, вырабатывали чувство ритм, адаптируя ребенка к традиционной культуре.

Д. Р. Рытов рассматривает исполнительство на музыкальных инструментах «как первичную форму проявления и становления музыкальных задатков детей, развития их личности и чувства коллектива» [3, с. 77] .

Чтобы развивать музыкально-ритмический слух через импровизацию и создание несложных ритмов, маленьким музыкантам для начала необходимо освоить различные ритмические рисунки. Определяя по звуку или форме музыкальный инструмент, дети учатся слуховому и зрительному восприятию, развивают музыкальную память, познавая мир музыки через собственное творчество.

Если говорить о дыхании, то в ансамбле следует учить навыку цепного дыхания, которое объединяет юных певцов и в целом положительно сказывается на их легких. Цепное дыхание развивает умение непрерывно пропевать звуки, увеличивая продолжительность вдоха и выдоха, которые зависят от брюшного дыхания. Важно научиться чувствовать дыхание других участников, когда тем необходимо сделать новый вдох, чтобы этот момент не совпал с новым вдохом поющего, из-за которого может прерваться общее звучание песни. Здесь в работу включается ранее не использовавшийся тонкий слух вокалиста.

Качественное исполнение песни зависит от тщательной проработки звука, дикции, дыхания, ритма, что в конечном итоге корректирует и формирует личность человека, у детей уходит стеснительность, зажатость, агрессия.

Так как индивидуальная задача каждого певца становится групповой, то целью всей группы становится индивидуальное развитие каждого участника. Например, найти контакт с другим ребенком, убрать страх перед незнакомыми детьми можно в игровой форме. Вариант такой игры предполагает постановку разных задач перед детьми, которые они выполняют с удовольствием. Первая из них – свободное перемещение по аудитории, глядя в пол, следующим шагом будет задача улыбнуться каждому встречному, следующий шаг – поздороваться за руку, держа другого участника за локоть, и в заключение необходимо при встрече обнять, улыбнуться с возгласом «Радость моя!». Вот таким незатейливым способом можно постараться установить тесный контакт и укрепить доверие друг к другу [2, с. 45].

Первые выступления на публике являются творческим стимулом и вызывают интерес у воспитанников. Отработку отдельных номеров уже можно включать в различные школьные праздники, детсадовские утренники или любые праздничные мероприятия, что позволяет каждому ребенку раскрывать свои способности, избавляться от психологических зажимов, становиться более уверенным, усиливать дальнейший интерес к изучению традиционного фольклора. В любом случае, это полезная вокальная практика для юного певца.

Фольклор уникален тем, что существует не только для слушателей, но и для самих исполнителей, одно дело наблюдать, как другие поют и танцуют, другое дело – принимать самому в этом участие. С помощью фольклора, который носит практический, неформальный характер, ребенок раскрывается и раскрепощается, проявляя свои способности и таланты. Эстетика фольклора познается только при живом исполнении.

Из вышеизложенного следует, что для освоения песенного фольклора в своей работе преподаватель должен использовать принципы постепенности, доступности, систематичности, наглядности, творческой инициативы, индивидуального подхода к каждому ребенку, несмотря на коллективный характер пения.

Таким образом, вокальная работа, основанная на традиционном фольклоре, является мощным средством музыкального воспитания, а также всестороннего развития детей. Духовная сторона личности закладывается в раннем возрасте, фольклор в этом плане является надежной опорой для общества.

Список литературы

1. Бородина Е. Г. Музыкальный фольклор как комплексная программа приобщения детей 5–7 лет к традиционной народной культуре // Искусство и образование. – М., 2006. – № 4. – С. 52–61.
2. Назарова Л. Д. Тайные глубины смыслов // Народное творчество. – М., 2003. – № 3. – С. 42–47.
3. Рытов Д. Музыкальное воспитание детей на традициях народной инструментальной культуры // Искусство в школе. – М., 1998. – № 1. – С. 77–80.

List of references

1. Borodina E. G. Muzykal'nyy fol'klor kak kompleksnaya programma priobshcheniya detey 5–7 let k traditsionnoy narodnoy kul'ture // Iskusstvo i obrazovanie. – M., 2006. – № 4. – S. 52–61.
2. Nazarova L. D. Taynye glubiny smyslov // Narodnoe tvorchestvo. – M., 2003. – № 3. – S. 42–47.
3. Rytov D. Muzykal'noe vospitanie detey na traditsiyakh narodnoy instrumental'noy kul'tury // Iskusstvo v shkole. – M., 1998. – № 1. – S. 77–80.

ФОЛЬКЛОРНЫЙ АНСАМБЛЬ КАК СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ

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

Статья посвящена актуальным проблемам привлечения подрастающего поколения к творческой деятельности в фольклорном коллективе. Отмечается, что обучение детей в фольклорном ансамбле позволяет полноценно развить и воспитать в них духовные качества, привить любовь к родной истории, обрести действенный опыт социального поведения и отношения к тем или иным сторонам общественной жизни.

Ключевые слова: фольклорный ансамбль, традиции, народное творчество, воспитание.

CHILDREN'S EDUCATION THROUG THEIR PARTTAKING AT FOLKLORE ENSEMBLE

A. A. Solod
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The author describes the process of attracting the younger generation for partaking in different folklore group. Also, the author notes that training children in a folklore ensemble allows

them to develop spiritual qualities, instill love for their native history, gain effective experience of social behavior and attitude to certain aspects of social life.

Keywords: folklore ensemble, traditions, folk art, education.

В настоящее время среди российского населения наметилась тенденция, направленная на возрождение традиционной культуры, переосмысление наследия прошлого и осознание значимости национальных традиций. Однако параллельно с этим глобализация общественной жизни, пропаганда через СМИ псевдоэталонов поведения и отношения к традициям вносят в сознание детей противоречие между прогрессивными векторами развития современной мировой и отечественной культуры и сохранением богатства традиционной народной культуры. В такое сложное время для педагогов-музыкантов становится актуальна задача увлечь подрастающее поколение русской музыкой, русской поэзией и русскими танцами, которые полноценно представлены в русском музыкальном фольклоре. В процессе исполнения песен используются подлинные тексты богатой славянской культуры, красочные тембры народных инструментов (ложки, свирели, трещотки, бубны, барабаны, гусли, рожки, кугиклы) позволяют раскрасить пение и танцевальные эпизоды, придать особый колорит реконструкциям обрядовых сцен. Такое полноценное погружение в специфику культурных традиций позволяет детям острее ощутить свою принадлежность к национальным корням, глубже оценить красоту окружающей природы, развить чувство внутренней гармонии и выбрать верные ориентиры в постижении окружающей действительности.

Уже неоднократно доказано, что музыкальное воспитание благотворно воздействует на общее и интеллектуальное развитие ребенка. Однако не каждый ребенок имеет возможность обучаться в музыкальных школах и осваивать исполнительство на сложных музыкальных инструментах. Поэтому обучение в фольклорном ансамбле становится вполне объективным и полноценным способом и приобщать детей к национальным традициям, и развивать творческие, в том числе музыкальные, способности, духовно обогащать подрастающее поколение. Для деятельности фольклорного коллектива требуются талантливые педагоги, способные понять внутренний мир ребенка и увлечь его богатыми возможностями традиционной музыкальной культуры. В данном случае необходимо сказать о важной профессии, которые получают педагоги-фольклористы, обучаясь по профилю подготовки «Национальные инструменты народов России» (направление подготовки «Музыкально-инструментальное исполнительство») в Кемеровском государственном институте культуры в классе заслуженного артиста Российской Федерации, профессора кафедры музыкально-инструментального исполнительства Александра Владимировича Соловьева. Каждый год его выпускники с успехом организуют фольклорные ансамбли, а также демонстрируют свое исполнительское мастерство в любительских и профессиональных коллективах не только в Сибири, но и за ее пределами.

Русские народные музыкальные инструменты фольклорной традиции представляют важнейшую часть культуры. Для сохранения и дальнейшего развития народной музыки создаются фольклорные ансамбли, в которых дети изучают историю возникновения, сохранения фольклорных инструментов и продолжают развивать игру на них. В данной статье будет представлена деятельность пока еще небольшого, молодого музыкально-фольклорного коллектива Кемеровского района – «Веретёнце» МБУ ДО «Школа искусств № 70».

Во время набора детей в музыкальную школу на отделение музыкального фольклора ребёнок проходит небольшое прослушивание. Как и при наборе на обучение на любом другом инструменте, проверяются такие характеристики, как слух, ритм и память. Для проверки ритма детям даётся музыкальный инструмент ложки, который, несомненно, вызывает у детей хорошие эмоции! Учитель играет пару лёгких фигур и просит ребёнка повторить. Дети с лёгкостью повторяют, и это не может вызвать негативной реакции ни у детей, ни у родителей. Далее происходит знакомство с более серьёзными инструментами (струнными, духовыми), они в большинстве случаев вызывают очень большой интерес. У ребёнка появляется огромное желание обучаться в музыкальной школе.

На уроках ансамблевого исполнительства дети учатся не только игре на народных инструментах, но и овладевают вокальными навыками. Чаще детские песни имеют 2 партии (сопрано, альт), это очень помогает в развитии слуха и музыкальности ребят.

Также, помимо ансамбля, который проходит 2 раза в неделю по 2 урока, дети раз в неделю посещают индивидуальные занятия «Музыкальный инструмент» и «Вокал», на которых дополнительно занимаются разбором и выучиванием как ансамблевых партий, так и сольных песен и произведений.

На данный момент в ансамбле «Веретёнце» МБУ ДО «Школа искусств № 70» участвуют 12 детей от 9 до 13 лет. Исполняются песни и мелодии разных регионов и даже стран. В репертуаре ансамбля есть такие произведения, как русская народная песня «Ой, вставала я ранёшенько», «Пчелка» в обработке А. Соловьёва, «Белорусская колыбельная» в обработке Д. Ивасишина. Ребятам очень нравится выступать на сцене. Они всегда с большой охотой примеряют на себя народные образы, наряды и всегда с удовольствием принимают участие в различных мероприятиях и концертах. В течение периода обучения ребёнку придётся заучивать множество мелодий, что прекрасно тренирует память. Любое музыкальное произведение имеет строгое строение. Крупные сочинения делятся на части, которые, в свою очередь, распадаются на более мелкие фрагменты. В таких условиях ребёнок приучается мыслить структурированно, логично. Мышление является высшей формой познавательной деятельности человека. Оно тесно связано с интеллектом, который есть совокупность умственных способностей, обеспечивающих успех познания. Обучение музыке в фольклорном ансамбле непременно положительно скажется на процессе усвоения стандартной школьной программы.

В заключение следует отметить, что с помощью фольклора можно увлечь детей, довести до их сознания этические постулаты, привить любовь к родной истории. Ребенок приобретает через народные произведения действенный опыт социального поведения, нравственного поведения и отношения к тем или иным сторонам общественной жизни.

Список литературы

1. Бородина Е. М. Методика работы с детским коллективом. Организация детского фольклорного ансамбля: приемы и методы работы: учеб.-метод. пособие. – Кемерово, 2020. – 151 с.
2. Куприянов Б. В. Особенности учреждений дополнительного образования как воспитательных организаций. – URL: http://isiksp.ru. – Загл. с экрана.
3. Щуров В. М. История, бытование, музыкально-поэтические особенности // Жанры русского музыкального фольклора: учеб. пособие для музыкальных вузов и училищ. В 2 ч. – М.: Музыка, 2007. – Ч. 1. – 400 с., нот.

List of references

1. Borodina E. M. Metodika raboty s detskim kollektivom. Organizaciya detskogo fol'klornogo ansamblya: priemy i metody raboty: ucheb.-metod. posobie. – Kemerovo, 2020. – 151 s.
2. Kupriyanov B. V. Osobennosti uchrezhdeniy dopolnitel'nogo obrazovaniya kak vospitatel'nykh organizatsiy [Elektronnyy resurs]. – URL: http://isiksp.ru. – Zagl. s ekrana.
3. Shchurov V. M. Istoriya, bytovanie, muzykal'no-poeticheskie osobennosti // Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora: ucheb. posobie dlya muzykal'nykh vuzov i uchilishch. V 2 ch. – M.: Muzyka, 2007. – Ch. 1. – 400 s., not.

ВОКАЛЬНАЯ И ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

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

В данной статье исследуются особенности подготовки исполнителей народных песен к концертному выступлению. Рассматриваются специфика пения в народной манере, психологическая зрелость и готовность исполнителя к публичному выступлению, а также необходимость создания целостного художественного образа произведения для трансляции на сценической площадке.

Ключевые слова: народная манера пения, вокальная подготовка исполнителей, психологическая подготовка исполнителей, концертное выступление.

VOCAL AND PSYCHOLOGICAL TRAINING OF FOLK SINGERS FOR A CONCERT PERFORMANCE

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

The article considers the issues of training folk singers for a concert performance. Also, the author notes that the specificity of singing in the folk manner, psychological maturity and readiness of a singer for public performance, as well as the need to create a holistic artistic image of the work for staging is very important.

Keywords: folk manner of singing, vocal training of singers, psychological training of singers, concert performance.

Изучение искусства народного пения, вокальной работы и методики обучения народному пению невозможно без обращения к трудам выдающихся практиков. В данном исследовании мы часто будем обращаться к богатому опыту выдающихся педагогов и исполнителей – Нины Константиновны Мешко и Людмилы Васильевны Шаминой. В одном из широко известных практических руководств, «Искусство народного пения», Н. К. Мешко говорит, что пение представляет собой «синтез трёх искусств: драматического, музыкального и вокального». По мнению автора, процесс пения – это «удивительный, живой,

одухотворенный инструмент, живущий внутри исполнителя: когда мелодическое богатство и разнообразие раскрашивает смысловое наполнение и интонации слова» [1, с. 3].

Народная манера вокального исполнительства имеет свою определенную специфику. Н. К. Мешко характеризует ее как «естественное открытое пение с соединением регистров на каждом звуке диапазона, основанное на открытой, распевной и характерной речи с приоритетом смысловой интонации» [1, с. 3]. Так, в обиходе появились устойчивые определения «поем как говорим» или «разговорная манера пения». Однако механизмы разговорной речи и пения имеют свои различия. Например, в пении слово, в первую очередь, тесно связано с мелодией и ритмом. Но именно в народной манере слово и пение органично синтезируются, образуя уникальный тембр исполнителя, где происходит слияние речевой и музыкальной интонаций, которое становится мощным выразительным средством. Следовательно, «искусство интонационного посыла слова и развитие смысловой интонации в широкий и мощный распев речи – это основной принцип звукообразования в профессиональном народном пении» [1, с. 13–14].

Рассматривая процесс обучения профессиональному народному пению, мы говорим не только о технической части исполнения, но и о такой важной составляющей, как творческое мышление. Для решения данной задачи Н. К. Мешко рекомендует взять за основу *целостный способ пения*. Суть данного метода заключается в более широком взгляде на процесс исполнения. Только при подобном подходе мы можем называть данный процесс – искусством народного пения. Цель данной методики – обучение целостному разговорному способу пения. Когда открытая, выразительная, распевная и интонационно окрашенная речь является ведущим, смысловым началом. Это открывает возможность для естественного, свободного, осмысленного звукового потока, совместно с четкой, естественной, пластичной артикуляцией становится приоритетной движущей силой целостного процесса пения [1, с. 18].

Пение в народной манере звучит естественно, открыто, а согласные произносятся мягко, что способствует светлому звучанию голоса. Певческая фонация разговорной речи в народном пении существенно обогащается выразительностью тембра голоса, широтой и разнообразием колорита звучания в зависимости от художественного образа, связанного с психологическим восприятием текста и музыки. В процессе исполнения народной песни необходимо сохранить специфические особенности песенного фольклора и национальное певческое своеобразие.

В русской разговорной речи постоянно протекает процесс взаимовлияния различных местных говоров, которые, взаимодействуя между собой, образовали так называемый общерусский диалект, оказавший влияние на народную манеру пения, особенно наблюдаемую в профессиональных русских народных хорах.

Методика обучения народной манере пения, опирающаяся на звуковой строй общерусского языка, определяется как «вокальная школа народного пения» (Л. В. Шамина). Это позволяет исполнителю «в полной мере раскрыть свой голосовой и слуховой потенциал в трактовке фольклорной манеры диалектного пения практически любой области России, а также в пении авторских аранжировок и музыки для народных голосов» [2, с. 14].

Народное искусство претерпевает ощутимые качественные изменения с выходом на концертные площадки. В новом качестве появляются новые творческие цели и задачи, в зависимости от них солисты и участники профессиональных хоров и ансамблей приобретают способность менять манеру исполнения, характер звучания в соотношении с выразительными средствами, со стилем и формами композиторских сочинений.

Так, например, транслируемое со сцены музыкальное произведение, его художественная трактовка обретает свою жизнь в обществе. Эта особенность заложена в природе

музыки, в ее диалектическом единстве музыкального произведения и исполнителя. Концерт является финальным этапом работы, по которому оценивается эффективность и целесообразность всей предшествующей работы руководителя хора, ансамбля. Руководитель наряду с исполнителем является посредником между композитором и слушателем и, соответственно, несет ответственность за качество художественного прочтения музыки, переосмысления, адаптации и интерпретации как перед творческим коллективом, так и перед слушателями.

Концертное выступление – это особая деятельность, требующая как *физической выносливости*, так и *психологической готовности* к выступлению на сцене, поскольку выход на сцену – это всегда стрессовая ситуация для любого артиста. Переживание и волнение испытывают как начинающие, так и опытные певцы. Принимая во внимание данный факт, исполнителю необходимо научиться минимизировать интенсивность и возможные негативные последствия данной психоэмоциональной особенности личности человека. В этом случае очень важным является момент психологической, физической, эмоциональной подготовки вокальных исполнителей. Например, перед выходом на сцену необходимо «погрузиться в образ», и этому хорошо помогают сценические атрибуты, которые дополняют и визуализируют художественный образ произведения: мимика, жесты, костюм, прическа, грим, манера сценического поведения. Н. К. Мешко подчеркивает, что в концертной ситуации должно быть продумано все: «поза, наклон или поворот головы, направление взгляда – все, от первого до последнего мига», однако в условиях сцены рассчитанный и проигранный алгоритм должен «“забыться” и родиться на сцене вновь движением души артиста» [1, с. 19]. Поэтому продуманные и отработанные во время репетиции исполнительские обстоятельства помогут чувствовать себя на сцене более уверенно и комфортно, но при этом необходимо и раскрепоститься, войти в образ, чтобы создать нечто новое, оригинальное, творимое только здесь и сейчас. Следовательно, не может быть абсолютно одинакового исполнения одного и того же произведения.

Для успешного концертного выступления важно сохранить внутреннюю тишину и спокойствие, не создавать дополнительных ситуаций для волнения. За кулисами певцы должны настроиться на выступление: спокойно посидеть в удобной позе, при несколько расслабленной мускулатуре, тренируя этим столь необходимую для выступления волевую выдержку.

Следует иметь выдержку при выходе и уходе со сцены, не торопиться. Частой ошибкой исполнителей является передвижение по сцене с выносом центра тяжести тела вперед и, соответственно, наклоном корпуса, что провоцирует мышечный зажим. Необходимо легко ступать сначала на пятки, затем на носок, подбородок не следует при этом пригибать к груди. Хорошая осанка – это и достойный вид, но и одновременно более глубокое дыхание, лучшее самочувствие и уверенность в себе. Исполнитель всегда должен помнить, что сценическое выступление – это не только испытание нервной системы на прочность, но и радость от общения с публикой, ни с чем несравнимый творческий процесс обмена энергией, вдохновением, а также рост опыта и исполнительского уровня.

В условиях современной жизни сохранение здорового психологического микроклимата внутри творческого коллектива – архиважная задача для руководителя. То, как музыканты общаются между собой, насколько доверительно относятся друг к другу и к руководителю, во многом определяет траекторию развития их исполнительского опыта. При этом руководителю необходимо найти тонкую грань между искренними, теплыми человеческими отношениями и соблюдением профессиональной субординации, поэтому все происходящее в коллективе должно быть под его контролем. В процессе репетиций и концертных

выступлений в коллективе должна ощущаться внутренняя свобода, взаимоподдержка, творческая раскованность каждого участника.

Перед публичным выступлением руководителю необходимо разогреть и привести в рабочее состояние свой коллектив: настроить голосовой аппарат певцов, хоровое (ансамблевое) звучание, произвести технический прогон заранее выстроенной программы выступления и обязательно дать коллективу психологическую установку на успех. Иногда неопределенность того, что ждет на сцене, приводит к сомнениям в успешном выступлении, появляется состояние беспокойства и неуверенности. В подобном случае творческий подход, подлинно художественное исполнение становятся затруднительными, а вдохновение – невозможным.

У. Шекспир писал: «Наши сомнения – это наши предатели». Только исключив фактор страха, можно надеяться на успешное выступление. Для этого существуют приемы психической саморегуляции и методы снятия психических зажимов и барьеров.

Любой стресс сопровождается мышечными зажимами. Единственный способ преодоления мышечных зажимов – это постоянный контроль за ними и их моментальное сбрасывание при работе. Процесс самопроверки снятия лишнего напряжения должен быть доведен до автоматизма на бессознательном уровне. Механический процесс нужно превратить в естественную привычку, это должно стать потребностью не только для спокойных моментов, но главным образом в минуты высшего нервного и физического напряжения. Эта привычка должна вырабатываться ежедневно, систематически, в повседневной жизни, вне сцены, во время обыденных, ежедневных действий каждого человека.

Для снятия психологических барьеров в процессе подготовки к публичному выступлению необходимы:

- полноценная техническая и художественная подготовка, которая отражается на самочувствии исполнителя;
- позитивный настрой, который увеличивает шансы добиться желаемых результатов;
- хорошая физическая форма, которая отражается на психическом состоянии исполнителя.

Исполнительское мастерство любого артиста, его творческий облик, интерпретация музыкального произведения получают свое завершение в условиях публичного выступления, в ходе непосредственного общения со слушателем. Итак, успех публичного выступления определяется многими составляющими: музыкальной одаренностью исполнителей, уровнем мастерства, опытом концертных выступлений, объективными условиями, сопутствующими выступлению (акустика зала, реакция зала и т. д.), а также психофизическим и психоэмоциональным состоянием или концертным самочувствием выступающих.

Таким образом, подготовка исполнителей русской народной песни к концертному выступлению – это сложный психолого-педагогический процесс, в котором роль преподавателя и руководителя коллектива – воспитывать вокальные и исполнительские навыки, поддерживать состояние уверенности, свободы, спокойствия своих подопечных, сохранять благоприятную, творческую атмосферу в коллективе. Необходимо помнить, что успех выступления зависит как от вокальной, так и от психологической подготовленности исполнителей.

Список литературы

1. Мешко Н. К. Искусство народного пения: практ. руководство и методика обучения искусству народного пения. – Архангельск: Правда Севера, 2007. – 126 с.

2. Шамина Л. В. Школа русского народного пения. – М.: Моск. гос. фольклор. центр «Русская песня», 1997. – 86 с.: ил., нот.

List of references

1. Meshko N. K. Iskusstvo narodnogo peniya: prakt. rukovodstvo i metodika obucheniya iskusstvu narodnogo peniya. – Arhangel'sk: Pravda Severa, 2007. – 126 s.
2. Shamina L. V. Shkola russkogo narodnogo peniya. – M.: Mosk. gos. fol'klor. tsentr «Russkaya pesnya», 1997. – 86 s.: il., not.

ЛИДЕРСТВО КАК ВАЖНЕЙШЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ КАЧЕСТВО СОВРЕМЕННОГО РУКОВОДИТЕЛЯ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

И. В. Шорохова
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово;
Л. Н. Яруцкая
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»,
г. Санкт-Петербург

В данной статье рассматриваются лидерские качества как важные профессиональные качества в управленческой деятельности современного руководителя хорового коллектива.

Ключевые слова: руководитель хорового коллектива, профессиональные качества руководителя, лидер, эмоциональный интеллект.

LEADERSHIP AS THE MOST IMPORTANT PROFESSIONAL QUALITY OF A MODERN CHOIR HEAD

I. V. Shorokhova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo;
L. N. Yarutskaia
Saint-Petersburg State Institute of Culture,
Saint-Petersburg

This article discusses leadership qualities as important professional qualities in the managerial activity of a modern choir head.

Keywords: choir head, professional qualities of a leader, leader, emotional intelligence.

Современное состояние отечественной музыкальной культуры характеризуется возрождением интереса к хоровому образованию, исполнительству и творчеству. Это подтверждают такие усилившиеся тенденции, как: возрождение любительского хорового исполнительства; широкое распространение профильных фестивальных и конкурсных проек-

тов; заметная активизация деятельности композиторов, создающих произведения для различных составов хоров; содружество коллективов (общение руководителей и коллективов на различных онлайн-платформах, совместное участие в многочисленных хоровых форумах и праздниках). Необходимо отметить и появление в профессиональной хоровой среде большого количества талантливых и перспективных молодых музыкантов, успешно осуществляющих свою профессиональную деятельность и способствующих омоложению педагогического состава хоровых отделений музыкальных школ. Находясь в условиях стремительно меняющегося мирового социума и высокой конкуренции, многие молодые руководители нацелены на быстрое достижение высоких результатов и успешность жизнедеятельности своего коллектива. Поэтому целью данного исследования является рассмотрение потенциала «лидерства» как важного профессионального качества личности, значительно влияющего на повышение эффективности деятельности современного руководителя хорового коллектива.

Интерес к личности руководителя в любой сфере, на любом уровне жизнедеятельности общества не случаен. С профессиональными и человеческими качествами руководителя, с его лидерской позицией, стратегическим и тактическим мышлением всегда связывают серьезные изменения, успешность развития, рост возможностей, достижение целей как всего коллектива, так и отдельных его представителей. Область хорового исполнительства и педагогики не является исключением.

Мастерство руководителей коллективов прошлого века вырабатывалось годами практической деятельности и основывалось на следовании традициям отечественного хорового образования и исполнительства, изучении педагогического наследия представителей русской и советской хоровых школ. В профессиональной среде существовали эталоны для подражания, а именно профессиональные лидеры – руководители хоровых коллективов, основоположники школ, выдающиеся хормейстеры, новаторы, авторы педагогических систем. Это были личности, наделенные выдающимися способностями, обладавшие особой эрудицией и интеллектом, имевшие высокохудожественные творческие установки, умевшие воздействовать на исполнителей и слушателей логикой музыкальных высказываний, насыщенностью эмоций и темпераментом, оставившие заметный след в хоровом искусстве и педагогике.

Яркие лидеры оказывали значительное влияние на процессы формирования норм и ценностей в хоровой культуре, на поведение современников и приемников. Их деятельность и наследие привлекали внимание исследователей, которые, стремясь раскрыть секрет успеха, сохранили в научных монографиях и статьях высказывания мастеров хорового искусства – выдающихся исполнителей и педагогов, характеризующие важные профессиональные качества руководителя. Среди них: музыкальные способности, одаренность и образованность, профессиональные умения и знания, художественно-творческое мышление, соответствие морально-этическим нормам, воля, воображение, эмоциональная одаренность, артистизм, умение общаться и воздействовать на коллектив и др. [6].

Большое количество перечисленных качеств, определяющих результативность деятельности дирижера хора, обусловлено многофункциональностью данной специальности, которая требует сбалансированности навыков и умений в разных областях. Это само по себе уже подтверждает сложность профессии, но существуют еще стереотипы, которые не позволяют начинающему хормейстеру успешно развиваться и реализовать свои мечты. К таким стереотипам можно отнести мнение о таланте дирижера и харизме руководителя.

Эти одаренности априори считаются врожденным подарком судьбы, и сложно отрицать значение этих качеств. Однако есть достаточное количество примеров, когда музыканты, обладающие ими, так и не смогли реализоваться в профессии. В условиях современного развития разных областей психологии, социологии, менеджмента становится возможным использования их открытий и достижений для компенсации недостаточной природной одаренности личности в той или иной сфере. Также самообразование, самосовершенствование, трудолюбие в результате имеют решающее значение в профессиональном становлении руководителя хорового коллектива.

Получив базовое образование в колледже, а затем в вузе, имея комплекс художественно-творческих, интеллектуальных, профессиональных и личностных качеств, молодой специалист должен уметь выполнять минимум первоочередных функций, определяющих успешность его деятельности. Дадим им условные названия и распределим на три группы – организационно-управленческие, профессиональные и психолого-педагогические.

К организационно-управленческим функциям можно отнести:

- функцию руководителя – стратегическое развитие, планирование, координация деятельности, контроль, стимулирование, мотивирование и др.;
- функцию менеджера – организация репетиционной работы коллектива и обновление состава, подготовка концертных выступлений, выбор фестивалей и конкурсов и др.

Профессиональными являются:

- функция дирижера – создание художественно-образной сферы и интерпретации хорового произведения, управление звучанием хора, выступлением на концерте и др.;
- функция хормейстера – разучивание хорового произведения, проведение вокально-хоровой работы, работы над строем и ансамблем и др.;
- функция аранжировщика – создание оригинальных обработок, аранжировок, переложений авторских произведений, народных песен, написание аккомпанемента и др.;
- функция артиста хора – исполнение партии (роли) в хоровом произведении в составе хора или соло;
- функция режиссера – выстраивание драматургии концертной программы, концертного номера (при необходимости) и др.

К психолого-педагогическим функциям относятся:

- функция психолога – создание комфортных условий для взаимодействия участников коллектива, развитие и реализация их потребностей и творческих способностей и др.;
- функция воспитателя – установление морально-этических норм существования коллектива в целом и каждого артиста в частности и др.

Мы заранее уверены в традиционно высоком уровне подготовки выпускников и владении ими всеми функциями. Однако специфика профессии заключается в том, что любой хормейстер, приступая к работе с хоровым коллективом, сразу становится «управленцем» – руководителем, лидером коллектива (профессионального, любительского, учебного, детского, взрослого). Следовательно, в решении конкретных задач он должен применять свои знания на практике и показывать соответствующий уровень осведомленности, который определяет его управленческую компетентность.

Анализ существующей практики показывает, что на начальном этапе практической деятельности большинство неудач и разочарований молодых руководителей хоровых коллективов связано как раз с неумением эту компетентность применить. Кроме этого, многие

специалисты недооценивают силу своего лидерского потенциала. Они забывают о том, что процесс руководства детским хором во многом подчиняется тем же правилам, что и процесс руководства большим предприятием. Возможно, формула И. Адиезеса, состоящая из четырех вопросов (что сделать? как это сделать? когда и зачем это сделать? кто это сделает?), поможет в процессе планирования и постановки целей на начальном этапе.

Отметим, что в дальнейшем рассуждении понятия «руководитель» и «лидер» будут подразумеваться нами как синонимы. По своему смысловому значению это не идентичные категории. Можно сказать, что руководитель – это человек, по должности организующий жизнедеятельность коллектива, например планирует и определяет его цели. Лидер – это, по сути, вождь, определяющий эмоциональную атмосферу, вдохновляющий коллектив на реализацию планов и достижение целей. В условиях художественно-творческой жизни эти понятия практически всегда являются взаимозаменяемыми. Сложно представить руководителя хора, который не являлся бы его лидером. Более того, личности, олицетворяющие тождество «сильный руководитель – сильный лидер», во все времена являлись самыми успешными и востребованными управленцами [1].

Осознавая мощное влияние лидерских качеств руководителя на успешность развития коллектива, остановимся более подробно на характеристике «лидерства». Попытаемся адаптировать результаты исследований некоторых отечественных и зарубежных ученых, опыт практической деятельности разных групп авторов в вопросах «лидерства» к сфере руководства хоровым коллективом.

Несмотря на то что лидерство как феномен достаточно длительное время является объектом изучения разных наук – психологии, социологии, менеджмента, педагогики и др., в настоящее время еще не выработаны единые подходы в понимании содержания этого явления и к научным механизмам его формирования.

Ретроспективный обзор исследований разных ученых (А. Н. Немчина, Б. М. Басса, И. Г. Лукмановой, Н. И. Ильина, Б. Д. Парыгина, Д. Л. Казакова, Ж. Блонделя, У. Бенниса, Р. Стогдилла, Э. Гизелли и многих др.), проведенный А. В. Ерастовой и О. В. Черкасовой [3], дает нам основание рассматривать лидерство как:

- явление, которое не привносится извне, не создается искусственно, а возникает естественно в процессе взаимоотношений между людьми;
- влияние на людей с целью их объединения ради общей концепции;
- создание условий для перемен и изменений, где изменения не инициируются лидером, а отражают общие цели взаимодействия, при котором происходит взаимовлияние руководителей и подчиненных;
- взаимоотношения, при которых люди постоянно стремятся к изменениям и результаты этих изменений хотят достичь все участники процесса;
- ситуацию, где существует понятие цели, что означает, что лидер и группа активно стремятся к изменениям, обеспечивающим желаемые результаты в будущем [3].

Особый интерес представляет для нас исследование доктора педагогических наук Н. Б. Буяновой [1]. Функциональная модель руководства творческим коллективом впервые представлена исследователем в докторской диссертации «Проблемы лидерства в художественно-творческом коллективе: структура, мотивация, направленность (психолого-педагогические аспекты)» [1]. В ней автор характеризует и дифференцирует основные, наиболее значимые профессиональные требования, предъявляемые к руководителю и выводит соответствующую профессиограмму, в основном ориентированную на учебно-воспитатель-

ный процесс. По мнению Н. Б. Буяновой, базовыми качествами руководителя, соответствующими профессиональным морально-этическим нормам и критериям, являются:

- умение определять стратегию развития коллектива, обеспечивать стабильно высокий уровень и качество творческой деятельности;
- демонстрация высокого профессионально-технического уровня мастерства при реализации идей, творческих начинаний;
- определение кадровой политики, формирование коллектива исполнителями, сочетающими профессионализм с индивидуальными личностными качествами, необходимыми для командной работы;
- навык формирования репертуара коллектива в соответствии с потребностями современной публики на основе высоких художественно-эстетических требований и др.

К лидерским качествам руководителя можно отнести:

- умение выступать генератором творческих идей, мотивировать, заинтересовывать, вдохновлять участников коллектива;
- способность быть инициатором определенного уровня отношений в коллективе, характеризующихся уважительным настроем и положительными эмоциями;
- обладание коммуникативными способностями, которые дают возможность проявлять гибкость и сохранять дистанцию во взаимоотношениях с подчиненными, демонстрировать волевые качества, принципиальность, независимость убеждений и др. [1].

В труде Н. Б. Буяновой разработана идеальная модель и даны полноценные характеристики качеств руководителя творческого коллектива. Его соответствие этим качествам гарантирует успешную деятельность и высокие достижения хорового коллектива.

Труд психолога К. Мюррейя «Харизма лидера. Как мотивировать на успех свою команду» представляет не меньший интерес в нашем исследовании, поскольку кардинально меняет отношение к харизме руководителя как качеству, данному свыше. Исследователь считает наше время веком четвертой промышленной революции, когда харизматичное лидерство должно стать жизненно важным активом любой организации. Он успешно доказывает, что харизма не является уникальным врожденным качеством, а представляет собой определенный набор навыков и моделей поведения. Их освоение поможет любому человеку стать харизматичным, а следовательно, и эффективным лидером. Основополагающими качествами в процессе достижения успеха становятся искренность человека, сила его личности, доброжелательность, эмпатия, убедительность. Важным аспектом деятельности харизматичного лидера является его способность зарядить свой коллектив мощной мотивацией, меняющей обязанность выполнения указаний руководителя на желание достижения результатов [5].

Позиция автора теории харизматичного лидерства во многом близка идеям писателя, психолога, доктора философии Д. Гоулмана, который в течение многих лет изучает эмоциональный интеллект. В основу его учения положены данные, подтверждающие, что для всех эффективных лидеров характерно сочетание высокого профессионализма и высокого уровня развития эмоционального интеллекта. Данным термином ученый обозначает сочетание пяти навыков, позволяющих руководителю добиваться максимально эффективной работы от себя и от своих подчиненных. Среди пяти навыков:

- самосознание – способность понимать свои настроения, слабые и сильные стороны, мотивы, а также их воздействие на других, которая приведет к реалистичной самооценке, уверенности в себе;

- самоконтроль – способность контролировать эмоции, направлять разрушительные импульсы в конструктивное русло, характеризующаяся разумным принятием решений, спокойным отношением к неопределенности, такими качествами, как надежность, честность и открытость всему новому;
- мотивация – увлеченное желание и потребность деятельности (работы) ради процесса и упорное стремление к достижению поставленной цели, проявляется в оптимистичном отношении к любым ситуациям, приверженности ценностям коллектива;
- эмпатия – способность понимать и вести себя в соответствии с эмоциональным состоянием иных людей, которая выражается в особом даре воспитывать таланты, проявлять уважительное отношение к иной культуре, иному мнению и демонстрировать предупредительность в общении;
- социальные навыки – умение устанавливать, управлять взаимоотношениями с другими людьми; способность к эффективному внедрению нововведений, владение навыком убеждения, а также искусством формирования и руководства коллективом.

Д. Гоулман особо подчеркивает, что эмоциональный интеллект, в той или иной мере, присущ всем людям, но руководителю необходимо активнейшим образом развивать эти способности до самого высокого уровня [2].

Показательным примером использования потенциала лидерства является деятельность одного из самых удачливых творческих бизнесменов Э. Кэтмелла. Считая своими учителями Дж. Лукаса и С. Джобса, Э. Кэтмелл воплотил их бизнес-принципы в деятельности студии Pixar. В своей книге «Корпорация гениев. Как управлять командой творческих людей» он описал принципы лидерства, которые основываются, прежде всего, на создании и сохранении здоровой атмосферы в компании, при которой творческий процесс должен быть защищен от любого негативного разрушительного воздействия. Философию лидерства этой компании можно изложить в следующих советах:

- формируйте отличную команду на основе любви и взаимосимпатии, этот состав даст отличные идеи и отличный результат;
- команда должна работать на основе искренности, открытости и доверия, свободного, но корректного обмена мнениями, при котором обсуждается не личность, а проблема;
- у членов команды не должно быть страха ошибок, ошибка – это не поражение, а возможность поиска нового;
- научите свою команду признавать свою некомпетентность и быстро восстанавливаться после неудач и поражений;
- аннулируйте ненужные правила и ограничения, возьмите под свою защиту новые идеи;
- совершенствование рабочих процессов не подменяет настоящей цели (создание выдающихся результатов творческой деятельности);
- нездоровый «трудоголизм» вреден, гармоничная жизнь порождает эффективность работы;
- каждый человек в коллективе должен ощущать себя творцом [4].

В связи с вышесказанным интерес представляет исследование израильского дирижера И. Талгама «Несведущий маэстро. Принципы управления шести великих дирижеров XX века». В данном труде приводится анализ деятельности и управленческого стиля музыкантов, наделенных дирижерским талантом и яркой харизмой. Автор исходит из того, что навыки лидеров универсальны, что принципы общения дирижёра и оркестра напоминают

систему взаимоотношений начальника и подчиненных. Эта работа ставит под сомнение традиционный подход к стилю руководства коллективом в дирижерско-хоровом сообществе. Более того, считаем возможным напомнить, что эксперимент по изучению результатов использования трех лидерских стилей взаимодействия с коллективом (демократического, авторитарного, пассивного), который провел американский ученый-бихевиорист К. Левин, привел к парадоксальным выводам. Тогда большую результативность и производительность показал авторитарный стиль управления.

Рассуждая о важных качествах эффективности лидера, И. Талгам утверждает, что универсального стиля руководства коллективом не существует. Каждый руководитель вырабатывает его сам, используя опыт великих мастеров и актуализированные знания [7].

К сожалению, формат статьи не позволяет нам более подробно охарактеризовать современные теории и взгляды на лидерство как на процесс руководства людьми. Но необходимо подчеркнуть, что желание и конструктивные шаги по развитию своих лидерских компетенций усилят потенциал руководителя хорового коллектива. Еще в период вхождения в профессию, в процессе становления личности музыканта, во избежание грубых ошибок и разочарований начинающему хормейстеру необходимо активно интересоваться вопросами саморазвития и самосовершенствования, вырабатывать навыки управления собой. И тогда можно будет иначе завершить знаменитое высказывание Н. М. Данилина, который советовал менять профессию тем, кто одним своим возгласом или жестом не могут увлечь за собой коллектив. В настоящее время люди, не наделенные от природы талантом дирижера, могут сформировать в себе лидерские качества и навыки работы в команде через изучение вопросов лидерства, развитие собственного эмоционального интеллекта, что в результате будет определять уровень и перспективы профессионального роста его коллектива.

Список литературы

1. Буянова Н. Б. Проблемы лидерства в художественно-творческом коллективе: структура, мотивация, направленность (психолого-педагогические аспекты) [Электронный ресурс]: автореф. дис. … на д-ра пед. наук. – URL: https://www.dissercat.com/content/problema-liderstva-v-khudozhestvenno-tvorcheskom-kollektive-struktura-motivatsiya-napravlenn. – Загл. с экрана.
2. Гоулман Д. С чего начинается лидерство. – М.: Альпина Паблишер, 2011. – С. 7–8, 12–13.
3. Ерастова А. В., Черкасова О. В. Лидерство [Электронный ресурс]: учеб. пособие. – URL: http://openedo.mrsu.ru/pluginfile.php/81770/mod_resource/content. – Загл. с экрана.
4. Кэтмелл Э., Уоллес Э. Корпорация гениев. Как управлять командой творческих людей. – М.: Альпина Паблишер, 2015. – 344 с.
5. Мюррей К. Харизма лидера. Как мотивировать на успех свою команду. – М.: Библос, 2020. – 164 с.
6. Сапожникова Л. Д. Психологические закономерности организации профессиональной деятельности дирижера академического хора [Электронный ресурс]: автореф. канд. … психолог. наук. – URL: www.dissercat. com/content/psikhologicheskie-zakonomernosti-organizatsii-professionalnoi-deyatelnosti-dirizhera-akademi. – Загл. с экрана.
7. Талгам И. Несведущий маэстро. Принципы управления шести великих дирижеров XX века. – М.: Манн, Иванов, Фербер, 2017. – 244 с.

List of references

1. Buyanova N. B. Problemy liderstva v khudozhestvenno-tvorcheskom kollektive: struktura, motivatsiia, napravlennost' (psikhologo-pedagogicheskie aspekty) [Elektronnyy resurs]: avtoref. dis. … d-ra ped. nauk. – URL://https://www.dissercat.com/content/problema-liderstva-v-khudozhestvenno-tvorcheskom-kollektive-struktura-motivatsiya-napravlenn/ – Zagl. s ekrana.
2. Goulman D. S chego nachinaetsya liderstvo. – M.: Alpina Pablisher, 2011. – S. 7–8, 12–13.
3. Erastova A. V., Cherkasova O. V. Liderstvo [Elektronnyy resurs]: ucheb. posobie. – URL: http://openedo.mrsu.ru/pluginfile.php/81770/mod_resource/content. – Zagl. s ekrana.
4. Ketmell E. Uolles E. Korporatsiya geniev. Kak upravlyat' komandoy tvorcheskikh lyudey. – M.: Alpina Pablisher, 2015. – 344 s.
5. Myurrey K. Kharizma lidera. Kak motivirovat na uspekh svoyu komandu. – M.: Biblos, 2020. – 164 s.
6. Sapozhnikova L. D. Psikhologicheskie zakonomernosti organizatsii professional'noy deyatel'nosti dirizhera akademicheskogo khora: [Elektronnyy resurs]: avtoref. … kand. psikholog. nauk. – URL: www. dissercat.com/content/psikhologicheskie-zakonomernosti-organizatsii-professionalnoi-deyatelnosti-dirizhera-akademi. – Zagl. s ekrana.
7. Talgam I. Nesvedushchiy maestro. Printsipy upravleniya shesti velikikh dirizherov XX veka. – M.: Mann, Ivanov, Ferber, 2017. – 244 s.

РОЛЬ ДИРИЖЕРСКОГО ЖЕСТА ХОРМЕЙСТЕРА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СОЧИНЕНИЯ

Се Сяоцао
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», г. Санкт-Петербург

Статья посвящена важному аспекту профессиональной деятельности хормейстера в процессе разучивания хоровых партитур – невербальному общению с исполнительским коллективом с помощью дирижерского жеста. Оценивается роль владения мануальным искусством дирижера в интерпретации музыкального текста, доказывается значимость взаимосвязи параязыка хормейстера с коллективом в момент концертного исполнения хорового произведения.

Ключевые слова: дирижерский жест, интерпретация, музыкальный текст, невербальное общение, хормейстер, язык дирижирования.

THE ROLE OF THE CHOIRMASTER'S GESTURE IN THE INTERPRETATION OF A MUSICAL COMPOSITION

Se Syaocao
A. I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg

The author considers an important aspect of professional activity of the choirmaster in the process of learning choral scores – non-verbal communication with the collective using the con-

ductor's gesture. Besides, the author evaluates the role of mastery of the manual art of the conductor in interpretation of a musical text; and proves the significance of using paralanguage at the time of the concert performance of the choral work.

Keywords: conductor's gesture, interpretation, musical text, non-verbal communication, choirmaster, language of conducting.

Интерпретация музыкального сочинения – одна из неисчерпаемых и актуальных проблем в деятельности любого музыканта. Тесное переплетение в прочтении музыкальной партитуры таких понятий, как техника, мастерство и искусство, говорит о значимости глубокого и всестороннего погружения исполнителя в исторический стиль, в жизнь и мировоззрение композитора, в созданные им художественные образы. Но в отличие от музыкантов-солистов, которые ориентируются на собственные исполнительские возможности, в дирижерском искусстве добавляется ещё одна существенная деталь – как руководителю донести свое прочтение партитуры до каждого члена коллектива, чтобы музыка звучала именно так, как он слышит. Здесь и встает вопрос о возможностях дирижерского жеста, который является главным информационным ресурсом между исполнительским коллективом и интерпретатором.

Б. Ф. Смирнов в своем исследовании «Дирижёрское искусство как художественный и социокультурный феномен», анализируя значение термина «дирижирование» как «управление», задает интересный вопрос: «Чем управляет дирижер: коллективом или музыкой?» [8, с. 137]. Действительно, до сих пор, как отмечает И. А. Мусин, с научной точки зрения, «нет исчерпывающего определения существа, структуры и возможностей техники дирижирования» [3, с. 11]. В свою очередь, Г. Л. Ержемский дополняет эту мысль высказыванием, что в специальной литературе пока ещё нет достаточно ясного и однозначного ответа на вопрос о том, «что же является подлинным содержанием и "внутренней пружиной" практических действий дирижёра» [1, с. 82]. Здесь стоит вспомнить и о попытках отечественных музыкантов 20–30-х годов XX столетия создать оркестр без управления дирижёра. Однако эта идея давно доказала свою художественную несостоятельность, поскольку коллективное исполнительство невозможно без главной творческой силы – дирижёра.

В данном исследовании внимание автора будет сконцентрировано на понимании интерпретационного искусства в хоровом исполнительстве. В данном контексте будет затрагиваться вопрос не управления коллективом как таковым, а роли хормейстера как художника, воплощающего музыкальный образ композиторского замысла с помощью исполнительских возможностей хора.

Дирижер, стоящий у коллектива, – в первую очередь, интерпретатор. Его управленческая функция в момент исполнения нацелена на художественную сторону исполнительского искусства, обеспечивающую именно прочтение содержания произведения в реально звучащей музыке. Как отмечает Б. Ф. Смирнов, «от мысленной трактовки музыки дирижёром – к её мануально-пластической модели <…> от замысла к реальной музыкальной практике» [8, с. 138]. Дополним мысль, что музыка отражается через психоэмоциональную сферу хормейстера, его внутренний мир, и выражается в мануальных действиях, неся коллективу информацию, как исполнять этот музыкальный образ здесь и сейчас. По своей сути, дирижерское мышление – это умение воплотить невидимую «модель музыки» в реальное мануально-пластическое выражение, подобно высказыванию зародившейся мысли в реальном речевом звучании. Другими словами, дирижирование – это невербальный язык

общения между руководителем и коллективом, когда с помощью мануальных движений-действий (с художественной точки зрения) хормейстер воссоздает в реальном звучании мысленную трактовку музыки.

Теоретически все логично и объяснимо, однако возникает закономерный практический вопрос: как действия дирижера превращаются в исчерпывающие невербальные знаки, понятные каждому исполнителю коллектива в процессе звучания музыки? В этом контексте С. Х. Раппопорт говорит о том, что мимические и пантомимические, выразительные движения как таковые «не обладают и не могут обладать точными значениями» [7, с. 137]. Б. Ф. Смирнов также отмечает, что «невозможно определить лишь по внешним действиям дирижёра (без звука) конкретно исполняемое музыкальное произведение, хотя можно достаточно уверенно говорить о характере неслышимого звучания» [8, с. 145]. Действительно, сам дирижерский жест без эмоционального включения хормейстера в звукопись партитуры не несет никакой информации. Формальное дирижирование, без художественного отношения к исполняемому тексту, не внесет ясности исполнительскому коллективу, а сама музыкальная модель потеряет свою художественную ценность. Б. А. Покровский отмечал, что «дирижёр – раздатчик вступлений, информатор музыки, технический определитель и “соблюдатель” темпов» [5, с. 73]. Здесь высвечивается мысль, что в процессе звучания произведения хормейстер, как скульптор, управляет звуковым потоком и тембральными красками. Он эмоционально включен в процесс развертывания художественного содержания здесь и сейчас, он, подобно гипнотизеру, подчиняет своей воле каждого исполнителя через взгляд и жест (ауфтакт, дирижерская сетка, ведение звука), превращая исполнение уже в некое таинство. Отсюда следует, что дирижёрский замысел в определённом смысле оказывается уже той обобщённой художественной информацией, которую одновременно несут с собой выразительные движения и реально звучащая музыка.

В подтверждение сказанному приведем интересное наблюдение Б. Ф. Смирнова, сравнивающего интерпретацию оркестрового дирижера с практикой сценического воплощения. Исследователь сравнивает между собой размышления выдающихся деятелей искусства XX века К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данчеко и М. М. Фокина, выводя идею пластической интерпретации музыкального образа. К. С. Станиславский видел «взаимоотношение слова и музыки в опере через действие формулы слово – “что”, музыка – “как”» (цит. по [8, с. 146]); В. И. Немирович-Данченко считал, что «от внутреннего монолога зависит – как рассказать, а от текста – что рассказать» (цит. по [8, с. 146]); балетмейстер М. М. Фокин подчеркивал, что «в искусстве главное не что, а как выразить» [цит. по [8, с. 146]). Далее исследователь подводит к главной мысли: «В дирижёрско-исполнительском искусстве вышеприведённая формула проявляет себя следующим образом: ноты – “что”, дирижирование – “как”» [8, с. 146]. Следовательно, партитура перед исполнительским коллективом – «это семантическая информация (что играть)», а дирижерская концепция выражает «эстетическую информацию (как играть)» [8, с. 146]. Здесь стоит понимать тонкую грань, что, как исполнять музыку, первично диктует композитор, обозначая ремарки в партитуре (темп, динамика, характер музыки и т. д.), а исполнительский уровень дирижера позволяет правильно прочитать эти ремарки и составить воплощение музыкального текста через невербальное общение с коллективом с помощью жестов. В свою очередь, артисты хора энергетически включаются в творческий процесс звучащей музыки, согласно интерпретации руководителя.

Важно заметить, что каждое новое исполнение музыкального произведения имеет свою индивидуальную бесценность, поскольку дважды одинаково повторить одно и то же сочинение невозможно. Это проявляется и в языке дирижирования, когда «многообразие, вариативность мануальных выразительных движений отражают многозначность мысленно звучащего музыкального образа при каждом новом её исполнении, то есть его изменчивую (в деталях), вариативную интерпретацию» [8, с. 147].

Таким образом, дирижерское общение с коллективом подразумевает две взаимосвязанные группы жестов: выработанные и спонтанные движения. Между этими жестами сложно провести границу, но в условиях художественной практики первые помогают организовать коллектив и воздействовать на интерпретационное прочтение (активность ауфтакта, глубина и размашистость жеста, четкость долей метрической сетки), а вторые показывают выразительно-технические элементы исполнения (динамика, экспрессия, качество тембрального звука).

Данное наблюдение говорит о том, что уже в начале пути освоения профессии будущему хормейстеру необходимо нарабатывать опыт по решению художественных задач, поскольку формальное дирижирование под аккомпанемент в классе не даст обучающемуся важных знаний, которые в дальнейшем будут необходимы ему в практической деятельности. Хормейстер должен научиться свободным выразительным движениям, которые помогут ему вовремя реагировать на изменения в звучании хора, и контролировать исполнительский процесс. В данном понимании красноречиво прозвучат цитаты двух выдающихся музыкантов: «Дирижёрский жест не может существовать вне музыки, иначе он перестаёт быть дирижёрским жестом» (К. Б. Птица) [6, с. 104] и «Переход к упражнению – всегда лишь эпизод, после которого нужно вернуться в надёжное русло музыки» (С. А. Казачкова) [2, с. 132].

Б. Ф. Смирнов, рассуждая о важности включения музыканта в художественную практику с первых занятий, говорит, что «истинная, художественная техника дирижирования, как и ораторское искусство, воспитывается не столько грамматикой, сколько высокими образцами музыкального искусства», при этом дирижёрская «грамматика» (ремесло) – вовсе не отменяется [8, с. 150]. Здесь понимается тот факт, что обучение только технической стороне, «механистической правильности» ведет к потере гибкости живого языка дирижирования, поскольку только в практической художественной деятельности возможно воспитать полноценного музыканта. В подтверждение можно привести цитату Ж. Ж. Новерра: «Если даже картина нарисована по всем правилам, в ней может не оказаться ни вкуса, ни изящества, ни правдивости» [4, с. 71]. В высказывании Ж. д’Удина можно увидеть верный рецепт формирования культуры дирижерской интерпретации: «Именно в музыке мы должны искать ту силу, которая должна обеспечить плодотворное воспитание жеста» [9, с. 195]. Все это доказывает, что в дирижерском искусстве невозможно использовать трафаретную технику; как разнообразна по своей природе музыка, так и язык дирижирования должен быть многогранен и разнообразен.

Таким образом, основное художественное, интерпретационное средство мануального искусства дирижирования заключается в его выразительности. Кроме того, дирижирование невозможно без отношения к исполняемому музыкальному произведению, без магнетического воздействия хормейстера на исполнителей коллектива. Хоровое произведение – это сотворческое единение исполнителей, в котором ведущая роль отводится дирижеру-интерпретатору. Следовательно, язык дирижирования помогает донести до коллектива ха-

рактер звукоизвлечения слова и интонации, темповые и агогические нюансы, тембральные и динамические оттенки.

В заключение отметим, что в репетиционном процессе, помимо жеста дирижера, участвует вербальное общение между дирижером и коллективом, где вносятся разъяснения и конкретизация в интерпретируемый музыкальный текст, но во время сценического воплощения на первый план выходит эмоциональная многозначность, многоплановость выразительных движений, воссоздающих мануально-пластический образ, обусловливаемый исполняемой музыкой. «Образный жест, – по убеждению И. А. Мусина, – может сделать понятным те стороны музыки, содержания произведения, которые недоступны словесному объяснению» [3, с. 206]. Поэтому «слово – всего лишь временный и побочный инструмент конкретизации художественного замысла маэстро» [8, с. 159].

Список литературы

1. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования: Психология. Теория. Практика. – СПб.: ПКП «Деан», 1993. – 261 с.
2. Казачков С. А. О дирижёрско-хоровой педагогике // Музыкальное исполнительство: сб. ст. / ред.-сост. Г. Я. Эдельман. – М., 1970. – Вып. 6. – С. 120–143.
3. Мусин И. А. О воспитании дирижёра: очерки. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
4. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. – Л.; М.: Искусство, 1965. – 376 с.
5. Покровский Б.А. Размышления об опере. – М.: Советский композитор, 1979. – 280 с.
6. Птица К. Б. Заметки педагога // Советская музыка. – 1965. – № 1. – С. 103–106.
7. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. – М.: Советский художник, 1978. – 239 с.
8. Смирнов Б. Ф. Дирижёрское искусство как художественный и социокультурный феномен: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Челябинская государственная академия культуры и искусств. – Челябинск, 2004. – 330 с.
9. Удин Ж. д’ Искусство и жест / пер. с фр. С. Волконского. – СПб.: Аполлон, 1911. – 248 с.

List of references

1. Erzhemskiy G. L. Zakonomernosti i paradoksy dirizhirovaniya: Psihologiya. Teoriya. Praktika. – SPb.: PKP «Dean», 1993. – 261 s.
2. Kazachkov S. A. O dirizhyorsko-khorovoy pedagogike // Muzykal’noe ispolnitel’stvo: sb. st. / red.-sost. G. Ya. Edel’man. – M., 1970. – Vyp. 6. – S. 120–143.
3. Musin I. A. O vospitanii dirizhëra: Ocherki. – L.: Muzyka, 1987. – 248 s.
4. Noverr Zh. Zh. Pis’ma o tantse i baletakh. – L.; M.: Iskusstvo, 1965. – 376 s.
5. Pokrovskiy B. A. Razmyshleniya ob opere. – M.: Sovetskiy kompozitor, 1979. – 280 s.
6. Ptitsa K. B. Zametki pedagoga // Sovetskaya muzyka. – 1965. – № 1. – S. 103–106.
7. Rappoport S. Kh. Ot khudozhnika k zritelyu: Kak postroeno i kak funktsioniruet proizvedenie iskusstva. – M.: Sovetskiy khudozhnik, 1978. – 239 s.
8. Smirnov B. F. Dirizhyorskoe iskusstvo kak khudozhestvennyy i sotsiokul’turnyy fenomen: dis. … d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Chelyabinskaya gosudarstvennaya akademiya kul’tury i iskusstv. – Chelyabinsk, 2004. – 330 s.
9. Udin Zh. d’ Iskusstvo i zhest / per. s fr. S.Volkonskogo. – SPb.: Apollon, 1911. – 248 s.

ХОРОВОЕ ПЕНИЕ КАК ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ

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

В данной статье рассматриваются процесс формирования творческих способностей детей на занятиях хоровым пением, особенности этих способностей, прикладные методы относительно каждой возрастной группы, варианты применения методов на практике в работе с младшим составом Хорового театра «Академия».

Ключевые слова: хоровое пение, творческие способности детей, вокально-хоровые навыки, творческая деятельность, эмоциональность исполнения, педагогические условия.

CHORAL SINGING AS A PROCESS FOR FORMING CREATIVE ABILITIES OF CHILDREN

A. P. Shalkevich
Kemerovo State of University Culture, Kemerovo

The article studies the process of forming creative abilities of children at choral singing classes; the features of these abilities; applied methods for each age group; different variants for applying the methods while working with the younger staff of the Choral Theater “Academy”.

Keywords: choral singing, creative abilities of children, vocal and choral skills, creative activity, emotionality of performance, pedagogical conditions.

Хоровое пение – это одна из форм коллективной творческой деятельности. Посредством хорового пения у детей развивается певческая культура, происходит общее и музыкальное развитие, воспитывается морально-духовная составляющая личности, формируются основы мировоззрения, закладываются важные аспекты личностного становления. Музыкальное воспитание предполагает достижение определенного ряда задач посредством художественного исполнения музыкального произведения. Художественность исполнения также выражается в его выразительности, то есть предполагает эмоциональное наполнение исполняемого музыкального материала. В этом заключена глубина понимания значимости музыкального образования, которая должна ощущаться при исполнении произведения. Такое исполнение подразумевает владение вокально-хоровыми навыками.

Вышесказанное в совокупности можем определить как творческий образовательный процесс, направленный в первую очередь на развитие творческих способностей обучающегося. При рассмотрении темы творчества и творческих способностей в различных мировых педагогических исследованиях мы обнаружили пространность в подходах ученых.

Рассмотрим несколько взглядов зарубежных исследователей на понятие «творческие способности». Понятие творческих способностей Э. Фромм определяет как врожденные потенциальные способности, дремлющие в каждом человеке. Л. Терстоун отмечает, что развитию творческих способностей служат особенности темперамента, способность быстро усваивать и порождать идеи. По мнению исследователя, творческие решения приходят в

момент релаксации, рассредоточения. Е. Торренс подчеркивает, что творческие способности – это высший мыслительный процесс, связанный с инсайтом – яркой догадкой, соединяющей в себе новые ассоциации с решаемой проблемой (см. [2, с. 45–59]).

Особый взгляд на понятие «творческие способности» мы находим в отечественных исследованиях. С точки зрения А. Н. Леонтьева, творческие способности – это результат овладения человеком знаниями, умениями и навыками, необходимыми для того или иного вида творчества (художественного, музыкального, технического и т. д.). С точки зрения А. Г. Маклакова, творческие способности – это специальные способности, определяющие успех творчества. А. Н. Лук в определении творческих способностей уделил большое внимание приемам мышления, особенностям восприятия, памяти и мотивации [4, с. 139]. Творческие способности присущи каждому, однако уровень их развития зависит от индивидуальных особенностей, среды, в которую заключен индивид, воспитательных воздействий и личности воспитывающего. С. Медник способность к творчеству интерпретирует как способность преодолевать стереотипы и способность к продуцированию большого количества ассоциаций. Исследователь рассматривает творческий процесс как синтез конвергентной и дивергентной составляющих (см. [5, с. 126–132]).

Творческие способности включают в себя множество качеств личности. Вопрос о компонентах творческого потенциала человека не до конца изучен, но в настоящее время нам известно несколько гипотез, направленных на решение этой проблемы. Американский психолог Гилфорд, труды которого связаны с проблемами человеческого интеллекта, утверждал, что творческим людям присуще дивергентное мышление. Это значит, что личность при решении какой-либо проблемы не направляет всё своё внимание на нахождение единственно правильного решения, а начинает искать решения по всевозможным направлениям с тем, чтобы рассмотреть как можно больше вариантов. Также эти люди способны образовывать новые комбинации из элементов, которые большинство людей знают и используют только определенным образом, или формировать связи между двумя элементами, не имеющими на первый взгляд ничего общего [5, с. 138].

Именно дивергентный способ мышления составляет основу творческого мышления, которое характеризуется такими чертами, как:

1. Быстрота – способность генерировать максимальное количество идей;

2. Гибкость – способность создавать широкое многообразие идей;

3. Оригинальность – способность выражать новые, нестандартные идеи (решения, противоречащие общепринятым);

4. Законченность – способность доводить до совершенства свой «продукт» или придавать ему завершенную форму [5, с. 154].

Известный отечественный психолог Е. П. Ильин, изучающий проблемы творчества, определяет следующие виды творческих способностей:

1. Способность заметить проблему там, где её не находят другие;

2. Способность сокращать информацию мыслительными операциями, объединяя несколько понятий в одно и используя всё более обширные символы в информационном отношении;

3. Способность применять умения, приобретённые при решении одной задачи, к решению другой;

4. Способность воспринимать действительность целиком, не дробя её на части;

5. Способность легко ассоциировать отдалённые понятия;

6. Способность памяти выдавать нужную информацию в нужную минуту;

7. Гибкость мышления;

8. Способность выбирать одну из альтернатив решения проблемы до её проверки;

9. Способность включать вновь воспринятые сведения в уже имеющиеся системы знаний;

10. Способность видеть вещи такими, какие они есть, выделять наблюдаемое из того, что привносится интерпретацией;

11. Лёгкость генерирования идей;

12. Творческое воображение;

13. Способность доработки деталей, совершенствования первоначального замысла [3, с. 235].

Успешность развития творческих способностей зависит от множества факторов, которые следует иметь в виду для постоянного самосовершенствования. Высокий уровень развития творческих способностей воплотим лишь за счет организации особенных условий, благоприятных их формированию. На занятиях хоровым пением определим следующие педагогические условия.

1. Изменение роли ученика. Необходимое изменение роли ученика в ходе занятия, соответствуя которой он становится активным участником познавательного процесса, имеющим возможность выбирать в соответствии со своими интересами и потребностями, воплощать свой творческий потенциал. Во время выполнения творческих заданий важно соблюдать личностно-деятельностный контакт группы учащихся и педагога. Его сущность заключается в неразрывной связи прямого и обратного воздействия, понимании процесса взаимодействия именно как сотворчества.

2. Комфортная психологическая обстановка. Формирование благоприятной психологической атмосферы, создающей комфорт для развития творческих способностей: методы поощрения и стимулирования стремления детей к творческой деятельности, вера в силы и возможности учеников, выраженная словесно, полное принятие каждого ученика на одинаковом уровне и без условий, уважение его потребностей, интересов, мнений, исключение замечаний и суждений. Негативные эмоции отрицательно влияют на результаты творческой деятельности. Особенно это заметно у детей младшего школьного возраста, так как им свойственна повышенная эмоциональность. Большое значение имеет благоприятный психологический климат в творческом учебном коллективе. Педагогом должна быть создана такая атмосфера, где будут царить доброжелательность, забота о каждом, доверие и требовательность.

3. Создание внутренней мотивации учения. Здесь укажем на важность внутренней потребности обучения и заинтересованности в нем, направленных на творческую деятельность, высокую самооценку, уверенность в своих силах. Успешное развитие творческих способностей возможно только при условии стремления к ним. Тогда познавательная потребность, желание ребенка, его интерес не только к знаниям, но и к поисковому процессу, эмоциональный подъём станут надежной гарантией того, что большее напряжение ума не приведет к переутомлению и принесет ребенку пользу.

4. Сочетание разнообразных форм работы. Мобильное сочетание фронтальных, групповых, индивидуальных методов взаимодействия на занятии в зависимости от целей выполнения творческого задания и его уровня сложности. Совместный поиск помогает объединить знания и навыки, целенаправленно использовать способности нескольких че-

ловек, повышает интенсивность рефлексии, которая занимает важное место в процессе создания чего-либо нового. Рефлексируя, ученик воспринимает себя как часть творческого процесса.

5. Создание ситуации успеха. Задания творческого характера должны быть направлены ко всему коллективу, группе. При их выполнении необходимо указывать только на успех, на приобретенные преимущества. Во многом здесь ключевую роль играет индивидуальный подход, ведь каждый ученик – отдельная творческая личность, имеющая свой творческий путь.

6. Самостоятельность выполнения творческого задания. Творческие задания необходимы чуть выше уровня учеников, но посильные для них, стимулирующие интерес к творческой деятельности и развивающие необходимые навыки [3, с. 158].

Вопрос обучения детей хоровому пению в своей оправданной актуальности привлекает внимание широкого круга исследователей педагогической сферы музыкального образования по причине того, что коллективная форма вокального музицирования открывает огромные возможности: развитие музыкальных способностей, формирование вокально-хоровых навыков, подлинное моральное и эстетическое воспитание. Также пение в хоре положительно влияет на физическое самочувствие учащихся.

Такая доступная форма исполнительства, как хоровое пение, стремительно погружает детей в творческий процесс. В контексте системы дополнительного образования хоровое пение считается действенным средством духовного воспитания учащихся. Этому способствует воздействие лучших образцов мировой, в том числе национальной культуры, музыки и литературы. Пение в хоре развивает способность школьника мыслить и выражать свой внутренний мир в певческом звуке, совершенствовать себя и познавать новое.

Существует всеобщее педагогическое мнение, что пение развивает владение речью, устраняет проблемы логопедии, помогает изучению математики и иностранных языков, так как при этих процессах задействуются определенные части мозга. Петь в хоре означает получение культурного досуга, эстетического развития, раскрытие творческих способностей в любой области жизни, поддержание здорового образа жизни.

Хоровое пение объединяет людей, даёт им эмоциональный подъём и ощущение братского согласия. Слияние голосов в унисоне или в сложных гармонических аккордах дает человеку чувство, что он не одинок. Хор, словно многоголосный инструмент, может выразить самое тихое эхо человеческих переживаний, ликование победы или величие тайны бессмертной человеческой души.

«Хор – это прообраз идеального общества, основанного на едином устремлении и слаженном дыхании, общества, в котором важно услышать другого, прислушаться друг к другу, общества, в котором индивидуальность не подавляется, но раскрывается в полной мере» [7], – отмечал Георгий Струве. Также испанский оперный певец Хосе Каррерас говорил: «Человек, певший в хоре, уже никогда не будет полностью несчастным» [8].

Формирование вокально-хоровых навыков является важнейшим условием для развития творческих способностей у детей. Понятие музыки неразрывно связано с активными формами музыкальной деятельности: жест, движение, пластика. Через них ребенку легче понять суть музыкального произведения, его особенности, музыкальный язык, структуру и вместе с тем – образную сферу, глубже проникнуться ее характером.

Необходимым элементом хоровых занятий является обязательная включенность музыкально-ритмической деятельности учащихся. Это движения, способы взаимодействия,

направленные на развитие у ребенка чувства ритма, мелодического и гармонического слуха, ощущения музыкальной формы, музыкальной памяти. Импровизация как вид творчества может быть органичной частью урока. В образовательном процессе она направлена на раскрытие творческого потенциала ребенка и его свободу как музыканта.

Импровизация – это наиболее древний способ музицирования, при котором во время ее исполнения совершается процесс сочинения. В практике вокальной импровизации образовалась некая неверная установка, в основе которой – выработка у учащихся умения продолжить начатую преподавателем мелодию и завершить ее на тонике заданной тональности. Однако, по мнению Д. Б. Кабалевского, не следует отказываться и от другого приема – «импровизирования мелодии с выходом за пределы привычных мажоро-минорных ладовых соотношений, когда мелодия вовсе не обязательно должна завершаться тоникой, а может уходить во всевозможные “вопросительные”, “незавершенные” интонации» (цит. по [1, с. 206]). Приведем примеры различного рода вокальных импровизаций, которые мы применяем на занятиях хоровым пением на базе младшего состава Хорового театра «Академия».

«Озвучивание» имен. Процесс формирования первичных творческих звуков у детей может проходить в ходе некой игры по озвучиванию имен. Такой метод применим на первых уроках при знакомстве. Озвучивая пением вопросы-задания типа: «Назови свое имя. Как тебя зовут? Давай знакомиться. Я (*имя*). А ты?» – учитель предлагает отвечать на певческий вопрос певческим ответом.

«Вопрос – ответ». Иной способ упражнения в игровой форме на вокальную импровизацию – музыкальный диалог между учителем и учащимися, между парами учащихся, между солистом и всем классом. Учитель предлагает детям стать участниками игры: на те вопросы, которые он будет петь, ребятам нужно давать музыкальные ответы – придумывать мелодию и пропевать ее.

Завершение мелодии. Для создания вокальных импровизаций могут быть даны задания на завершение мелодии, воспроизведенной преподавателем. Перед выполнением задания нужно разучить с классом текст песенки-попевки с опорой на ее ритмическую основу. Ритм той фразы, мелодию которой дети будут сочинять сами, можно изобразить на доске или специальных карточках. Примеры для этого рода импровизаций заимствованы из детских песен. При выборе мелодий для этого вида импровизаций необходимо помнить о том, что они должны отличаться мелодической и ритмической ясностью, ладовым колоритом, текстом, понятным для детей. Разучиванию метроритмической основы текста песенки-попевки поможет графическая запись ритма той фразы, которую дети допевают самостоятельно. На первоначальном этапе такого рода задания выполняются учащимися индивидуально [6, с. 58].

При рассмотрении методов формирования творческих способностей на занятиях хорового пения у детей различного возраста будет целесообразным соотнести этапы взросления ребенка с периодами формирования его голосового аппарата.

Младший школьный возраст (6–9 лет) – это младший домутационный период. На этом этапе важно увлечь ребенка хоровым пением, коллективным музицированием. Успешное достижение этой цели неразрывно связано с общей творческой атмосферой в хоровом классе. В младшем школьном возрасте у ребенка еще слабо развиты певческие

навыки, поэтому основной задачей является развитие у ребенка интереса к самой песне и к её создателям. На самом первом этапе формируется любовь к процессу коллективного творчества. Педагогу необходимо на каждом занятии стараться создать коллектив единомышленников.

В силу возраста младшие школьники быстро устают, и их внимание притупляется. Важно разнообразить работу включением в репертуар, помимо отдельных песен, целых циклов вокальных произведений, объединенных литературным текстом [1, с. 169]. В младшей группе хорового театра «Академия» эта задача решается в том числе при помощи создания тематических музыкально-литературных композиций и спектаклей. При работе над театральной постановкой к хоровым методам формирования творческих способностей у детей подключаются методы актерского мастерства, что не только благоприятно сказывается на формировании актерских навыков у детей, но и содействует углубленному пониманию исполняемого музыкального произведения.

В младшем школьном возрасте усиленное внимание нужно уделить формированию у детей понимания дирижерских жестов и реакции на них. С певческой стороны важно особенно активно заниматься с детьми дыхательными упражнениями.

Хоровое пение в среднем школьном возрасте (9–12 лет – старший домутационный период) является эффективным средством раскрытия особенностей каждого ребенка как личности, мощным инструментом активизации умственных способностей и самореализации посредством формирования общих и специальных творческих способностей.

По отношению к младшему школьному возрасту происходят изменения в процессе формирования музыкально-певческих навыков: от увлечения пением дети переходят к живому интересу и потребности, от подражательности – к самостоятельным творческим проявлениям.

На этом этапе формирования творческих способностей больше внимания уделяется специальным певческим навыкам, артикуляции, звукообразованию, вокальному слуху, певческому дыханию. В хоровом театре «Академия» детям среднего школьного возраста предлагается особенно прорабатывать эмоциональную выразительность исполнения. Много внимания уделяется формированию широкого спектра эмоциональных состояний, способности выражать личное отношение к исполняемому музыкальному произведению.

Особенно эффективным методом развития эмоциональной сферы является накопление опыта творческой деятельности. Детям предлагается словесно сформулировать свои впечатления от услышанного или исполненного ими.

Помимо эмоциональной сферы, в среднем школьном возрасте необходимо обращаться к сфере логики и интеллекта для получения выводов и обобщения результатов проделанной работы. В этот период формирования творческих способностей будет полезным увеличить количество музыкальных произведений в репертуаре, превышающих исполнительский уровень детей. Это необходимо как для повышения требований к исполнению, так и для увеличения интереса детей к занятиям хоровым пением.

На старший школьный возраст (12–16 лет) приходится период мутации, когда у голоса ребенка формируются свойства и качества голоса взрослого человека.

Подростковый возраст отличается крайней эмоциональной неустойчивостью. Эту возрастную особенность необходимо учитывать, осуществляя процесс формирования творческих способностей у учащихся старших классов. Во время занятий в хоровом классе

важно найти индивидуальный подход к каждому ребенку, наладить с ним контакт. В этот период педагогу не только необходимо стать для ученика примером специалиста в области хорового пения, но и приобрести авторитет как личности. Это настолько важно, что от успеха в формировании контакта между педагогом и учеником на этом этапе зависит эффективность всей дальнейшей работы по формированию творческих способностей на занятиях хоровым пением.

Занимаясь хоровым пением с детьми старшего школьного возраста, педагог сталкивается с такой физиологической проблемой голосового аппарата, как мутация. В этот период необходимо крайне осторожно подходить к развитию вокальной техники, так как велика вероятность повреждения голосового аппарата вследствие чрезмерно усиленных занятий пением. В связи с этим в хоровом театре «Академия» к мутирующим подросткам осуществляется особый подход, который заключается в переключении внимания с вокальной подготовки детей на занятия по развитию навыков работы в сообществе, взаимодействию с другими членами коллектива, актерскому мастерству. Для подростков немаловажными являются упражнения на раскрепощение. Можно использовать упражнения на развитие воображения и фантазии, на развитие памяти, внимания, концентрации, дикции, выразительности, словесной импровизации.

Важнейшей творческой способностью, развивающейся на занятиях хоровым пением на базе коллектива младшего состава Хорового театра «Академия», является эмоциональность исполнения. Именно эта способность необходима для реализации музыкально-театральной сценической деятельности. На развитие данной способности направленно большинство методов, перечисленных выше. Эмоциональность исполнения есть важнейший критерий выразительности музыкального произведения. В ней выражается замысел композитора, драматургия, интерпретация. Через образную сферу словесно и наглядно преподавателю важно донести до учащегося, что означает каждый конкретный мотив, ярко выраженный скачок в интонации, форма произведения и др. Подмечено, что на практике, когда в обычной концертной форме в ряд поет именно театральный хор, это всегда заметно захватывающе, чем исполнение другими коллективами. Эмоциональный детский хор – безграничная сила воздействия на самые глубокие грани душ слушателей. Нередко, подметим, неточности технического исполнения покрываются яркой эмоциональностью исполнителей.

Хоровое пение как процесс формирования творческих способностей детей есть многогранный процесс, включающий в себя формирование каждого аспекта, составляющего еще не до конца сформированную личность. Именно через коллективное творчество в хоровом пении эффективно раскрываются и совершенствуются определенные задатки. Также хоровое пение побуждает к добрым намеренным действиям, развивает творческое и общее мышление, преобразуя его в новые типы, поднимает на новый уровень духовно-нравственную культуру ребенка, воспитывая в нем самые лучшие качества.

Список литературы

1. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. – М., 1956. – 468 с.
2. Богоявленская Д. Б. Психология творческих способностей. – М.: Академия, 2002. – 320 с.

3. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности. – СПб.: Питер, 2009. – 431 с.
4. Лук А. Н. Мышление и творчество. – М.: Политиздат, 1976. – 144 с.
5. Маклаков А. Г. Общая психология: учеб. для вузов. – СПб.: Питер, 2008. – 498 с.
6. Матюшкин А. М. Развитие творческой активности школьников. – М.: Педагогика, 1991. – 160 с.
7. «Хор – это прообраз идеального общества» [Электронный ресурс] // Созвездие Водолея. – URL: https://sirius-centers.net/books/2016/12/11/index.htm. – Загл. с экрана.
8. Хорист.ru [Электронный ресурс]. – URL: https://horist.ru/forum/index.php?act=Print&client=html&f=14&t=386. – Загл. с экрана.

List of references

1. Bagadurov V. A. Ocherki po istorii vokal'noy pedagogiki. – M., 1956. – 468 s.
2. Bogoyavlenskaya D. B. Psihologiya tvorcheskikh sposobnostey. – M.: Akademiya, 2002. – 320 s.
3. Il'in E. P. Psihologiya tvorchestva, kreativnosti, odarennosti. – SPb.: Piter, 2009. – 431 s.
4. Luk A. N. Myshlenie i tvorchestvo. – M.: Politizdat, 1976. – 144 s.
5. Maklakov A. G. Obshchaya psikhologiya: ucheb. dlya vuzov. – SPb.: Piter, 2008. – 498 s.
6. Matyushkin A. M. Razvitie tvorcheskoy aktivnosti shkol'nikov. – M.: Pedagogika, 1991. – 160 s.
7. «Hor – eto proobraz ideal'nogo obshchestva» [Elektronnyy resurs] // Sozvezdie Vodoleya. – URL: https://sirius-centers.net/books/2016/12/11/index.htm. – Zagl. s ekrana.
8. Horist.ru [Elektronnyy resurs]. – URL: https://horist.ru/forum/index.php?act=Print&client=html&f=14&t=386. – Zagl. s ekrana.

ФОРМИРОВАНИЕ ИНТЕРЕСА К ВОКАЛЬНО-ХОРОВОМУ ИСКУССТВУ В ТВОРЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ

О. С. Кокина
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
МАОУ «Средняя общеобразовательная школа № 85»,
г. Кемерово

В данной статье рассматривается процесс формирования интереса детей в общеобразовательной школе к вокально-хоровому искусству, выраженному в активном участии в творческом хоровом коллективе; отводится внимание зарубежным и отечественным исследованиям последних 50 лет в этой научно-методической области.

Ключевые слова: хоровое пение, дополнительное образование, программа ДО, хоровое воспитание, вокально-хоровое искусство, Д. Б. Кабалевский, общеобразовательная школа.

FORMING INTEREST FOR VOCAL AND CHOIR ART AT SECONDARY SCHOOL

O. S. Kokina
Kemerovo State University of Culture,
Secondary educational school № 85, Kemerovo

This author examines the process of forming children's interest for vocal and choral art at secondary school, trough active participation in a choral group. Moreover, the author pays attention to foreign and Russian researches in this scientific and methodological field of the last 50 years.

Keywords: choral singing, additional education, additional education program, choral education, vocal and choral art, D. B. Kabalevsky, secondary school.

Вокальное воспитание в хоре – важнейшая часть педагогической хоровой работы с детьми. Художественное воспитание нации, само по себе являющееся важной и актуальной проблемой, может производиться при помощи хорового пения как одной из массовых форм народного музицирования. Когда личность активно формируется, когда кристаллизуется её эстетическая позиция, очень важно увлечь человека хоровым пением.

В русской культуре хоровое пение играет важную роль в формировании музыкальности детей и их воспитании. Об этом красноречиво свидетельствуют высокий исполнительский уровень коллективов, массовые хоровые фестивали и праздники. Не только профессиональные, но и любительские российские хоры получают международное признание.

Есть мнение, что причиной возникновения музыки является утилитарная необходимость. Способствуя объединению людей, музыка вошла в ритуальную и трудовую сферы, внося ритмическую составляющую. Дальнейшая история развития музыки тесно связала её с литературой и хореографией. Жанр баллады и сказа невозможно представить себе без особого вида напевов. «Музыка – вид искусства, рассчитанный на слуховое восприятие и отличающийся прямым и особо активным действием на чувства людей» [5, с. 56], – так звучит одно из определений музыки. Наряду с мелодией, ритмом, композицией звук является основным выразительным средством музыки. Музыка организует звуки таким способом, которого не встретить в природе. Природа музыкального звука интонационная, и первый музыкальный звук был воспроизведен при помощи голоса. Ритм и интонационный музыкальный звук, объединяясь, составляют мелодию. Музыка не изображает прямо картины мира и лишена смысловой конкретности, что отличает её от всех видов изобразительного и словесного искусства.

Существование музыки не в материальном виде, а в форме идей делает её творения неуничтожимыми и практически бессмертными. Музыкальным произведениям не грозит опасность подделки, к ним невозможно применить разрушающее физическое воздействие, то есть попросту сломать. Тем не менее музыкальные творения уязвимы с точки зрения подделки авторства.

Музыкальное искусство не обходится без таких категорий, как исполнительство и интерпретация. Если картина имеет лишь одного автора – художника, то у музыкального произведения несколько авторов – композитор и исполнитель.

Музыка по сути является процессом сочинения, исполнения и восприятия. Музыка перестает существовать, если отсутствует хотя бы одно звено этой цепи. В исполнительском аспекте музыкального творчества, по сравнению с иными видами протоискусств, в максимальной степени присутствует коллективность. В сознании людей народное творчество ассоциируется, в первую очередь, с песней и стихами, связанными с музыкальным началом [1, с. 210].

Гипотезы происхождения музыки были выдвинуты после изучения музыкального творчества разных народов. Одна из гипотез гласит, что музыка возникла в качестве сопровождения танцу. Эта гипотеза выведена на основании анализа музыкальной культуры Африки, Латинской Америки и Азии. В музыкальной культуре этих регионов основополагающим аспектом является ритм, подвижный темп, и, соответственно, важнейшими инструментами являются ударные. Другая гипотеза отдает предпочтение трудовым факторам появления музыки. Музыка помогала обеспечить согласованность действий людей, трудящихся в коллективе [2, с. 106]. Даже теория естественного отбора Ч. Дарвина заняла своё место в ряду гипотез происхождения музыки. Музыка появилась как особенная форма выражения живой природы, как звуковое соперничество самцов в брачный период.

Лингвистическая теория связывает появление музыки с использованием речи. Необходимость человека воспроизводить звуковые сигналы привела к тому, что интонационно неустойчивые стали фиксироваться на определенной высоте. Человек постепенно научился сопоставлять звуки разной высоты, характеризовать возникающие созвучия и воспроизводить одинаковые короткие мотивы на разной высоте. К первоначально использовавшемуся голосу постепенно стали подключаться музыкальные инструменты.

Самый ответственный и трудный этап в работе педагога – это начальное обучение, так как это основа для дальнейшего развития ученика. Одной лишь чуткости, умения понимать детей и их интересы, терпения и выдержки недостаточно для педагога. Он обязан устойчиво владеть знаниями различных методик и уметь применять их. Особенно важную роль играют самые первые занятия с учеником. Многими педагогами недостаточно внимания уделяется этапу душевного овладения музыкой, когда происходит особенно активное развитие музыкального слуха и воспитания художественного вкуса. Педагог прежде всего должен научить ребенка не просто петь или играть на музыкальном инструменте, а обеспечить глубокое музыкальное развитие, научить понимать музыку и жить ей.

Слабым местом в работе педагогов с малым опытом оказывается организация урока. Нередки случаи либо однообразия урока, либо его перегруженности. Педагогу необходимо учитывать, что для сохранения концентрации внимания ребенка задания должны сменяться часто, должен соблюдаться ритм чередования легких заданий с более сложными. В работе очень полезным окажется умение вести урок живо, внимательно учитывая все нюансы поведения ученика, реагировать на утомляемость. В неукоснительном и точном выполнении всех рекомендаций педагога скрывается залог успешного обучения и воспитания ученика.

Разнообразие заданий не должно заслонять собой основную цель урока, которой является развитие музыкального слуха в широком смысле. Звуковысотный, тембровый, гармонический, динамический слух одинаково важны для развития способности ощущать тембр, фразировку, нюансы, ритм, форму как основные средства музыкальной выразительности. Виды и порядок заданий, их количество и время, которое будет затрачено на их выполнение, имеют бесконечное количество вариантов в зависимости от способностей ученика, его личностных качеств и возраста.

На начальном этапе обучения не нужно опасаться подменить музыку её словесным описанием. Наоборот, словесные пояснения раскрывают перед учеником таинственный мир музыки, поясняя её содержание. Например, исполнив для ученика музыкальное произведение, можно предложить ему сочинить сказку или иным способом продемонстрировать своё впечатление от музыки, описать мелодию, нарисовать картинку. Ни в коем случае нельзя навязывать ребенку восприятие музыки педагогом, иными словами, подсказывать ему, как нужно правильно понимать то или иное музыкальное произведение. Всё, что можно делать, это ненавязчиво направлять нить мышления ребенка. Закономерно, что одна и та же музыка воспринимается по-разному. В одном из сборников музыки для детей пьеса Гречанинова «В разлуке» получила название «Осень к нам пришла». В этом сборнике мелодия пьесы подтекстована в соответствии с ее образным строем: «Тучки в небе хмурятся, листья пожелтели, в лужах отражаются клены и дома». Умение описать музыкальные образы словом является необходимым, так как это положительно влияет на исполнение, делает его более осмысленным. Не подменяя музыку словами, музыкант должен уметь подобрать слова для того, чтобы при помощи них описать образный строй музыкального произведения. Основы такого умения закладываются с детства.

Творческая и педагогическая активность Д. Б. Кабалевского во второй половине XX века дала толчок значительным реформам отечественной системы музыкального образования школьников. Композитором были сформулированы основополагающие идеи по изменению методов и содержания массового музыкального воспитания школьников. Эти идеи были восприняты и реализованы в программе «Музыка» для общеобразовательных школ, которая является уникальной национальной музыкально-педагогической концепцией.

Восприятие музыки как части собственной духовной культуры лежит в основе теории Д. Б. Кабалевского. Теория «трех китов музыки» – песни, танца и марша, которые являются основными направлениями в музыке, способствует интеграции серьезного музыкального искусства в преподавание музыки в школе и делает её преподавание неразрывно связанным с жизнью.

Система Кабалевского построена на таком принципе, что дети учатся не только слушать и воспринимать музыку, но вдумчиво рассуждать о ней. С этой целью в системе музыкального воспитания Кабалевского значительная роль отведена словесным лекциям. Учитель размышлял с детьми на темы: «Куда ведут нас киты?», «История воплощается в искусстве» и т. д. Пробуждая внутренний мир детей, их чувства и мысли, Кабалевский воспитывал в них прочувствованное восприятие музыки, которое, в свою очередь, является основой всех форм привыкания к музыке.

Знакомство с такими музыкальными жанрами, как танец, марш и песня, происходит на первом занятии. Знакомство следует производить через восприятие ритмического свое-

образия жанров. Важное значение имеет слушание музыки. Оно помогает раскрывать музыкальные способности ученика, его характер, эмоциональность. Реакция ученика на прослушанную музыку дает возможность педагогу корректировать план дельнейшей работы. Через слушание музыки ученику прививается любовь к музыкальному искусству и жажда исполнительства. Для прослушивания следует выбирать разнообразную по стилю и характеру музыку. Важную роль играет подготовка к слушанию. Например, прежде чем предложить к прослушиванию «Марш Черномора», следует пояснить детям образ и характер этого сказочного персонажа, рассказать о злом волшебнике из сказки «Руслан и Людмила». После прослушивания нужно помочь ученикам разобраться в услышанном, обратить их внимание на мелодическую линию, на звучание гармонии и оркестровые краски [3, с. 59].

Г. А. Струве уделял большое внимание подбору репертуара. В книге «Музыка для тебя» он пишет: «Как бы мы ни дорожили антологией детских песен, наивно думать, будто лишь на жанре песни можно развить хоровой коллектив» [6, с. 54]. Таким образом, по мнению Струве, песня не должна занимать главенствующее место в хоровом детском репертуаре. Произведения полифонического стиля духовного характера, как бы не были сложны для восприятия, должны быть включены в репертуар детских хоров. Работа над репертуаром складывается из подбора контрастных произведений разных эпох и народов. Репертуар должен решать задачу воспитания чувств, приучать к непрерывному труду мысли, столь необходимому детям.

Считая, что крупные серьезные произведения являются определяющим звеном в деле музыкального развития ребенка, Струве включал в репертуар кантаты и сюиты. Большой слуховой и активный певческий опыт на базе репертуара, состоящего из интересной музыки, вытеснит на периферию музыку развлекательную и второстепенную.

Полезной является проверка запоминания ранее спетой или услышанной музыки. Это позволяет проверить музыкальную память ученика. Чем слабее музыкальная память ученика, тем больше вероятность, что музыку он будет запоминать по образному строю, а не по мелодическим характеристикам. Внимание ученика в таком случае надо направлять в сторону внимательного слушания мелодии и гармонии.

Воспитание чувства ритма неотделимо от общего музыкального развития. Сложно представить исполнительскую фразировку, оторванную от динамики и ритма пьесы. Сама музыка должна послужить материалом для воспитания чувства темпоритма у ребенка. Находя связь между различными музыкальными ритмическими впечатлениями, ученик постепенно начинает узнавать и сопоставлять короткие и долгие звуки.

В системе воспитания и образования школьников хор должен занимать важное место. В форме коллективного музицирования этот предмет развивает музыкальные способности учеников, активизирует слух, укрепляет память и развивает творческие способности. Хоровое пение благоприятствует развитию певческой культуры детей, так как каждый ребенок оказывается активно вовлеченным в интенсивную деятельность.

Выделяют следующие вокально-хоровые навыки: певческое дыхание, звукообразование, дикция и артикуляция, эмоциональная выразительность исполнения. Звукообразование как вокально-хоровой навык является целостным процессом, включающим взаимодействие дыхательных и артикуляционных органов с работой гортани и музыкальным слухом. Звукообразованием не стоит считать исключительно «атаку» звука, но и его звучание во времени, звуковедение.

Протяжное звучание голоса является первым требованием в процессе развития у детей певческого звукообразования, полетности голоса. В настоящее время неоспоримым является факт, что полетность свойственна не только взрослым певческим голосам, но и детским. Звучание детского голоса, такие его свойства, как сила и ровность звучания, тембр и в том числе звонкость и полетность, зависят от эмоционального состояния ребенка. При исполнении музыкальных произведений полетность более ярко выражена, чем при пении упражнений. Постановка непринужденного и свободного звукообразования и дыхания, исключение зажатости гортани, форсированного пения, напряжения лицевых и дыхательных мышц, навык использования резонаторов, постоянное внимание к эмоциональному состоянию певца является важной вокально-педагогической составляющей в вопросе развития полетности голоса.

Проблема обучения детей хоровому пению в настоящее время остается актуальной, привлекающей внимание большого круга педагогов сферы музыкального образования, исследователей различных областей по причине того, что коллективная форма певческого исполнительства обладает огромными возможностями, а именно: развитие музыкальных способностей, формирование вокально-хоровых навыков, подлинное моральное и эстетическое воспитание. Также хоровое пение благоприятно отражается на физическом состоянии учащихся [4, с. 204].

При помощи хорового пения можно легко вовлекать детей в творческий процесс, так как эта массовая форма музицирования является наиболее доступной. Хоровое пение имеет репутацию действенного средства воспитания учеников в системе дополнительного образования. Такое значение хорового пения связано с тем, что оно не только способствует развитию у детей музыкальных дарований, но также помогает определять духовно-нравственные ориентиры. Выбор репертуара в этом аспекте хорового пения имеет решающее значение, так как воспитательный эффект достигается через соприкосновение с мировой хоровой классикой, с лучшими образцами национальной культуры, музыки и литературы. Занимаясь пением в хоре, ребенок учится выражать свой внутренний мир различными способами, познавать новое и совершенствовать себя.

До 2020 года в России функционировала программа музыкального воспитания. Согласно программе российско-музыкального образования, реализация которой завершена в 2020 году, одной из первостепенных задач было создание творческих музыкальных коллективов в любой образовательной организации.

Развивая умственные способности человека, воздействуя через эмоциональную активность личности на интеллект, музыкальное образование способствует формированию у подрастающего поколения духовно-нравственных ориентиров, гуманистического мировоззрения, толерантности, развитого эстетического вкуса и проявлению творческой активности. Такое понимание значимости музыкального образования делает актуальным развитие системы музыкального образования в исторически сложившихся двух ее направлениях – подготовке профессиональных музыкантов и широком охвате детей музыкальным творчеством.

Одна из целей программы – приобщение к музыкальному искусству и творчеству наибольшего количества детей и молодежи с целью формирования духовно-нравственного общества, «человеческого капитала» страны. Не менее 40 % к 2020 году от общего числа детей, обучающихся в общеобразовательных школах, необходимо привлечь во внеурочное

время к освоению общеразвивающих программ в области музыкального искусства и участию в творческих коллективах.

МАОУ «СОШ № 85», которую мы представляем, реализует данную программу. На уроках музыки проводится вокально-хоровая работа в классах начальной школы. В ходе работы был выявлен ярко выраженный интерес у учащихся к коллективному пению. Преподаватели стали объединять детей для выступлений на различных мероприятиях школы, и дети охотно включались в этот процесс. Тогда педагогическому составу и родительскому комитету пришла идея создать детский хоровой коллектив, работа которого также будет производиться согласно программе дополнительного образования.

На примере детского хора «Лесная детвора» опишем формирование интересов учащихся к музыкальному искусству через коллективно-хоровую деятельность. Хор включает в себя следующий состав: 1-й класс – 60 человек, 2-й класс – около 50 человек. Занятия проходят регулярно 3 раза в неделю: 2 репетиции по 1 часу, 1 репетиция – 2 часа. В связи с подготовкой к мероприятиям время репетиций может увеличиваться.

Коллектив принимает участие в различных фестивалях и конкурсах, а также в культурной жизни города. Хор принимал участие в научно-практической конференции, проходящей на базе МАОУ «СОШ № 85», участвовал в конкурсе «Битва хоров», где занял 1-е место, является лауреатом Международного конкурса «Сибириада», принимает участие в ежегодном школьном конкурсе «Золотой апельсин».

При выборе репертуара коллектива перед нами стоит проблема эстетического воспитания учащихся и интереса их к хоровому исполнительству, так как для современного школьника актуальна простая популярная музыка, в которой тексты и аранжировки не отличаются высокой художественностью и не воспитывают в детях чувство патриотизма. Деятельность хора «Лесная детвора» направлена на популяризацию хорового исполнительства, которое явно нуждается в актуализации среди подрастающего поколения. Также учащиеся развиваются в сфере межличностных отношений в условиях коллективного творчества. Они учатся взаимодействовать друг с другом посредством музыки и достигать какой-либо цели в команде. Девиз коллектива: «Каждый может быть успешен».

Пение в хоре «Лесная детвора» не является частью внеурочной деятельности, которая привязана к ФГОС и считается относительно обязательной. Это относится к сфере дополнительного образования, в котором каждая школа самостоятельно определяет направления, которые ей могут быть интересны. В отличие от внеурочной деятельности, в программе дополнительного образования есть возможность отбора учащихся, программу посещают не все. Такой подход дает более качественный результат творческой деятельности.

Еще один из методов формирования интереса учащихся к искусству – это организация фестивалей и конкурсов. МАОУ «СОШ № 85» несколько лет подряд проводит конкурс талантов «Золотой апельсин». Конкурс проводится в шести номинациях: инструментальное исполнительство, художественное слово, оригинальный жанр, вокальное искусство, танцевальное искусство, изобразительное искусство. Награждение предусматривает следующие звания:

- Гран-при – для каждой из номинаций и возрастной категории;
- лауреат (I, II, III степеней) – для каждой из номинаций и возрастной категории.

По итогам конкурса жюри выбирает лучшего участника, который получает главный приз – переходящую из года в год новому победителю статуэтку «Золотой апельсин». Учреждены специальные призы в независимости от занятых участниками мест (лучший постановочный номер, лучший патриотический номер, за артистизм). Самые яркие номера приглашаются для участия в праздничных концертах школы.

Итак, проблематика эстетического воспитания очень широка, в том числе она включает в себя формирование интереса учащихся к искусству, в нашем случае – музыкальному. Занятия хором способствуют воспитанию патриотизма, приобщают детей к шедеврам музыкальной мировой культуры, то есть воспитывают их музыкальные предпочтения. Пение в коллективе – это отличная платформа для формирования межличностных отношений и опыта командного взаимодействия. Мы убеждены, что уроки музыки в школе не должны ограничиваться лекциями, но необходима возможность хорового пения.

Педагог, прививая детям интерес к хоровому пению, не должен упускать из внимания индивидуальные способности ребенка. Основная цель занятий достигается через художественное творчество. Добиваясь совершенствования ученика как творческой личности, учитель формирует и развивает его художественные вкусы. В целях развития музыкального вкуса детей в работе используется высокохудожественный материал разных стилей и жанров. Такой подход обогащает духовный мир учеников, делает занятия музыкой личностно необходимыми.

Вопрос о том, каким образом формировать интерес к пению в процессе хоровой деятельности у детей школьного возраста, нуждается в дальнейшей детальной разработке, так как развитие хорового пения повышает роль искусства в становлении личности.

Список литературы

1. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. – Л.: Музыка, Ленинград. отд., 1979. – 341 с.
2. Бюхер К. Работа и ритм. – М.: Новая Москва, 1923. – 281 с.
3. Кабалевский Д. Б. О музыке и музыкальном воспитании: книга для учителя / сост. И. В. Пигарева; отв. ред. Г. П. Сергеева. – М.: Изд-во ООО «Книга», 2004. – 192 с.
4. Кирнарская Д. К. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб. пособие. – М.: Академия, 2003. – 368 с.
5. Мамонтов С. П. Основы культурологии. – М.: Олимп, 1999. – 320 с.
6. Струве Г. Музыка для тебя. – М.: Знание, 1988. – 63 с.

List of references

1. Asaf’ev B. Russkaya muzyka XIX i nachala XX veka. – L.: Muzyka, Leningrad. otd., 1979. – 341 s.
2. Byukher K. Rabota i ritm. – M.: Novaya Moskva, 1923. – 281 s.
3. Kabalevskiy D. B. O muzyke i muzykal’nom vospitanii: kniga dlya uchitelya / sost. I. V. Pigareva, otv. red. G. P. Sergeeva. – M.: Izd-vo OOO «Kniga», 2004. – 192 s.
4. Kirnarskaya D. K. Psikhologiya muzykal’noy deyatel’nosti: Teoriya i praktika: ucheb. posobie. – M.: Akademiya, 2003. – 368 s.
5. Mamontov S. P. Osnovy kul’turologii. – M.: Olimp, 1999. – 320 s.
6. Struve G. Muzyka dlya tebya. – M.: Znanie, 1988. – 63 s.

АКТУАЛЬНЫЕ МЕТОДЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТА-ВОКАЛИСТА В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ

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

В данной статье рассматриваются особенности профессиональной подготовки студента-вокалиста в условиях дистанционного обучения. Объясняются трудности данной формы обучения, предлагаются решения этих трудностей, анализируются преимущества дистанционной формы обучения.

Ключевые слова: дистанционное обучение, профессиональная подготовка, студент-вокалист, индивидуальные занятия, компьютерные технологии.

MODERN TECHNOLOGIES OF PROFESSIONAL TRAINING FOR STUDENT VOCALIST IN DISTANCE LEARNING

T. V. Barabash
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

This article discusses the features of professional training of a student vocalist in distance learning. Also, the author explains the difficulties of this form of training and suggests solutions; moreover, the author explains the advantages of distance learning.

Keywords: distance learning, professional training, student vocalist, individual lessons, computer technologies.

Всемирная активная информатизация общества постепенно приводит к новым формам взаимодействия среди членов общества, охватывая все сферы деятельности человека. Так, дистанционные формы обучения охватили все сферы образования от дошкольных образовательных учреждений до высших учебных заведений, не стали исключением и творческие вузы, в которых, казалось бы, сложно представить подобные прогрессивные технологии, особенно в случае обучения исполнительскому мастерству. Однако случившаяся всемирная пандемия заставила проверить применимость дистанционного обучения и в рамках реализуемых программ творческих направлений подготовки, в данном случае реализуемых дисциплину академического пения. В том числе оно стало актуальным для обучения студентов творческих профессий, в нашем случае – вокал. Дистанционное обучение воплощает в себе преимущества очной и заочной профессиональной подготовки и исключает недостатки обеих форм обучения для студентов.

Наблюдается активный рост учащихся, желающих изучать какую-либо дисциплину в системе экстерната; существует очевидная потребность преобразовать формы обучения для студентов-инвалидов; во многих регионах России профессиональная подготовка в сотрудничестве с высококлассным преподавателем играет роль в решении кадрового дефицита; для системы профильного образования форма дистанционного обучения имеет значительную пользу.

Дистанционное обучение имеет существенные отличия от традиционного. Если иметь в виду, что дистанционное обучение обусловлено использованием информационных

коммуникационных технологий, то нужно отметить ряд свойственных только этой форме обучения психологических принципов.

Анализируя различные исследования в данной области, мы приходим к выводу, что в настоящее время уделяется недостаточно внимания психологическим аспектам разработки и внедрения компьютерных технологий в обучение. Базисные принципы по этому вопросу находятся на стадии становления.

Не обходится без психологических последствий повсеместное внедрение компьютерных технологий в жизнь современного человека. В связи с использованием новых информационных технологий можно отметить такие психологические проявления:

- персонификация компьютеров и иных коммуникативных устройств (подмена живого человека компьютером);
- у человека возникает своеобразная потребность в общении с компьютером, которая может дойти до стадии зависимости;
- повышенная нервная тревожность, связанная с использованием компьютера [1, с. 205].

Вторжение компьютерных технологий во внутренний мир человека, по мнению многих психологов, может сопровождаться когнитивными и эмоциональными нарушениями. Такие нарушения связаны со сменой ценностей, трансформацией взглядов и оценки своего места в мире [5, с. 206].

Некоторые исследователи, например В. В. Минаков, прогнозируют появление особенной, отделенной части общества, которой будут свойственны свои принципы мировосприятия и взаимодействия. В своей статье «Психологические особенности лиц, склонных к интернет-зависимости» исследователь отмечает, что у человека, погруженного в компьютерную информационную среду, появляются психологические новообразования [3].

У применения информационных технологий существует ряд отрицательных последствий для психики человека. Психотерапевты сталкиваются с такими проявлениями влияния компьютера на психику индивида, как технострессы, интернет-зависимость, зависимость от компьютерных игр, компьютерофобия, аутизация, сужение круга интересов, повреждение идентичности, обеднение социального компонента общения, неразвитость социального интеллекта [3, с. 57].

Специальные исследования, проводившиеся в целях сравнения психологических характеристик и результатов дистанционного обучения, привели к следующим показателям:

- очная форма обучения дает студентам возможность опережающего развития по интеллектуальным показателям;
- выносливость, работоспособность, помехоустойчивость у студентов очной и дистанционной форм обучения имеют приблизительно равный уровень;
- не имеют различия среди студентов обеих форм обучения такие показатели, как характер и воля;
- стремление избежать неудач доминирует в качестве основной мотивации достижения успехов;
- уровень тревожности у студентов очной формы средний с тенденцией к низкому, тем временем, как у студентов дистанционного обучения этот показатель стремится к высокому уровню [3].

Рассматривая дистанционное обучение как новую особенную форму образования, важно отметить, что оно предполагает особенные педагогические условия. Установление

новых коммуникативных технологий в качестве посредника между студентом и преподавателем характеризует дистанционное обучение.

Первым педагогическим условием в рамках дистанционного обучения является неизбежность индивидуального самообразования и акцент на саморазвитие студента. Определенно, студент-вокалист, как никто другой, имеет потребность в индивидуальном самообразовании, так как сфера его профессиональной деятельности и сфера образования служат естественным инструментом реализации этой деятельности. Для студента-вокалиста это необходимое условие его профессиональной деятельности. Он должен обладать широким кругозором в области вокального образования и исполнительства.

Студенту-вокалисту необходимо углубленно изучать методику преподавания вокальных дисциплин, исторический аспект вокального образования; он должен широко понимать музыковедческую сторону тех произведений, которые он исполняет, а также обладать обширными знаниями в области мирового вокального музыкознания. Важно отметить, что студент-вокалист на индивидуальных занятиях с педагогом получает направление дальнейшей своей образовательной деятельности, а не результат этой работы целиком. Преподаватель указывает на индивидуальные ошибки студента-вокалиста, помогает их исправить и найти путь к успешному профессиональному росту. Но большую процентную часть этого роста составляет индивидуальная самостоятельная работа студента-вокалиста.

Второе педагогическое условие – это необходимое существование структуры мониторинга результатов проектной и инновационной деятельности и ее выполнения на всех этапах. Организация процесса обучения предполагает осуществление определенной системы проверки эффективности его функционирования, контроля. Используя анализ статистической информации, полученной при помощи учебного контроля, преподаватель имеет возможность корректировать учебно-познавательный процесс. Уровень готовности студента-вокалиста к практической деятельности определяется контролем уровня профессиональных компетенций при помощи педагогических методов.

Традиционные методы педагогического контроля за учебной деятельностью студента-вокалиста при дистанционной форме обучения имеют низкую эффективность. Это непреложный факт, студент и преподаватель разделены местонахождением и временем. Поэтому в вузах эти методы в контексте данного обучения заменяются методами удаленного наблюдения. Давно широко используемая Moodle – специальная система дистанционного обучения – дает возможность преподавателю контролировать большинство действий студентов. Преподаватель может отслеживать, в какой последовательности студент-вокалист работает над учебным материалом, может оценить количество времени, потраченное на изучение того или иного модуля.

Дистанционное обучение предъявляет к студентам-вокалистам определенный ряд требований:

- студент должен самостоятельно планировать свое учебное время;
- требуется умение самостоятельно работать с информацией: находить её и анализировать;
- умение систематизировать полученную информацию;
- быть способным к самооценке результатов обучения;
- студент должен обладать навыками самостоятельного решения поставленных перед ним задач.

Время всемирной пандемии Covid-19 стало непростым для образовательного процесса между студентами-вокалистами и их преподавателями, так как процесс профессиональной подготовки требует тесной психологической связи, а также тактильности, так как пение – психофизический процесс. Но эффективные формы взаимодействия найти удалось.

Для осуществления лекционных и практических индивидуальных занятий в форме дистанционного обучения используется веб-связь. Через систему Moodle преподаватель может высылать студентам-вокалистам лекционный материал в видеозаписи, который всегда будет у них в доступе, который также есть возможность скачать. Конечно, просмотр лекций предполагает самостоятельное обучение студента-вокалиста, который должен записать и отправить ответное видео для преподавателя. Такой процесс профессиональной подготовки может показаться непривычным и неудобным. Но, готовясь к ответу для записи на видео, очевидно, студент-вокалист будет прилежно готовиться, чтобы видео получилось без ошибок и ненужных пауз. После просмотра видео студентов, преподавателем вносятся корректировки в правильность выполнения заданий. На следующем занятии проходит обсуждение недочетов студента-вокалиста на платформе Zoom или какой-либо другой, а также в форме веб-занятия. Польза для студента заключается еще и в том, что он может сам через видеозапись отслеживать свои ошибки и исправлять их.

При переходе на дистанционное обучение актуальным стал вопрос получения обратной связи. Не всегда удается точно отследить выполнение задания студентом, просмотры им видео, а также чтение им заданного текста лекционного материала. По этой причине преподавателю очень важно организовать процесс так, чтобы студент-вокалист был вынужден ознакомиться с обучающим материалом и выполнить задания, чтобы пройти на следующую ступень в освоении дисциплины. Мы рекомендуем платформу Google Classroom для осуществления обратной связи, которая организует взаимодействие «педагог – студент». Данная платформа позволяет создавать викторины и тесты для студентов. Они могут самостоятельно просматривать задания, оставлять свои комментарии и задавать вопросы преподавателю на пространстве платформы Google Classroom.

Решающим аспектом в успешной реализации образовательной программы при дистанционном обучении является эффективность разработанных учебных материалов. Необходимо применять и вносить корректировки в самостоятельные методические разработки, составлять проверочные материалы и презентации, заниматься переводом в электронный вид традиционных учебных пособий, подбирать и обрабатывать уже готовые учебные материалы, имеющиеся в электронном доступе.

Определенно, дистанционное обучение дисциплинам сферы вокального исполнительства имеет множество недостатков. Это и психологическая неготовность студентов к данной форме обучения, и недостаток дополнительного времени для подготовки к занятиям, зачетам и экзаменам, увеличение которого предполагает дистанционная форма обучения, и не всегда добросовестное отношение студентов к онлайн-обучению, и технические ограничения – отсутствие возможности работать со звуком, микрофоном, нестабильное интернет-сопряжение. Но на случай, если студент не сумел разобраться в материале по онлайн-лекции, он всегда имеет возможность обратиться к материалу в виде текстового файла, презентации или видео. Также на многих платформах существует запись онлайн-звонка как аудио, так и видео, которую преподаватель может запускать в начале лекции, сохранять и отправлять студентам, которые присутствовали на занятии. Очевидно, что открытие такого доступа всем студентам приведет к еще одной проблеме – посещаемости групповых онлайн-занятий.

Одна из важнейших задач педагога-вокалиста в условиях дистанционного обучения – это организовать аккомпанемент на индивидуальных занятиях. Занятия вокалом имеют специфические особенности. Большинство преподавателей привыкло проводить занятий с пианистом (концертмейстером). Безусловно, если концертмейстер отсутствует, преподаватель может и сам аккомпанировать. Но в условиях дистанционных занятий этот принцип работает весьма плохо. Кроме того, на некоторых платформах передача звука прекращается, когда сигнал начинает поступать от собеседника одновременно с сигналом собеседника другого. Собеседник не услышит вас, пока не закончит свою фразу. Это концентрирует внимание, но лишает возможности одновременного музицирования.

Существует несколько решений данной проблемы. Перед дистанционными индивидуальными занятиями можно заранее подготовить партию аккомпанемента, записав ее и отправив ученику до занятия. Также партии аккомпанемента можно найти на различных зарубежных сайтах, в свободном доступе есть весь часто исполняемый репертуар, а также на платформе YouTube можно обнаружить несколько качественных каналов, на которых размещены записи пианиста широкого круга вокального мирового творчества. Студент может запустить фонограмму, а преподаватель – слушать, не прерывая сигнала.

Также важнейшим этапом индивидуального занятия студента-вокалиста являются вокальные упражнения (распевка). Здесь мы предлагаем также способ предварительной записи распевки, которую студент может воспроизводить со своего устройства. Если же подготовить запись не удалось, возможно пение с чередованием: педагог показывает, студент слушает и после педагога воспроизводит и т. д. Большинство известных распевок также можно найти на отечественных веб-сайтах.

Формат дистанционного обучения в своих особенностях имеет весьма ощутимый недостаток – форма личностного общения при онлайн-обучении. Для традиционных форм обучения большую роль играет невербальная информация и обратная связь с концертными слушателями. Также мы хотим отметить, что массовое применение дистанционного обучения в России невозможно по причине недостаточной технической обеспеченности большинства населения.

Множество методов обучения вокалу можно классифицировать, исходя из двух принципов. Первый принцип – это источник получения информации. Второй принцип заключается в определении характера познавательной деятельности обучающихся.

Словесные, наглядные и практические методы обучения составляют классификацию методов обучения вокалу по принципу источника получения знаний. Методы словесные в условиях дистанционного обучения играют ключевую роль. С помощью рассказа педагог-вокалист активизирует восприятие, формирует представления студента-вокалиста. Чтобы раскрыть смысл основных вокальных понятий и терминов, пояснить, как работают певческое дыхание и резонаторы, как формируется звук, педагог использует метод объяснения. Беседа отличается от рассказа и объяснения тем, что студент-вокалист активно включается в диалог с преподавателем. Используя наводящие вопросы, педагог таким образом воздействует на студента-вокалиста, чтобы тот усваивал навыки самокоррекции. Самоанализ и самокоррекция имеют особенно важное значение при профессиональной подготовке студента-вокалиста.

Комплексное использование наглядных методов обучения вокалу помогает достичь высокой степени восприятия и осмысления информации студентом-вокалистом. Важное значение имеют слуховые методы, так как правильное представление о звуке способствует правильному звукообразованию [4, с. 195]. Поэтому одним из источников воздействия на

сознание обучающегося является прослушивание им аудиозаписей мастеров вокального искусства либо правильный показ фрагмента музыкального произведения педагогом-вокалистом. Это одно из преимуществ использования дистанционных технологий в подготовке студента-вокалиста.

При помощи зрительных методов преподаватель может продемонстрировать правильное положение тела, головы, плечевого пояса, активную работу мышц лица при звукообразовании. Использование двигательных методов, которые применяются для правильного формирования певческого дыхания, в условиях дистанционного обучения затруднено, так как предполагается, что студент-вокалист должен иметь возможность тактильно ощутить движение мышц диафрагмы, нижних ребер, нижней части спины преподавателя во время пения. Такое затруднение является значительным недостатком использования дистанционных технологий в профессиональной подготовке студента-вокалиста, так как словесное объяснение не может компенсировать непосредственного тактильного ощущения движения мышц преподавателя во время пения.

Практические методы обучения формируют умения и навыки студента-вокалиста. Самым широко используемым методом является метод упражнений. Упражнения – это регулярное повторение особых обучающих действий. С помощью упражнений теоретические знания переходят в практические навыки. Метод практических работ заключается в исполнении студентом-вокалистом целостных вокальных произведений, которое сопровождается разъяснениями преподавателя, методом показа, демонстрацией преподавателем вокальных особенностей исполнения, словесным анализом исполнения музыкального произведения.

Классификация методов обучения вокалу по характеру познавательной деятельности включает в себя следующие методы: иллюстративный, репродуктивный, проблемный, эвристический, исследовательский.

Иллюстративный метод является наиболее доходчивым, но так как он не формирует самостоятельных знаний и умений, то применительно к обучению студента-вокалиста он малоэффективен. Суть репродуктивного метода состоит в многократном повторении способа действия по заданию преподавателя. Проблемный способ показывает студенту-вокалисту образцы преодоления вокальных проблем. Преподаватель ставит перед учеником проблему и сам находит пути ее решения. Эвристический метод похож на проблемный, но в данном случае преподаватель предлагает студенту-вокалисту самостоятельно найти пути решения определенной вокальной проблемы. Суть исследовательского метода заключается в том, что обучающийся не только самостоятельно ищет способы решения вокальной проблемы, но и самостоятельно ставит её перед собой. Этот метод предполагает высокую самостоятельность студента-вокалиста.

Правильная постановка певческого голоса является одной из ключевых задач при обучении вокалу. В этом вопросе важна тесная взаимосвязь развития слуховых и мускульных навыков поющего. Очень важным аспектом в обучении вокалу является выбор эталона звучания голоса, так как от этого напрямую зависит успех обучения. При использовании традиционных методов представление о правильном звучании голоса складывается через звуковой показ преподавателя, описание им характеристик звучания словами и оценки результата. Недостаток такого метода заключается в том, что адекватная оценка звучания собственного голоса поющим затруднена резонаторными особенностями организма. Современные технические средства аудио- и видеозаписи могут помочь в формировании правильного эталона звучания голоса. Преподаватель и студент-вокалист могут прослушать и

увидеть запись исполнения упражнения, вокализа или вокального произведения несколько раз, при этом сам обучающийся имеет возможность оценить собственное звучание совместно с преподавателем.

Несмотря на немалое количество трудностей в формате дистанционного обучения, отметим, что всё же такая форма образования имеет много аспектов эффективности.

1. Расширение высококвалифицированного кадрового состава в вузах. В процентном соотношении количество высококлассных педагогов в больших городах больше, чем в деревнях и небольших городах. Именно эти небольшие субъекты приобретают возможность обучаться у специалистов высокой квалификации.

2. Мобильность и экономия времени. Участники образовательного процесса могут начать занятие в любом благоприятном местоположении. Сокращается время, потраченное на дорогу до места обучения.

3. Запись индивидуального онлайн-занятия. Открывается возможность прослушивания рекомендаций педагога, а также исполнения произведения студентом на занятии, что крайне полезно для профессионального самоанализа студента.

Таким образом, дистанционное обучение – важнейшая тенденция в системе современной профессиональной подготовки студентов-вокалистов. Оно требует освоения новых методов обучения, приспособленности к иным педагогическим условиям, психологической устойчивости. Оно несет за собой как положительные, так и отрицательные аспекты. Для улучшения качества дистанционного обучения необходимы масштабные разработки системы онлайн-образования. Дистанционное обучение остается актуальным для современного студента-вокалиста и необходимым для определенных социальных групп.

Список литературы

1. Болотова А. К., Макарова И. В. Прикладная психология: учебник для вузов. – М., 2001. – 232 с.
2. Бондарькова А. М. Педагогическое управление профессиональным саморазвитием студентов технических вузов, обучающихся дистанционно: дис. ... канд. пед. наук / Рос. междунар. академия туризма. – М., 2010. – 188 с.
3. Минаков А. В. Психологические особенности лиц, склонных к интернет-зависимости [Электронный ресурс]. – URL: http://nedug.ru. – Загл. с экрана.
4. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / ИПРАН, МГК им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука». – М., 2002. – 496 с.
5. Моросанова В. И. Стиль саморегуляции поведения (ССПМ). – М., 2004. – 10 с.

List of references

1. Bolotova A. K., Makarova I. V. Prikladnaya psikhologiya: uchebnik dlya vuzov. – M., 2001. – 232 s.
2. Bondar’kova A. M. Pedagogicheskoe upravlenie professional’nym samorazvitiem studentov tekhnicheskikh vuzov, obuchayushchikhsya distancionno: dis. ... kand. ped. nauk / Ros. mezhdunar. akademiya turizma. – M., 2010. – 188 s.
3. Minakov A. V. Psikhologicheskie osobennosti lits, sklonnykh k internet-zavisimosti [Elektronnyy resurs]. – URL: http:// nedug.ru. – Zagl. s ekrana.
4. Morozov V. P. Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki / IPRAN, MGK im. P. I. Chaykovskogo, Tsentr «Iskusstvo i nauka». – M., 2002. – 496 s.
5. Morosanova V. I. Stil’ samoregulyatsii povedeniya (SSPM). – M., 2004. – 10 s.

КУРС СОЛЬФЕДЖИО ДЛЯ ВОКАЛИСТОВ В АСПЕКТЕ ИСТОРИКО-СТИЛЕВОГО ПОДХОДА

А. А. Тихомирова
УО «Белорусская государственная академия музыки»,
г. Минск

В статье рассматривается историко-стилевой подход к преподаванию сольфеджио в аспекте специфики его преподавания у вокалистов на вузовском этапе обучения. В ряду современных научно-методических разработок в данной области панорамно представлен обзор как работ, обращённых в сторону проблематики стилевого сольфеджио в целом, так и направленных на реализацию идей стилевого сольфеджио у студентов вокальной специальности. Речь идёт также об отражении историко-стилевого подхода к сольфеджио в учебных пособиях конца XX – начала XXI века, которые рассчитаны на студентов вокальной специальности.

Ключевые слова: историко-стилевой процесс, стилевое сольфеджио, вузовский курс сольфеджио для вокалистов.

SOLFEGGIO COURSE FOR VOCALISTS WITHIN HISTORICAL AND STYLE APPROACH

A. A. Tikhomirova
Belarusian State Academy of Music,
Minsk

The article deals with the historical and stylistic approach for training solfeggio within the specifics of its teaching among vocalists at the university stage. The author gives a review of a number of modern scientific and methodological developments in this area, a panoramic review of both works regarding the problems of stylistic solfeggio as a whole, and aimed at implementing the ideas of stylistic solfeggio among vocal students. Also, the author highlights the reflection of the historical and style approach to solfeggio in textbooks of the late XXth – early XXIst century, which are designed for students of the vocal specialty.

Keywords: historical and stylistic process, stylistic solfeggio, university solfeggio course for vocalists.

Сольфеджио – одна из важнейших дисциплин теоретического цикла на любой ступени музыкального обучения. Это дисциплина, развивающая, укрепляющая и обобщающая накопленные в непрерывном процессе формирования музыканта-профессионала слуховые, интонационные и аналитические навыки, развитие которых происходит в различных формах работы. Сегодня, в начале XXI века, интерес к проблемам методики преподавания сольфеджио находит отражение как в современной научно-методической литературе, так и значительном количестве учебных пособий по сольфеджио, рассчитанных на разные этапы музыкального образования, что подчёркивает ***актуальность*** настоящей статьи.

Рассуждая о том, что важно и что актуально сегодня для вузовского курса сольфеджио, отметим, прежде всего, вектор построения всего курса данной учебной дисциплины,

основанный на *историко-стилевом подходе*, что является устоявшимся фактором в принципах организации вузовских курсов (и не только сольфеджио).

Цель исследования заключается в выявлении основных методологических подходов к построению историко-стилевого курса сольфеджио, представленных в современной научно-методической и учебно-методической литературе, и их проекции на учебную дисциплину «Сольфеджио» у вокалистов.

Как известно, сама идея **стилевого сольфеджио** была предложена в середине прошлого века Л. Островским. Далее педагоги-сольфеджисты акцентировали тот или иной аспект в процессе стилевого воспитания слуха. Так, в 70–90-е годы XX века к вопросам стилевого сольфеджио обращаются Л. Маслёнкова, З. Глядешкина, А. Гусева, Е. Комарова, О. Уткина, М. Карасёва и др. Кратко перечислим основные научно-исследовательские позиции, предложенные авторами.

Л. Маслёнкова [9] акцентирует выразительность художественного музыкального материала как стимулирующего фактора для слухового сознания и памяти. З. Глядешкина [1] отмечает возможность использования стилевого подхода именно в вузовском курсе и говорит о его нецелесообразности в среднем звене или музыкальной школе. А. Гусева [4] рассуждает о возможности изучения тех или иных ладогармонических средств во взаимосвязи со стилем эпохи, композиторской школы, авторского стиля. Е. Комарова [6] акцентирует роль стилевого сольфеджио как атрибута творческих форм воспитания слуха. М. Карасёва [5] вводит определение «стилевые якоря» в системе проблем музыкального восприятия.

В начале XXI века в целом ряде исследований стилевое сольфеджио становится специальной областью изучения в различных аспектах. П. Сладков в докторской диссертации рассматривает эволюцию отечественного курса «Сольфеджио» в целом, устанавливает связи сольфеджио с теоретическими предметами и с художественным творчеством, даёт теоретическое обоснование интонационной и аналитической деятельности в курсе «Сольфеджио», вводит определение «тезаурус классического сольфеджио», который, согласно авторскому определению, «образует связь формирования двух словарей, содержанием которых служат интонации, создающиеся техническими упражнениями с различными вариантами этих же интонаций, усваиваемых в текстах художественных произведений» [12]. В исследовании М. Людько [8] речь идёт об этапах развития стилевого сольфеджио, об основных методах и педагогических приемах работы над музыкальным материалом в курсе стилевого сольфеджио, о включении практики фольклорного, средневеково-ренессансного, эстрадно-джазового направлений в академическую сферу, наконец, об оперных речитативе и ансамбле как объектах стилевого сольфеджио. О. Урванцева [13] акцентирует в стилевом сольфеджио принцип параллельного изучения различных звуковысотных систем: тональных (в различных воплощениях), модальных, атональных и др. Вопросы стилевого сольфеджио затрагивает в своей статье и М. Николаева [11]. Автор анализирует индивидуальные педагогические подходы в преподавании стилевого сольфеджио ведущими преподавателями Московской консерватории – Н. Качалиной, А. Мясоедовым, М. Карасёвой, а также рассматривает сольфеджио не как узкоспециальную дисциплину, а шире, как «теорию слуховой деятельности».

В рамках настоящей статьи проакцентируем именно ***историко-стилевой вектор*** в построении курса «Сольфеджио». Отдельно обратимся к рассмотрению данного вектора в курсе «Сольфеджио» у вокалистов. Органичный синтез двух составляющих в планировании курса «Сольфеджио» (и принцип от простого к сложному, и стилевой) находим в рабо-

тах *О. Уткиной*. Отправной точкой в методике преподавания автора становится «интонационный комплекс» – комплексное понятие, в котором, по мысли автора, сконцентрирована идея взаимосвязей между сходными интонационными элементами в разных стилистических условиях [14]. *Е. Гриненко* [3], рассматривая трёхгодичный курс «Сольфеджио», уточняет, что первые два года у вокалистов связаны с освоением так называемого базового сольфеджио на классико-романтическом материале, в рамках которого происходит систематизация и дальнейшее развитие интонационно-слуховых навыков в отношении основных звукорядов и гамм, интервалов, аккордов, ритмических формул. В отношении же третьего года обучения речь идёт об активном слуховом музыкальном языке XX века. В статье *Т. Гоц* [2] подчёркивается важная мысль о взаимосвязи стилевого и «технологического вектора» в построении курса «Сольфеджио», что видится автору в «исторической неповторимости конкретного стиля и его индивидуальных "технологических" средств и проявлений», – акцентирует исследователь [2, с. 118]. Нам данный подход представляется как нельзя более практико-ориентированным, особенно в свете разного уровня теоретической и сольфеджийной подготовки абитуриентов при поступлении в вуз.

Построение стилевого курса «Сольфеджио» у вокалистов на основе активного включения экзерсисов и вокализов видится плодотворным *М. Людько*, автору статьи «Путь, по которому сольфеджио не пошло….» [7]. Такого рода подход, по мысли автора, позволяет решать поставленные методические и художественные и задачи и на специальности, и на сольфеджио, а также способствует художественному обогащению используемого на сольфеджио инструктивного материала.

Идея стилевого сольфеджио актуальна и в ***учебных пособиях конца XX – начала XXI века,*** которые рассчитаны на ***студентов вокальной специальности***, в том числе и на высшее звено музыкального образования. Так, в сборнике *В. Абрамовской-Королёвой, Н. Вакуровой и др*. «Сольфеджио. Мелодии из оперетт, мюзиклов, рок-опер» в двух частях представлены художественные образцы для разных видов работы – одноголосные, ансамблевые, для пения с аккомпанементом. Разнообразно представлена учебно-методическая литература для вокалистов у *Т. Литвиновой*. Так, 2-я часть «Тембрового сольфеджио» Т. Литвиновой связывает воедино идею стилевого и тембрового сольфеджио. Хрестоматия для музыкальных колледжей и вузов «Гармонический анализ на материале вокальной музыки» может использоваться для слухового анализа, а также в качестве материала для диктантов и пения с аккомпанементом на занятиях по сольфеджио. Учебное пособие *Т. Литвиновой и М. Людько* «Мелодии для гармонизации на материале вокальной музыки» также может использоваться на занятиях по сольфеджио в творческих заданиях, например, при подборе аккомпанемента.

Отдельно отметим *хрестоматии для пения с аккомпанементом* белорусских авторов *Т. Лещени и Л. Макеевой*, изданные за последнее десятилетие. Это «Вокальная музыка барокко в двух тетрадях», «Русская вокальная музыка XVIII века», «Пение на уроках сольфеджио» (сборник, основанный на музыке западноевропейских композиторов XVIII–XIV веков. – Прим. автора), «Русская вокальная музыка» (хрестоматия по сольфеджио).

Данные пособия являются особенно актуальными и важными для вокалистов. Как известно, пение вокальных произведений (в том числе из репертуара студентов) под аккомпанемент педагога занимает особое положение среди форм работы по сольфеджио для вокалистов. Этот наиболее близкий вокалисту (подобно работе с концертмейстером в классе по вокалу) вид работы всегда вызывает в группе положительную реакцию и заинтересо-

ванность. Пение с сопровождением (и сольное, и ансамблевое) предполагает большую степень вариативности заданий. Это может быть слуховой анализ, включающий в себя как анализ собственно вокальной партии, так и анализ гармонии; пение наизусть с сольмизацией отдельных законченных фрагментов или всего текста полностью (например, вокализа), секвенцирование мелодических оборотов; транспонирование, а также запись всей группой исполненного студентом отрывка в виде диктанта и т. п. В итоге всесторонняя работа с вокальным репертуаром различных эпохальных стилей (барокко, классицизм, романтизм) позволит заинтересовать студента и подчеркнуть практическую значимость сольфеджио.

Органичным продолжением, на наш взгляд, стало бы появление такого рода хрестоматий на материале музыки XX века, в которых были бы представлены произведения различных национальных композиторских школ, что дало бы возможность для изучения как национального, так и авторского стиля. Кроме того, сама форма работы – пение с аккомпанементом – позволяет студентам специальности «Пение» получить более чёткие представления относительно столь разнообразных ладогармонических форм в музыке XX века, а также представить различные формы взаимодействии фортепианной и вокальной партии как в фактурном, так и в интонационно-слуховом аспекте.

Вопрос ***интонационно-слухового освоения музыки XX века*** для студентов вокальной специальности заслуживает отдельного внимания. И сегодня далеко не все студенты-вокалисты откликаются на задание принести и исполнить на занятии по сольфеджио произведение из музыки XX века, выученное в классе по специальности. Нельзя не согласиться с М. Карасёвой, которая, рассматривая основные тенденции развития сольфеджио во второй половине XX века, в итоге говорит о реалистической установке с акцентом на изучение музыки XVIII–XIX веков как одной из «баррикад, препятствующих развитию профессионального слуха» [5, с. 39].

Рассмотрением данного вопроса в современной научно-методической литературе именно в отношении вокалистов занимаются О. Уткина, Е. Гриненко, Т. Гоц. Определённую сложность для педагога по сольфеджио представляет дифференциация самого художественного материала XX века с точки зрения избираемого вида работы (интонационные упражнения, сольфеджирование, слуховой анализ, диктант и т. п.) в связи с вокальной специализацией студентов. В отношении сольфеджирования и пения с аккомпанементом, ансамблевого исполнения, диктанта у вокалистов могут быть использованы отдельные примеры из учебников «Интонационные трудности» Г. Виноградова, «Сольфеджио на материале советской музыки» А. Юсфина, «Сольфеджио» (в трёх выпусках) Н. Качалиной, четвертой части «Сольфеджио» Н. Островского, второй части «Сольфеджио» М. Карасёвой и др. Однако по уровню сложности (зачастую в отсутствии аккомпанемента), многие примеры для сольфеджирования требуют детальной и длительной проработки (на занятии или дома) для студентов-вокалистов. В этой связи представляется возможным на занятиях по сольфеджио, при интонационно-слуховом освоении музыки XX века, использование учебников и учебных пособий, рассчитанных не только на вуз, но и на более ранние звенья музыкального образования. В их ряду, например, могут быть О. Рогальская. Сольфеджио. Классика XX века (1998), Музыкальный язык современности. Ч. 1 и 2 / сост. М. Шарапова, В. Нетипанова (2008) и др.

Таким образом, в современной методике преподавания сольфеджио, и в особенности в высшем звене музыкального образования, идея стилевого сольфеджио чрезвычайно важна и актуальна, о чём свидетельствует и сфера научно-методических работ,

и многочисленные учебные пособия, основанные на стилевом векторе. Как отмечает Л. Маслёнкова, «концепция современной методики воспитания слуха состоит в формировании активного мышления, основанного на поиске нового, на преодолении слухового штампа, что возможно лишь в условиях использования в учебном процессе художественных образцов музыки разных исторических, национальных и авторских стилей» [10, с. 20]. Сегодня, в начале XXI века, можно утверждать, что стилевой вектор в построении вузовского курса сольфеджио указывает на основные вопросы и проблемы в области методики преподавания данной дисциплины. Его реализация непосредственно в образовательном процессе предполагает индивидуальные трактовки в области методики преподавания.

Список литературы

1. Глядешкина З. О стилевом воспитании слуха // Советская музыка. – 1977. – № 1. – С. 111–114.
2. Гоц Т. А. Значение теоретической подготовки для формирования профессиональных навыков студентов-вокалистов [Электронный ресурс] // Вестник музыкальной науки. – 2014. – С. 117–125. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/znachenie-teoreticheskoy-podgotovki-dlya-formirovaniya-professionalnyh-navykov-studentov-vokalistov. – Загл. с экрана.
3. Гриненко Е. Слух и голос. Пути взаимодействия // Как преподавать сольфеджио в XXI веке. – М.: Классика-XXI, 2006. – С. 51–73.
4. Гусева А. Вопросы стиля в методике преподавания сольфеджио // Вопросы воспитания музыкального слуха: сб. науч. тр. – Л.: ЛОЛГК, 1987. – С. 104–121.
5. Карасёва М. Сольфеджио-психотехника развития музыкального слуха. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – 371 с.
6. Комарова Е. Творческие формы воспитания слуха в условиях стилевого сольфеджио: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – 22 с.
7. Людько М. Путь, по которому сольфеджио не пошло…. // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2009. – № 4-2. – С. 205–207.
8. Людько М. Стилевое сольфеджио в современном видении: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб.: Рос. гос. университет им. А. И. Герцена, 2011. – 24 с.
9. Маслёнкова Л. Воспитание вокалиста в классе сольфеджио // Вопросы методики воспитания слуха: сб. ст. – Л.: Музыка, 1967. – С. 43–57.
10. Маслёнкова Л. Что такое сольфеджио // Как преподавать сольфеджио в XXI веке. – М.: Классика XXI, 2006. – С. 11–21.
11. Николаева М. Стилевое сольфеджио Н. С. Качалиной: традиции и перспективы // Журнал Общества теории музыки. – 2015. – № 3 (11). – С. 12–18.
12. Сладков П. Классическое сольфеджио в профессиональном музыкальном образовании: история, теория, методология: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02. – СПб.: Рос. гос. университет им. А. И. Герцена, 2006. – 44 с.
13. Урванцева О. Освоение стилевых моделей в курсе сольфеджио // Музыкальное историко-теоретическое образование. – 2014. – № 1. – С. 87–98.
14. Уткина О. О системности в планировании курса сольфеджио // Методика преподавания сольфеджио. Теория. История. Практика: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1991. – Вып. 110. – С. 133–155.

List of references

1. 1. Glyadeshkina Z. O stilevom vospitanii slukha // Sovetskaya muzyka. – 1977. – № 1. – S.111–114.
2. Gots T. A. Znachenie teoreticheskoy podgotovki dlya formirovaniya professional'nykh navykov studentov-vokalistov [Elektronnyy resurs] // Vestnik muzykal'noy nauki. – 2014. – S. 117–125. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/znachenie-teoreticheskoy-podgotovki-dlya-formirovaniya-professionalnyh-navykov-studentov-vokalistov. – Zagl. s ekrana.
3. Grinenko E. Slukh i golos. Puti vzaimodeystviya // Kak prepodavat' sol'fedzhio v XXI veke. – M.: Klassika-XXI, 2006. – S. 51–73.
4. Guseva A. Voprosy stilya v metodike prepodavaniya sol'fedzhio // Voprosy vospitaniya muzykal'nogo slukha: sb. nauch. tr. – L.: LOLGK, 1987. – S. 104–121.
5. Karasyova M. Sol'fedzhio – psikhotekhnika razvitiya muzykal'nogo slukha. – M.: MGK im. P. I. Chaykovskogo, 1999. – 371 s.
6. Komarova E. Tvorcheskie formy vospitaniya slukha v usloviyakh stilevogo sol'fedzhio: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – M.: MGK im. P. I. Chaykovskogo, 1997. – 22 s.
7. Lyud'ko M. Put', po kotoromu sol'fedzhio ne poshlo…. // Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. – 2009. – № 4-2. – S. 205–207.
8. Lyud'ko M. Stilevoe sol'fedzhio v sovremennom videnii: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – SPb.: Ros. gos. universitet im. A. I. Gertsena, 2011. – 24 s.
9. Maslyonkova L. Vospitanie vokalista v klasse sol'fedzhio // Voprosy metodiki vospitaniya slukha: sb. st. – L.: Muzyka, 1967. – S.43–57.
10. Maslyonkova L. Chto takoe sol'fedzhio // Kak prepodavat' sol'fedzhio v XXI veke. – M.: Klassika XXI, 2006. – S. 11–21.
11. Nikolaeva M. Stilevoe sol'fedzhio N. S. Kachalinoy: traditsii i perspektivy // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki. – 2015. – № 3 (11). – S. 12–18.
12. Sladkov P. Klassicheskoe sol'fedzhio v professional'nom muzykal'nom obrazovanii: istoriya, teoriya, metodologiya: avtoref. dis. … d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02. – SPb.: Ros. gos. universitet im. A. I. Gertsena, 2006. – 44 s.
13. Urvantseva O. Osvoenie stilevykh modeley v kurse sol'fedzhio // Muzykal'noe istoriko-teoreticheskoe obrazovanie. – 2014. – № 1. – S. 87–98.
14. Utkina O. O sistemnosti v planirovanii kursa sol'fedzhio // Metodika prepodavaniya sol'fedzhio. Teoriya. Istoriya. Praktika: sb. tr. GMPI im. Gnesinykh. – M., 1991. – Vyp. 110. – S. 133–155.

ЭСТРАДНЫЙ ВОКАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ КАК ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Е. А. Гончарова
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»,
г. Кемерово;
В. А. Короткова
МБУ «Городской центр культуры и досуга»,
г. Бердск

В данной статье рассматриваются значение эстрадного вокального ансамбля как важной формы совместного творческого исполнительства обучающихся; влияние профес-

сионально важных качеств руководителя на организацию педагогического процесса в эстрадном вокальном ансамбле.

Ключевые слова: эстрадный вокальный ансамбль, педагогический процесс, профессионально важные качества, руководитель коллектива.

POP VOCAL ENSEMBLE AS A FORM FOR ORGANIZING PEDAGOGICAL PROCESS

E. A. Goncharova
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo;
V. A. Korotkova
City Center of Culture and Leisurea, Berdsk

This article studies the importance of a pop vocal ensemble as a significant form of joint creative performance of students; and the influence of professionally important qualities of the leader on organizing pedagogical process for a pop vocal ensemble.

Keywords: pop vocal ensemble, pedagogical process, professionally important qualities, leader of the ensemble.

Эстрадное искусство представляет собой синтезированный вид творчества, в котором сочетаются вокальное и актерское мастерство, танцевальные навыки и умение «держаться» на сцене, умение работать в команде [3, с. 8]. Несомненно, перечисленные навыки благоприятно воздействуют на разностороннее воспитание детей, и, учитывая возросший в последние десятилетия интерес учащихся к эстрадному вокалу, педагогу необходимо грамотно организовать педагогический процесс и активизировать мотивацию обучающихся к своему творческому совершенствованию. В процессе занятий обучающийся может решить проблему своего досуга, развить свои личностные качества, такие как трудолюбие, самообладание, увлеченность любимым делом, демонстрировать те способности (музыкальность, артистизм), которые зачастую остаются невостребованными основным образованием [3, с. 9].

Исполнение произведений не должно превращаться в слепое удовлетворение своего артистического эго, а должно помогать ребенку через призму исполнительской деятельности познавать жизнь, формировать верные ориентиры своего отношения к себе и к окружающему миру. Поэтому обучение эстрадному вокалу предполагает совместную деятельность педагога и ученика, в процессе которой происходит становление и развитие нравственных качеств личности, творческих способностей и исполнительских навыков. Педагогическое умение ненавязчиво помогать ребенку в реализации его творческого потенциала, в решении личностных проблем, эмоционально и психологически поддержать ребенка в процессе выступления решает многие воспитательные задачи. Например, участие юного музыканта в социокультурной жизни города и региона – концерт для ветеранов, пожилых людей, инвалидов, жителей города – несет в себе мощный воспитательный потенциал [4, с. 15].

В настоящее время ансамбль – одна из ведущих сфер художественной деятельности, представляющая собой некую «лабораторию творчества», сочетающая в себе музыкальное искусство эстрады, пластику, актерский профессионализм артистов. И. О. Исаева отмечает в работе эстрадного вокального ансамбля специфику «эмоциональной насыщенности», которая способствует развитию у школьников чувственной стороны, необходимой для формирования целостной картины мира. По мнению исследователя, «эмоционально-ценностное отношение к миру может быть сформировано в процессе обращения к лучшим образцам эстрадного искусства» [3, с. 38].

Эстрадный вокальный ансамбль позволяет детям получить опыт коллективного исполнительства, «формируя не только специфические вокально-ансамблевые навыки, но и навыки межличностного общения» [3, с. 99]. В своем исследовании И. О. Исаева подробно освещает важные аспекты ансамблевого музицирования: формирование чувства единства, целостности и слитности звучания голосов. Она также подчеркивает, что ансамбль может стать эффективной формой вокальной подготовки для детей, не имеющих ярких сольных голосов. Следовательно, такой вид исполнительства позволяет участникам коллектива расширить границы своего творческого самовыражения в вокальном искусстве и справиться со своими психологическими зажимами [3, с. 34].

Обучение в эстрадном вокальном ансамбле благоприятствует развитию интереса к музыкальному искусству, формированию художественного вкуса, культуры понимания и становлению личностных творческих способностей с помощью освоения основ вокального искусства, актерского мастерства на примере эталонов эстрадной культуры.

Педагогический процесс в эстрадном вокальном ансамбле является сложной динамичной системой, поскольку представляет собой конкретно организованную концепцию взаимодействия педагога и учащихся. Основная цель этого процесса заключается в решении развивающих и образовательных задач, где и преподаватель, и участники коллектива являются главными движущими компонентами эффективности обучения [5]. Педагогический процесс эстрадного вокального ансамбля строится на принципах целостности, управляемости, системности, динамичности, содержательности, результативности, прогнозируемости. К основным качествам педагогического процесса относят основания обучения, цели и задачи, содержание, образовательные методы, организационные формы взаимодействия преподавателя и обучающихся, достигаемые результаты.

Педагогическая цель представляет собой многоуровневое явление: «ее достижение осуществляется на уровне действия таких процессов, как осознание и реализация» [4, с. 167]. Педагогический процесс эстрадного вокального ансамбля ориентирован на реализацию задач воспитания участников коллектива, всецело подчиненных образовательной цели.

Достижение эффективности, устойчивости и стабильности в занятии коллектива – основная часть управленческой деятельности руководителя ансамбля. От подготовленности личностно-профессиональных и управленческих качеств руководителя к работе зависит его личная успешность и эффективность исполнительской деятельности коллектива. Руководитель является неповторимой личностью, но в то же время он представляет собой нечто типичное. Оригинальность его личности складывается на протяжении всей его жизни.

Успешность вокально-эстрадного ансамбля в полной мере зависит от профессионально важных качеств личности его руководителя. Профессионально важные качества – это «индивидуальные качества, способствующие эффективному освоению профессии и которые являются неотъемлемой частью профессиональной деятельности» [5]. Профессиональная деятельность руководителя коллектива определяется такими понятиями, как: «социальный (здесь подчеркивается социальная значимость профессии); реконструктивный (анализ и рассмотрение информации по «делу»); поисковый (сбор данных по делу); коммуникативный аспект; организационный; удостоверительный (это предоставление полученных данных в виде письменной информации: приговоры, акты, протоколы и т. д.)» [2].

Процесс работы руководителя эстрадного вокального ансамбля требует высокого уровня рефлексии и психологической готовности к восприятию инноваций, непрерывного самопознания в этом новом, стремления к открытию новых перспектив для разных видов художественной и педагогической реальности. Руководитель эстрадного вокального ан-

самбля, выполняющий роль педагога, должен обладать значительными запасами терпения, стойкости, упорства, уважения, благосклонности, доверия, а иногда и строгости, бескомпромиссности, но во всех случаях отзывчивости и юмора, в его работе не должно быть шаблонного метода.

В общем понимании профессиональные качества или профессионально важные качества – это такого рода качества человека, которые помогают ему с успехом реализовывать трудовую деятельность в определенной профессии. Если говорить о профессиональных качествах во взаимосвязи с психологической наукой, то «это широкий спектр психологических качеств – от природных задатков до профессиональных знаний, навыков и умений, формирующихся в процессе профессиональной подготовки и последующей профессиональной деятельности, которые позволяют человеку успешно и эффективно справляться со своей профессиональной деятельностью» [2].

Одно из важных профессиональных качеств личности – профессиональное мировоззрение. Руководитель, напрямую общаясь с участниками коллектива, должен реализовывать коммуникацию в рамках характерных нравственно-эстетических требований и норм. Обладая большой эрудицией, высокой образованностью, осведомленностью, руководитель эстрадного вокального ансамбля будет выдающимся наставником и ценным специалистом для артистов.

Подводя итог, можно определить профессионально важные качества как комплексные психофизиологические и психологические характеристики, отвечающие требованиям определенной профессиональной деятельности, организующие ее успешную деятельность и выявляющиеся в профессиональных умениях, навыках и компетенциях. Перечисленные профессионально важные качества не исчерпывают всего богатства характеристик руководителя вокально-эстрадного ансамбля, вместе с тем, каждый эффективный руководитель обладает характерными индивидуальными свойствами, которые образуют целостную систему профессионально важных личностных качеств, имеющую особенные отличительные черты в зависимости от типа коллектива, возрастных и индивидуальных особенностей его участников.

Обучение детей в эстрадном вокальном ансамбле развивает чувство ансамбля, память, ритм, внимание, помогает учащимся ощущать себя артистами. Чувствуя и понимая определенные музыкальные образы, узнавая истории жизни и творчества выдающихся представителей популярной музыки, размышляя над их поисками, взлетами, ошибками и падениями, дети начинают верить в свои силы, свою судьбу, формировать свои жизненные идеалы и устремления. Педагог в условиях работы с эстрадным вокальным ансамблем развивает чувство высокой гражданской позиции человека, умеющего не только ценить духовные и культурные ценности, накопленные человечеством, но и создавать условия для их приумножения.

Следовательно, педагогический процесс в эстрадном вокальном ансамбле представляет собой глубокую, непростую динамичную систему, важная задача которой состоит в обучении, воспитании и развитии обучающихся.

Список литературы

1. Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Методика музыкального образования : учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / под ред. М. И. Ройтерштейна. – М.: Музыка, 2006. – 336 с.
2. Бездухов В. П., Бездухов А. В. Ценностный подход к формированию гуманистической направленности студента – будущего учителя. – Самара: Самарский ГПУ, 2000. – 186 с.

3. Исаева И. О. Эстрадное пение. Экспресс-курс развития вокальных способностей. – М.: АСТ, Астрель, 2007. – 199 с.
4. Кабалевский Д. Б. О музыке и музыкальном воспитании. – М.: Книга, 2004. – 192 с.
5. Шилова М. И. Социализация и воспитание личности школьника в педагогическом процессе [Электронный ресурс]: учеб. пособие. – М.: ФЛИНТА, 2014. – 217 с.: ил. – URL: https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=363735. – Загл. с экрана.

List of references

1. Abdullin E. B., Nikolayeva E. V. Metodika muzykal'nogo obrazovaniya : uchebnik dlya stud. vyssh. ped. ucheb. zavedeniy / pod red. M. I. Roytershteyna. – M.: Muzyka, 2006. – 336 s.
2. Bezdukhov V. P., Bezdukhov A. V. Tsennostnyy podkhod k formirovaniyu gumanisticheskoy napravlennosti studenta – budushchego uchitelya. – Samara: Samarskiy GPU, 2000. – 186 s.
3. Isayeva I. O. Estradnoye peniye. Ekspress-kurs razvitiya vokal'nykh sposobno-stey. – M.: AST, Astrel', 2007. – 199 s.
4. Kabalevskiy D. B. O muzyke i muzykal'nom vospitanii. – M.: Kniga, 2004. – 192 s.
5. Shilova M. I. Sotsializatsiya i vospitaniye lichnosti shkol'nika v pedagogi-cheskom protsesse [Elektronnyy resurs]: ucheb. posobiye. – M.: FLINTA, 2014. – 217 s.: il. – URL: https://biblioclub.ru/index.php?page=book

АНСАМБЛЕВЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ФОРТЕПИАНО КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ СТУДЕНТОВ ВУЗА

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

В статье рассматривается проблема поиска эффективных форм работы на занятиях по общему фортепиано со студентами-бакалаврами вуза культуры. Актуализируется вопрос влияния ансамблевых форм работы на развитие профессионально значимых способностей и качеств личности обучающихся.

Ключевые слова: ансамбль, ансамблевые формы работы, общее фортепиано, работа над музыкальным произведением.

ENSEMBLE FORMS OF WORK IN PIANO CLASS AS A TECHNIC FOR DEVELOPING PERFORMING SKILLS OF UNIVERSITY STUDENTS

E. O. Prigodich
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The author considers the problem of finding effective forms of work in general piano class with the bachelor's students of Kemerovo State Institute of Culture. Moreover, the author studies

the problem of influencing the ensemble forms of work on developing professionally significant abilities and personal qualities of students.

Keywords: ensemble, ensemble forms of work, general piano, work on a piece of music.

В ходе инструментальной подготовки к будущей профессиональной деятельности студентов-бакалавров, обучающихся по направлению «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» решаются следующие задачи:

- уметь читать нотный текст с листа, распознавать и моделировать нотный материал;
- владеть арсеналом технических средств и приемов работы на инструменте;
- знать методы и формы работы над музыкальным произведением, воплощением и передачей художественного образа;
- уметь создавать собственную интерпретацию музыкальных сочинений в соответствии с авторской задумкой и исторической обусловленностью произведения.

Как правило, занятия в классе общего фортепиано ориентированы в первую очередь на традиционные требования образовательных программ вуза, которые заключаются в контроле за качеством освоения дисциплины один-два раза в семестр посредством проведения технических зачетов, контрольных точек, зачетов и экзаменов согласно учебному плану. В большинстве своем преподавателями вуза используется схема работы над программными требованиями, устоявшаяся, традиционная и отработанная многими методистами и именитыми педагогами. Как и обучающиеся по направлениям подготовки, предусматривающим специальность «фортепиано», так и студенты, чья образовательная программа включает так называемое «общее фортепиано», демонстрируют уровень владения на инструменте исполнением выученной программы перед комиссией (на зачете, экзамене, контрольной точке) либо перед слушателями (академический концерт, отчетный концерт). Как правило, методы и формы работы над произведениями, используемые преподавателями, одинаковы для студентов разных направлений подготовки. Различается лишь уровень исполняемой программы и сложность входящих в нее произведений.

Технология работы над музыкальными произведениями описана подробно такими мэтрами фортепианной педагогики, как А. Г. Рубинштейн, Г. Г. Нейгауз, Л. В. Николаев, В. И. Сафонов, Н. С. Зверев, А. Н. Есипова, А. Б. Гольденвейзер и другие.

Согласно выработанной годами схеме, работа над произведением включает в себя несколько этапов: ознакомление (произведение исполняется педагогом или прослушивается в записи), разбор нотного текста, работа над техническими трудностями, выучивание наизусть, работа над воплощением и передачей художественного образа, подготовка к концертному выступлению. Залогом успешного выступления становится качественная работа на каждом этапе. На практике, однако, можно встретить такую ситуацию – несоответствие отпущенного программой времени на подготовку программы и скорости освоения произведений обучающимися. Как правило, затягивается этап разбора нотного текста и выучивания произведения наизусть. Среди причин, влияющих на скорость и качество освоения программы, можно выделить следующие:

- низкий уровень довузовской подготовки, слабые навыки владения инструментом;
- неправильная постановка пианистического аппарата;
- отсутствие опыта игры на фортепиано;
- двигательная раскоординированность;

- общая нетрудоспособность, общефизиологическая вялость;
- незаинтересованность в саморазвитии в области инструментального исполнительства;
- недостаточность времени на самостоятельные занятия;
- психологические особенности – нервная неустойчивость, низкая концентрация внимания.

В педагогической практике часто встречается и такое явление – способные и имеющие опыт игры на фортепиано обучающиеся не укладываются во временные рамки, не умеют бегло читать с листа, разбирают нотный текст долго и неграмотно, с большим трудом запоминают произведения наизусть. Многократные проигрывания с остановками и запинками закрепляются в памяти, и их переучивание еще сильнее тормозит процесс. Итогом такой деятельности становится исполнение программы в недоученном виде, когда обучающийся не может передать художественный образ произведения и демонстрирует лишь выученный музыкальный текст. У обучающегося не происходит исполнительский рост, не вырабатываются необходимые навыки владения инструментом, не приобретается опыт создания собственной трактовки и исполнительской интерпретации произведения. Такое выступление становится серьезным стрессом, приводит к боязни сцены, развитию психологических комплексов, потере интереса к музыкально-исполнительской деятельности. В связи с этим одной из главных педагогических задач становится обеспечение своевременности и качества освоения программного материала.

Среди путей решения данной педагогической задачи самыми действенными можно считать следующие:

- правильная организация самостоятельной работы обучающихся, своевременная методическая помощь;
- подбор репертуара с учетом избирательности педагогических задач на данном этапе подготовки и индивидуальных особенностей обучающихся;
- применение мотивирующих форм работы, использование приемов, которые позволяют быстрее разбирать и прочнее выучивать музыкальный текст, расширять набор технических навыков;
- использование методов психологической саморегуляции и подготовки к концертному выступлению.

В качестве действенных форм работы над своевременностью и качеством освоения музыкального произведения предлагаем считать ансамблевые формы работы, связанные с совместным музицированием, игрой в ансамбле, включением элементов ансамблевого исполнительства в ход практических занятий с преподавателем.

Термин «ансамбль», как правило, имеет две трактовки. В первом случае под ансамблем подразумевает совместное и согласованное звучание нескольких инструментов, сочетание фактурных слоев, тем и линий, а также многоголосие. Особенность инструмента фортепиано заключается в том, что музыка в подавляющем большинстве случаев представляет собой партитуру, где есть мелодическая линия (или комплекс линий) и аккомпанемент (как правило, достаточно развитый, часто многослойный). Даже простая аккордовая последовательность может рассматриваться как многоголосный эпизод. Фактически, пианист, управляя звучанием каждого элемента фактуры и дифференцируя слои, исполняет ансамблевую музыку. В этом заключается отличие сольной игры на фортепиано от игры на других инструментах, исполнительство на которых предполагает наличие концертмейстера либо

присутствие нескольких исполнителей с аналогичной партией (ансамбль струнных, духовых, ударных инструментов).

Второе понимание термина «ансамбль» предполагает процесс с участием нескольких исполнителей, при котором каждый участник ансамбля реализует общий художественный замысел. В этом случае исполнитель взаимодействует со своими партнерами путем создания общей звуковой картины. Каждый участник ансамбля должен «встраиваться» в совместное звучание, исполнять свою партию сообразно своим партнерам, играть в выбранном темпе, чувствовать и поддерживать общую пульсацию, соблюдать динамический баланс фактурных слоев, синхронизировать фразировку и штрих с другими участниками ансамбля. В таком случае совместное музицирование становится мощным обучающим, воспитывающим и развивающим средством.

Игра в ансамбле оказывает положительный эффект на развитие следующих исполнительских качеств:

- стимулирует развитие технических навыков;
- развивает слух, чувство ритма, внимание, память, исполнительскую волю;
- мотивирует, формирует заинтересованность к занятиям инструментальным исполнительством;
- смещает психологический страх личной ответственности солиста-исполнителя на соревновательную ответственность за успешное выполнение своей части общей работы.

Практика исполнительской работы обучающихся других специальностей, по сравнению с пианистами чаще включает ансамблевое музицирование. Исполнители на духовых, ударных и струнных инструментах играют с концертмейстером, привыкают слушать своего партнера и ориентироваться на общее звучание. Аккомпанемент в исполнении профессионального концертмейстера обеспечивает два важных фактора – стабильность метроритмической пульсации и непрерывность линии развития. Поэтому такой ансамблевой игрой, как правило, достигается стабильное исполнение. На практике замечено, что обучающиеся, много и часто играющие с концертмейстером, «споткнувшись» на каком-либо моменте или забыв текст, легко и естественно подхватывают музыкальную мысль дальше, не теряют общую музыкальную линию. Также в ходе практических занятий в классе ансамбля обучающихся на скрипке, домре, гитаре проводится работа над формированием очень полезного навыка – группового унисона. Такая работа позволяет синхронизировать фразировку, штрихи, динамику, отработать оптимальное звукоизвлечение.

Исполнитель на фортепиано часто выступает сольно, тем самым он лишается внешней опоры, сам отвечает за стабильность метроритма, выстраивает драматургию произведения, выражает художественный образ. Но даже в процессе сольного исполнительства можно найти общие черты с игрой в ансамбле. В процессе демонстрации выученного произведения пианист ориентируется на ранее продуманный замысел, играет в соответствии с внутренним предполагаемым звучанием музыки, как бы в ансамбле с «внутренним дирижером».

Работа над сольными фортепианными произведениями может включать ансамблевые формы работы, тем самым делая процесс разучивания более продуктивным и быстрым.

Основная сложность разучивания сольного фортепианного произведения заключается в возникающих ошибках, запинках, ритмических неточностях, которые не слышит партнер и не может их корректировать. Эти неточности запоминаются при самостоятельной работе, однако в процессе урока исправляются педагогом, но вновь периодически на-

чинают повторяться, когда обучающийся играет один. Данный факт затягивает этап выучивания и впоследствии может привести, как уже отмечалось ранее, к срывам, неуверенной, скомканной игре на публике.

Одним из продуктивных путей преодоления этих проблем может стать применение форм работы, создающих эффект ансамблевой игры, совместного музицирования. Данные формы работы можно поделить на несколько групп: игра в унисон, разделение элементов фактуры, введение аккомпанемента.

Игра в унисон с преподавателем используется при работе над гаммами, этюдами и моторными техническими произведениями. Она позволяет выверить аппликатуру, обнаружить неудобные места, требующие дополнительной шлифовки, учит точному соблюдению цезур и штрихов. В этом случае включается соревновательный момент и обучающийся конкретнее слышит места и эпизоды, в которых его темп исполнения становится медленным и неровным.

Однако важно понимать, что нельзя задерживать этап разучивания в удобном темпе, поскольку впоследствии могут возникнуть сложности перехода к более быстрому темпу, предполагающему другие движения, пластик, нагрузку на пианистический аппарат. Если в двигательной памяти прочно закрепилась неторопливая игра в удобном темпе, то при ускорении темпа, как правило, возникают мышечные зажимы и «тряска» кисти. Поэтому для преодоления данного вида проблем рекомендуется, не дожидаясь выучивания текста целиком, периодически проигрывать отдельные элементы, слои фактуры, эпизоды в быстром темпе, в унисон с преподавателем.

Разделение элементов фактуры как прием работы позволяет минимизировать напряжение пианистического аппарата, проучивать элементы фактуры, раньше по времени переходить к выстраиванию динамической линии, прочнее запоминать произведение целиком, сохранять интерес к музыкальному произведению, который нередко угасает в процессе преодоления технологических сложностей. Также этот прием работы позволяет обучающемуся грамотноразбирать текст, осмысливать структуру, рационально выучивать произведение по фрагментам и целиком.

На этапе чтения с листа и разбора нотного текста возникают сложности с объединением отдельных звуков в осмысленные структурные элементы – мотивы, фразы, а также с координацией разрозненных движений пальцев в аппликатурно-пластические комплексы. Быстрее и качественнее пройти этот этап работы, избежать заучивания ошибок и неточностей помогает разделение фактуры на элементы, преобразование сольного произведения в ансамбль с преподавателем.

Разделять фактуру можно в разных сочетаниях: «по горизонтали» или «по вертикали». В первом случае подразумевается расслоение мелодии и аккомпанемент в произведениях академического стиля, где структуру можно сопоставить с звучанием классического оркестра. Данный прием также широко применяется в работе над полифоническими произведениями, когда происходит расчленение голосов. Разделение фактуры «по вертикали» заключается в распределении отдельных эпизодов произведения между обучающимся и преподавателем.

На занятиях со студентами, имеющими слабый уровень подготовки, можно использовать прием такого исполнения, когда обучающийся исполняет партию одной руки на инструменте, а другой – на коленях или беззвучно в необходимой тесситуре на клавиатуре.

При использовании данного приема необходимо следить за соблюдением аппликатуры, координацией движения рук и при этом контролировать правильное, полноценное звучание партии руки, которая играет на инструменте. Как вариант данного приема – исполнение партии «немой» руки на клавиатуре преподавателем. При этом создается цельное звучание, задачей обучающегося становится распределение внимания между слуховыми и тактильными ощущениями и контроль за собственным исполнением в контексте звучания ансамбля. Описанный прием работы позволяет быстрее и грамотнее выучивать нотный текст, стимулирует самоконтроль, формирует навыки осознанной работы над исполнительскими трудностями.

Введение внешнего аккомпанемента – прием работы, который продуктивно себя показывает в работе над полифоническими, гомофонно-гармоническими произведениями и даже при работе над гаммами и арпеджио.

При разучивании музыкальных произведений с развитой фактурой часто возникает необходимость проработать отдельно мелодическую линию, а в полифонических произведениях – проучить каждый голос отдельно. Здесь возникает необходимость введения гармонической поддержки, без которой некоторые мелодии кажутся обучающимся (со слабо сформированным гармоническим слухом) нескладными и нелогичными. Так, в процессе работы над произведением возникает опасность заучивания неверного текста, потери ключевых знаков. Введение внешнего аккомпанемента стимулирует развитие гармонического слуха, учит выстраивать музыкальную форму на основе ладо-гармонических тяготений.

Обучающиеся, имеющие проблемы с чувством ритма, слабым ощущением метроритмической пульсации или имеющие пробелы в теоретических знаниях, при выучивании произведений часто допускают ритмические ошибки, которые накапливаются и заучиваются в ходе самостоятельной работы. В этом случае важно, чтобы на занятиях с преподавателем проводился постоянный контроль за метроритмической составляющей произведение. Здесь большую помощь может оказать аккомпанемент, который является организацией и поддержкой метроритмической пульсации.

Практика показывает, что польза аккомпанемента проявляется на этапах работы над цельностью и стабильностью исполнения изучаемого произведения. Аккомпанемент превращает сольное произведение в фортепианный дуэт, не только задавая ритмическую пульсацию, но и помогая лучше осмыслить форму, понять логику развития, выстроить динамический план произведения.

Введение аккомпанемента в процессе работы над гаммами и их элементами помогает избежать монотонности, концентрирует внимание исполнителя, способствует формированию творческого отношения к технической работе, помогает закреплять теоретические знания в форме импровизации. Ансамбль можно сформировать из разных элементов: преобразовать гамму в гармоническую последовательность, задать метроритмическую пульсацию в коротких и ломаных арпеджио, играть гаммовые элементы в долю или из-за такта, использовать синкопирование.

Также такого типа аккомпанемент оказывается эффективным в работе над этюдами и техничными темповыми произведениями. С его помощью можно обогатить звуковую палитру, выработать метроритмический стержень, прорабатывать технические трудности в интересной форме. В этом случае игра в дуэте с преподавателем дает возможность почувствовать себя участником творческого, созидательного процесса, развить волю и уверенность в своих силах.

Практика занятий в классе общего фортепиано показала, что использование форм и приемов работы, основанных на эффекте совместного ансамблевого музицирования, зарекомендовало себя как эффективное средство формирования концертно-исполнительских навыков обучающихся. Ансамблевое музицирование не только способствует развитию комплекса специфических способностей: музыкального слуха, ритмического чувства, памяти, двигательно-моторных навыков, но и способно сыграть активную роль в процессах становления и развития музыкального мышления и интеллекта.

Список литературы

1. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М.: Классика XXI, 2003. – 130 с.
2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога [Электронный ресурс]: учеб. пособие. – СПб.: Планета музыки, 2017. – 264 с. – Режим доступа: по подписке. – URL: https://e.lanbook.com/book/97097. – Загл. с экрана.
3. Перельман Н. В классе рояля. – М.: Классика XXI, 2003. – 160 с.
4. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков. – М.: Классика-XXI, 2007. – 84 с.

List of references

1. Martinsen K. A. Metodika individual’nogo prepodavaniya igry na fortepiano. – M.: Klassika XXI, 2003. – 130 s.
2. Neygauz G. G. Ob iskusstve fortepiannoy igry. Zapiski pedagoga [Elektronnyy resurs]: ucheb. posobiye. – SPb.: Planeta muzyki, 2017. – 264 s. – Rezhim dostupa: po podpiske. – URL: https://e.lanbook.com/book/97097. – Zagl. s ekrana.
3. Perel’man N. V klasse royalya. – M.: Klassika XXI, 2003. – 160 s.
4. Shmidt-Shklovskaya A. A. O vospitanii pianisticheskikh navykov. – M.: Klassika-XX, 2007. – 84 s.

ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК СРЕДСТВО ПРЕОДОЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ ПИАНИСТА

Ян Аожань

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

В статье рассматриваются проблемы преодоления сценического волнения с помощью здоровьесберегающих технологий. Раскрываются основные понятия, которые характеризуют данные технологии, даются определения и анализируется их эффективность в борьбе с определёнными психологическими состояниями пианистов-исполнителей.

Ключевые слова: здоровьесбережение, пианисты-исполнители, методика А. Н. Стрельниковой, йога, дыхательные техники, гимнастика цигун.

HEALTH-SAVING TECHNOLOGIES AS A METHOD TO OVERCOME THE STAGE EXCITEMENT OF A PIANIST

Yang Aoran
A. I. Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg

The article considers the problems for overcoming stage excitement using health-saving technologies. Also, the author reveals the main concepts characterizing technologies, gives definitions and analyzes their effectiveness for overcoming the certain psychological states of pianists-performers.

Keywords: health-saving, pianists-performers, A. N. Strelnikova's method, yoga, breathing techniques, qigong gymnastics.

Человеческая жизнь наполнена состояниями тревоги и волнения. Так устроена физиология нашего организма. Этот процесс формировался вместе с развитием эволюции человечества, и параллельно с изменениями условий среды обитания изменялись процессы саморегуляции, внешних и внутренних факторов, препятствующих хорошему и бесстрессовому функционированию организма.

Главным постулатом для всего человечества, в особенности в современной непростой ситуации развивающейся пандемии, является здоровье. По определению Всемирной организации здравоохранения, под состоянием здоровья понимается полная, как физиологическая, психоэмоциональная, так и социальная стабильность и устойчивость [1]. В этом отношении очень большое значение для каждого человека в отдельности приобретают его личные реакции на изменения в окружающем мире, его индивидуальные реакции на различные раздражающие внешние и внутренние факторы. Именно они могут вносить существенный дисбаланс в показатели человеческого здоровья.

Современное состояние общества во время последних нескольких лет доказывает, что ничего важнее своего здоровья для человека нет. Во время пандемии увеличился рост числа заболевших нервными расстройствами, в частности в разы увеличился рост панических состояний человека. Во многом данные проблемы возникают вследствие качества жизни и имеющегося здоровья у индивида на сегодняшний день.

В свою очередь, от того, какой образ жизни человек привык вести, как он питается, занимается ли спортом, достаточно ли испытывает физических нагрузок, зависит выносливость и здоровье организма в целом.

Здоровьесберегающие технологии являют собой максимально эффективные меры по реализации индивидуальных подходов к разнонаправленным методам и средствам по обеспечению сохранения здоровья человека на самом высоком уровне. При этом важно не только эффективно сохранять уже накопленное здоровье, но и развивать ресурсы относительно запасов здоровья. Для этого необходимы специальные знания правил и методик по оздоровлению и укреплению организма.

В настоящее время педагогика нуждается в современных подходах, которые могли бы наиболее эффективно решить одну из важнейших задач обучения – задачу всестороннего развития личности музыканта и укрепления его здоровья. В этом отношении будущее за инновационными методиками и разработками методов борьбы с различными стрессовыми и негативными состояниями творческих людей. При этом инновационные методики должны ещё и эффективно помогать решать проблемы сбережения здоровья людей. Эти вопро-

сы особенно актуальны в условиях пандемии. Осмысление и анализ различных трудов по вопросу сценического волнения и путей борьбы с ним навели нас на мысль о рассмотрении в том числе и нетрадиционных, не типичных способов преодоления сценического волнения. Вышеперечисленные техники, нами изученные тренинги, дыхательные техники, различного рода методические рекомендации и прочие вопросы положили начало реализации концептуальных решений и выводов относительно наиболее оптимального решения в отношении здоровьесбережения.

Один из очень эффективных методов борьбы со сценическим волнением, который отметили в беседах со мной многие музыканты-исполнители, – различные методы дыхательных упражнений. Различные типы дыхания и дыхательные практики являются самым правильным и здоровым способом приведения организма в нужный тонус и концентрацию. За счет попадания достаточного количества кислорода в мозг человека его сосуды начинают испытывать определённое воздействие, активизируются процессы движения крови, изменения амплитуды давления и многое другое, что позволяет мобилизовать ресурсные силы организма человека.

Правильному дыханию обучали ещё йоги. Этот тип дыхания используется во всевозможных лечебных дыхательных практиках и дыхательных гимнастиках, это лучшая профилактика, а также единственный естественный способ лечения астмы, которая, как известно, является психосоматическим заболеванием. Творческий человек, страдающий этим недугом, вынужден во многом отказываться от карьеры концертирующего музыканта, поскольку порой бывает очень сложно избавиться от чувства страха, что на сцене может случиться приступ астмы.

Одной из распространенных дыхательных методик является методика А. Н. Стрельниковой[1]. Методика Стрельниковой поистине уникальна в своём роде, её знают и широко применяют во многих странам мира, не только в России. Официальный патент на нее дан в 1972 году[2]. Данная гимнастика представляет собой комплекс разнообразных дыхательных упражнений, которые имеют в основе принцип осознанного вдоха, задержки дыхания определённым образом и затем выдоха. Методика Стрельниковой прекрасно зарекомендовала себя и была доказательно апробирована для лечения и коррекции приступов бронхиальной астмы и многих других болезней уха, горла, носа. Она способствует устранению заикания и помогает вернуть потерянный голос.

Кроме того, гимнастика Стрельниковой очень эффективно помогает бороться с различными сердечно-сосудистыми проблемами и патологиями. Отметим, что разного рода дыхательные лечебно-профилактические практики были известны ещё с самых ранних времен человеческой цивилизации. Многие методики были привнесены в европейский опыт из восточных практик, которые являются одними из самых древних. Таков, к примеру, подход к дыханию йогов [5], у которых дыхательная наука носит название Пранаяма[3]. Это не просто дыхательная практика. Пранаяма являет собой целую дыхательную философию, которая базируется на определенных правилах вдохов и выдохов, которые, в свою

[1] Александра Николаевна Стрельникова (1912–1989) – оперная певица, автор «Дыхательной гимнастики Стрельниковой».

[2] Гимнастика зарегистрирована Государственным Институтом патентной экспертизы в 1972 году. Её автору, Александре Николаевне Стрельниковой, в Госреестре СССР было выдано авторское свидетельство № 411865 на «Способ лечения болезней, связанных с потерей голоса». См.: Щетинин М. Дыхательная гимнастика А. Н. Стрельниковой. М., 2007.

[3] Пранаяма – система дыхательных упражнений, направленная на управление жизненной энергией организма.

очередь, благотворно расслабляют тело человека, влияют на образ мысли и снимают многие физиологические негативные проявления: высокое давление, зажатость мышц и т. п.

Если более пристально рассматривать различные расслабляющие восточные практики, то можно сделать общий вывод о том, что в них основным средством эффективной защиты и поддержания здорового состояния человека является дыхание. Это справедливо и для таких практик, как ушу[4], цигун[5], йога. На основе положительных результатов данных учений были впоследствии созданы и всемирно известная лечебная дыхательная гимнастика А. Н. Стрельниковой, и гимнастика К. П. Бутейко[6], и мн. др. Также лечение дыханием входит в некоторые психотехники (аутогенная тренировка[7], реберсинг[8] и др. [2]). Одними из высокоэффективных здоровьесберегающих техник являются йога, ушу, цигун. Эти группы восточных практик включают в себя детально разработанные теоретически и подтвержденные долгой исторической практикой восточные медицины, которые условно можно разделить на несколько типов. Первый тип – это традиционная китайская медицина, имеющая современное западное название – рефлексотерапия и тибетская медицина, так называемая система До-ин (даосская йога).

Кроме того, не стоит забывать, что лучшим методом для расслабления и полной релаксации всегда был здоровый сон. В настоящее время огромное количество людей испытывают существенные проблемы со сном. Сон всегда был основой здоровья и здорового образа жизни. Во сне происходит полное восстановление всех функций и жизненных сил организма. Огромное значение сон имеет для музыканта-исполнителя, творческого человека.

В рабочем графике концертирующего музыканта порой совсем не остается времени на сон, тем более здоровый сон. Тем не менее, если не следить за качеством и количеством сна, то это может привести к серьезным проблемам со здоровьем. В частности, к нервному и физическому истощению, к потере памяти, к проблемам с сердцем и др. У многих музыкантов частичные провалы в памяти при игре на концертной эстраде часто связаны с недостатком сна. В этой связи одна из современных задач, которая стоит перед научно-медицинским сообществом, – это исследовать влияние сна, на организм творческого человека, его психологическое и физическое состояние здоровья в зависимости от продолжительности сна и условий пребывания человека в состоянии сна, выявить и предложить наиболее эффективные методы предотвращения негативных последствий многочасового отсутствия полноценного и качественного сна.

В настоящее время ученые, педагоги, психологи, медики имеют в своем арсенале способы и подходы через внедрение в терапию лечебного сна. Лечебный сон, или метод электросонтерапии, – это способ лечебного воздействия на ЦНС человека импульсным током низкой частоты (1–150 Гц), малой силы (до 10 мА) и напряжением до 80 В. Импульсные токи проникают в полость черепа через отверстия глазниц, они вызывают снижение

[4] Ушу – общее название для всех боевых искусств, существующих в Китае. В буквальном переводе означает «военное искусство» или «боевая техника».

[5] Цигун – древнее китайское искусство саморегуляции организма, традиционная оздоровительная система, основа внутренних стилей боевых искусств.

[6] Константин Павлович Бутейко (1923-2003) – советский учёный, физиолог, врач-клиницист, философ медицины, кандидат медицинских наук, член общественной организации «Международная академия информатизации». Автор метода дыхательной гимнастики неглубокого дыхания.

[7] Методика аутогенной тренировки (аутотренинга, АТ) основана на применении мышечной релаксации, самовнушении и аутодидактике (самовоспитании).

[8] Реберсинг – метод специального связного дыхания, когда между вдохом и выдохом нет паузы.

восходящих активирующих влияний на кору головного мозга и усиливают внутреннее торможение [4]. Также они активируют серотонинэргические нейроны дорсального шва. Серотонин приводит к снижению условнорефлекторной деятельности и эмоциональной активности.

Как средство преодоления сценического волнения пианиста и эффективный метод здоровьесбережения зарекомендовала себя рефлексотерапия. В рефлексотерапии можно выделить различные, но основанные на общей теоретической основе методики воздействия на акупунктурные точки посредством мануального массажа, иглоукалывания, прижигания, аппликации на разных частях тела. К восточным методам лечения также относят восточные физические и дыхательные гимнастики – йогу, ушу, цигун, тайцзи-цюань в своей лечебной, оздоровительной и профилактической частях.

К системе *Йога* относится древняя индийская медицина Аюрведа, которая принадлежит к общеоздоровительным методам, так как в ее основе – своеобразная система индивидуального питания.

Пранаяма – индийская дыхательная практика. Учение «Цигун» – достаточно широкий метод здоровьесбережения, влияющий на всю психофизиологическую составляющую человека. Работа в практике цигун идет с помощью четкого контроля над движением и в нужный момент с определённой активизацией либо затуханием направлений движения.

Многие основополагающие моменты цигун перекликаются с ушу разнообразными специализированными подходами и технологическими установками, которые представляют собой целый комплекс мер, среди которых – дыхательные тренинги, упражнения на релаксацию, психотренировки, медитативные и различные физические задания. Несмотря на то, что в данных практиках не делается упор на боевую или военную подготовку, с их помощью можно достигнуть невероятных результатов и привести в тонус как тело, так и духовную составляющую человеческой сущности.

Цигун очень положительно влияет на многие проблемы здоровья: сердечно-сосудистые, мышечные и даже суставные.

Гимнастика цигун – это, прежде всего, статика, управление и координирование своим телом, развитие навыков равновесия, устойчивости, крепости мышц. Во время тренировок процесс следует подчинять определённой направленности, переходить от менее сложных к более трудным задачам, постепенно ускорять тренировочный процесс.

Следует помнить, что никто не сможет предложить максимально удобных и готовых «рецептов» для борьбы с негативными проявлениями страхов и различных форм расстройств во время концертной деятельности. Однако, обращаясь к той или иной технике, методике психологической регуляции, работая над здоровьесбережением, необходимо учитывать субъективные особенности психических процессов у исполнителей и их индивидуальные физиологические проявления. Достигнуть своих целей возможно лишь тогда, когда музыкант чутко прислушивается к себе и выбирает для себя наиболее оптимальный способ здоровьесбережения, принимая во внимание все стороны своей личности, эмоционального состояния, физиологии.

Список литературы

1. Здоровье – это состояние полного физического, психического и социального благополучия, а не только отсутствия болезней или физических дефектов [Электронный ресурс]. – URL: http://psihdocs.ru/zdorovee--eto-sostoyanie-polnogo-fizicheskogo-psihicheskogo-i.html. – Загл. с экрана.

2. Лечение дыханием [Электронный ресурс]. – URL: http://emedru.com/methods/breath/. – Загл. с экрана.
3. Черникова О. Эмоциональные состояния в спорте // Спортивная психология в трудах отечественных специалистов. – СПб.: Питер, 2002. – С. 73–78.
4. Чечик Н., Рушкевич Ю., Абельская И., Лихачев С. Физиологические аспекты сна [Электронный ресурс]. – URL: lhttps://cyberleninka.ru/article/n/fiziologicheskie-aspekty-sna. – Загл. с экрана.
5. Щетинин М. Дыхательная гимнастика А. Н. Стрельниковой [Электронный ресурс]. – URL: https://дыхательнаягимнастика.рф/?gclid=EAIaIQobChMI_YOTty07QIVQxN7Ch0C5gNPEAAYASAAEgLdyPD_BwE. – Загл. с экрана.
6. Щетинин М. Дыхательная гимнастика А. Н. Стрельниковой: книга-билет. – М.: Метафора, 2007. – 239 с.

List of references

1. Zdorov’e – eto sostoyanie polnogo fizicheskogo, psikhicheskogo i sotsial’nogo blagopoluchiya, a ne tol’ko otsutstviya bolezney ili fizicheskikh defektov [Elektronnyy resurs]. – URL: http://psihdocs.ru/zdorovee--eto-sostoyanie-polnogo-fizicheskogo-psihicheskogo-i.html. – Zagl. s ekrana.
2. Lechenie dyhaniem [Elektronnyy resurs]. – URL: http://emedru.com/methods/breath/. – Zagl. s ekrana.
3. Chernikova O. Emotsional’nye sostoyaniya v sporte // Sportivnaya psikhologiya v trudakh otechestvennykh spetsialistov. – SPb.: Piter, 2002. – S. 73–78.
4. Chechik N., Rushkevich Yu., Abel’skaya I., Likhachev S. Fiziologicheskie aspekty sna [Elektronnyy resurs]. – URL: https://cyberleninka. ru/article/n/fiziologicheskie-aspekty-sna. – Zagl. s ekrana.
5. Shchetinin M. Dykhatel’naya gimnastika A. N. Strel’nikovoy [Elektronnyy resurs]. – URL: https://dyhatel’nayagimnastika.rf/?gclid=EAIaIQobChMI_YOTt-y07QIVQxN7Ch0C5gNPEAAYASAAEgLdyPD_BwE. – Zagl. s ekrana.
6. Shchetinin M. Dykhatel’naya gimnastika A. N. Strel’nikovoy: kniga-bilet. – M.: Metafora, 2007. – 239 s.

КОМПЛЕКС УПРАЖНЕНИЙ ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ НА ЛАБИАЛЬНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

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

В статье рассматриваются основы современных методик в постановке исполнительского дыхания в период начального обучения на духовых инструментах семейства лабиальных.

Ключевые слова: амбушюр, артикуляция, атака звука, опора, штрих, исполнительский прием, перманентный выдох.

EXERCISES FOR FORMING AND DEVELOPING PERFORMER'S BREATHING ON LABIAL WIND INSTRUMENTS

A. A. Sheshukov
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article discusses the basics of modern techniques for breathing statement at initial stage of training on wind instruments of a labial family.

Keywords: embouchure, articulation, sound attack, support, stroke, performing technique, permanent exhalation.

Актуальность статьи связана с формированием и развитием исполнительского дыхания как основного компонента исполнительской постановки в начальный период обучения. Главная цель на данном этапе заключается в том, чтобы методически правильно сформировать и развить исполнительское дыхание обучающегося при игре на флейте, которое в дальнейшем играет важную роль в творческом росте. Практика показывает, что начинающие исполнители с неправильно поставленным дыханием не могут добиться высокого исполнительского мастерства.

Постановка дыхания на духовых инструментах представляет собой наиболее сложный и продолжительный процесс обучения. Этот этап связан с проблемой извлечения и формирования качественного, насыщенного обертонами звука. Несмотря на свои размеры, лабиальный инструмент требует от обучающегося мощного исполнительского дыхания, и это связано прежде всего с тем, что для извлечения звука воздушная струя, направленная в инструмент, не встречает сопротивление, как это происходит на медных или деревянных язычковых духовых инструментах. В результате нет возможности экономить воздух в легких. В этот период перед преподавателем стоит задача в короткий срок сформировать рациональный исполнительский аппарат, включая амбушюр, атаку звука, артикуляцию и основной компонент – дыхание.

Постановка исполнительского дыхания и приобретение необходимых качеств, как правило, идут не по намеченному плану. Дети имеют разные природные данные, которые сказываются на скорости приобретения необходимых исполнительских навыков, поэтому педагогу на начальном этапе обучения требуется повышенное внимание к тому, какие у ученика формируются ощущения и восприятия в процессе исполнения. На следующем этапе обучения представления ребенка постепенно закрепятся с определенными понятиями, которые впоследствии перейдут в устойчивый исполнительский навык.

С момента овладения исполнительским дыханием у обучающего появляется выносливость, а во время игры его дыхание и его звук приобретают энергетическую и динамическую суть, а также все необходимые связующие музыкально-выразительные функции. Влияние исполнительской техники дыхания сильно сказывается на качестве звука: громкости, глубине, объемности, продолжительности, насыщенности обертонами. В процессе овладения исполнительским дыханием ученик способен достичь высокого исполнительского мастерства, филигранности, четкости, технического многообразия, сюда также входит овладение наиболее сложными в техническом отношении исполнительскими трудностями – интервальная техника, тембровые краски, различные сложные штрихи, артикуляционные приемы, а также вибрато. Без колебаний можно согласиться с бытующим афоризмом: «Искусство игры на духовом инструменте есть искусство дыхания».

Современные методики рекомендуют на начальных занятиях проводить уроки без инструмента, основное внимание необходимо сосредоточить на специальных дыхательных упражнениях. Обучающемуся следует постоянно объяснять основные способы дыхания и наглядно показывать их выполнение. Существенная трудность заключается в главной проблеме – в объединении двух моментов: быстрого, короткого вдоха и продолжительного, равномерного выдоха. Затем постепенно надо перейти ко второму способу, который будет заключаться в специальных упражнениях уже непосредственно на инструменте. Эти виды тренировок дыхательного аппарата будут развивать силу, гибкость и координацию дыхательных мышц совместно с губами, языком, полостью рта. Большое значение имеет сформированный амбушюр в результате правильной работы языка, особое внимание необходимо уделить положению головки флейты относительно пальцев и губ. Правильное, рациональное взаимодействие всех перечисленных исполнительских компонентов способствует овладению профессиональными навыками: красивым полноценным звуком, исполнительским дыханием на опоре, свободным и выносливым амбушюром.

Начальный период обучения является наиболее сложным, так как перед обучающимся и преподавателем встает проблема овладения методически правильной постановкой исполнительского дыхания, как наиболее сложного компонента исполнительской техники.

Основные типы дыхания и применение их на практике. При естественном дыхании в изменении объема грудной клетки принимают участие мышцы грудной клетки и диафрагма. В специальной литературе обычно указываются четыре типа исполнительского дыхания: ключичный, грудной, брюшной и смешанный. Особенностью грудного типа дыхания является активное сокращение ребер грудной клетки, но при этом диафрагма находится в состоянии покоя. При вдохе диафрагма втягивается вверх, что является серьезным препятствием для увеличения объема грудной клетки в вертикальном направлении. При грудном типе дыхания грудная полость расширяется в боковых размерах и дыхательный объем легких не может достичь своих максимальных размеров. Характеристика брюшного типа дыхания начинается с активности дыхательной мышцы самой диафрагмы.

При вдохе диафрагма опускается вниз, создает давление на брюшные внутренности, вследствие этого стенка живота продвигается вперед. При выдохе нижние ребра сжимаются, диафрагма приподнимается, создает давление снизу, это способствует активности выдоха. Но брюшной тип дыхания будет также не полным, так как часть ребер в дыхательных движениях не участвует. Следующий тип дыхания появляется в результате соединения предыдущих типов дыхания – грудного и брюшного, в данном дыхательном процессе принимают участие ребра грудной клетки и диафрагма. Такой тип дыхания заключается в работе всей дыхательной мускулатуры. Кроме того, при грудобрюшном дыхании нагрузка на дыхательные мышцы распределяется равномерно, в результате чего они меньше утомляются. Поэтому наиболее рациональным типом дыхания является смешанный тип дыхания.

Основной ошибкой обучающихся в начальный период обучения является, несмотря на правильный вдох, сброс самой опоры дыхания во время игры. Тем самым дыхание автоматически переходит в физиологическое дыхание, и в результате теряется контроль за выдохом, что влияет на качество исполнения, а также на выносливость и продолжительность занятий на духовом инструменте.

При формировании навыков исполнительского дыхания рекомендуется использовать специальные упражнения, которые подразделяются на расслабляющие и дыхательные.

Расслабляющие упражнения делаются около пяти минут, их цель – избежать скованности тела в целом. Следует помнить: чем больше расслаблен ребенок, тем больше времени он сможет уделить игре на инструменте. Приведем три упражнения, которые можно чередовать.

1. Необходимо лечь на спину в удобном месте, полностью выпрямить тело, не используя подушки. Следует сосредоточить свое внимание на дыхании. После этого сделать несколько глубоких вдохов и медленных выдохов. Должно возникнуть ощущение расслабления тела, при этом без изменения его положения. Как только наступает ощущение хорошей расслабленности и отсутствует мышечное напряжение, можно медленно открыть глаза и встать.

2. Следующее упражнение направлено на концентрацию внимания. Необходимо лечь на ровное место без подушки. Глубокий вдох должен проходить через нос, а медленный выдох – через рот. Затем следует вернуться к нормальному дыханию и сосредоточиться на разных частях тела, начиная со ступней и заканчивая головой. Требуется остановиться на каждой части тела и расслабить его. Затем следует сделать три глубоких вдоха через нос и три медленных выдоха через рот.

3. Следующие упражнения направлены на работу с телом.

Плечи. Необходимо совершить медленные круговые движения вперед и назад. Поднять плечи и дать им опуститься всем весом. Повторить, примерно, пять раз.

Шея и голова. Требуется сделать медленные круговые движения пять раз влево и пять раз вправо. Затем откинуть голову назад, подождать пять секунд и дать ей упасть всем своим весом вперед. Повторить пять раз.

Руки. Следует потянуться руками вверх со стремлением коснуться потолка. В этой позиции выдержать пять секунд. Затем дать им упасть всем своим весом. Повторить это пять раз.

Запястья. Необходимо сделать медленные круговые движения: пять раз влево и пять раз вправо. Затем осторожно отогнуть запястье назад, а потом вперед, задерживая его на мгновение в каждом положении.

Ладони. Требуется раскрыть ладони, потянуть и сжать в кулак. Повторить пять раз.

Пальцы. Следует осторожно раздвинуть пальцы до упора. Задержать их в этом положении на мгновение и расслабить. Повторить эту процедуру по 3 раза каждой рукой.

Щеки, губы и челюсть. Максимально открыть рот в позиции крика, затем расслабить его, в том числе все мышцы лица. Повторить упражнение не менее трех раз. Затем необходимо сымитировать процесс жевания, преувеличивая его так, чтобы щеки могли расслабиться. Этот процесс должен длиться около десяти секунд.

Дыхательные упражнения. Данные упражнения должны выполняться ежедневно 3 раза в день (утром, днем и вечером), поскольку помогают увеличивать объем легких. Временной диапазон дыхательных упражнений занимает от пяти до десяти минут.

1. Необходимо лечь спиной на ровную поверхность без подушки и положить руки на низ живота. При вдохе и выдохе следует фиксировать внимание на заполнении дыханием нижней части живота, запрещено поднимать плечи. Это правильное дыхание для духовика. Вдох производится через нос, медленно и глубоко, максимально наполняя легкие. В процессе вдоха должно возникнуть ощущение подъема живота. В кульминационный момент вдоха требуется задержать воздух на три секунды, затем медленно выдохнуть через рот, чувствуя, как диафрагма контролирует и дозирует воздух.

2. Для этого упражнения понадобится квадратный лист бумаги 4 х 4 см. Этот лист надо приложить к стене на уровне губ и встать к нему лицом на расстоянии около двадцати сантиметров. После этого делается глубокий вдох, как описано в предыдущем пункте, и с помощью струи выдыхаемого воздуха потребуется удержать лист бумаги на стене. Это упражнение необходимо сделать несколько раз. Со временем можно увеличить размер бумажного квадрата и расстояние между стеной.

3. Контроль проницаемости носа. Предварительно прикрыв правую ноздрю, через левую осуществить глубокий вдох четыре раза. Затем, прикрыв обе ноздри указательным и большим пальцами, необходимо сосчитать до четырех. Открыв левую ноздрю, выдохнуть через нее в четыре этапа. Этот процесс следует повторить несколько раз, чередуя ноздри. При выполнении данного упражнения важно сосредоточить внимание на процессе дыхания. Данное упражнение является одним из старейших и широко распространено в практике индийских йогов. Считается, что его можно также применять в качестве упражнения на расслабление.

4. Данное упражнение помогает укрепить диафрагму и заставить мышцы живота работать в процессе игры, выталкивая воздух и направляя его к амбушюру. Выполнять его требуется ежедневно. Необходимо встать в расслабленном состоянии, расставив ноги на ширине плеч, а руки положив на живот. Сделав медленный и глубокий вдох через нос, надо ощутить, как поднимается живот. Затем через следует сделать резкий мгновенный выдох. Поскольку мышцы живота, пресса и диафрагма выталкивают воздух, необходимо научиться быстро сокращать их в момент выдоха.

На первых занятиях с начинающими духовиками все внимание необходимо сосредоточить только на дыхательных упражнениях, продемонстрировав способы дыхания и их выполнения. Основная трудность исполнительского дыхания заключается в необходимости объединить два момента – быстрый, короткий вдох и продолжительный, равномерный выдох. Ребра грудной клетки не одинаково подвижны и эластичны. Ребенку надо обязательно показать, как делаются эти дыхательные упражнения. Медленно произвести глубокий вдох, так, чтобы ребра раздвинулись, а грудь при этом не поднялась. Перед выдохом задержать воздух в легких, а затем с помощью мышц брюшного пресса и грудной клетки быстро выдохнуть, освободив легкие от воздуха. Сделать вдох быстро, глубоко и после небольшой задержки медленно выдохнуть. Или: после спокойного, полного вдоха сделать сильный толчкообразный выдох небольшими порциями воздуха: каждый выдох сопровождается энергичными сокращениями дыхательной мускулатуры до тех пор, пока легкие не освободятся от воздуха.

Развитие исполнительского дыхания в начальный период обучения на флейте должно быть разумным и постепенным. Нельзя от начинающего исполнителя требовать большого физического напряжения. Выдержка и техника дыхания требуют постепенного развития. Каждому ученику необходимо доступно и доходчиво объяснить сам процесс исполнительского дыхания и только потом приступать к специальным упражнениям, которые способствуют формированию исполнительского дыхания начинающего музыканта.

Список литературы

1. Таффанель П., Гобер Ф. Полная школа игры на флейте. Орнаментация. – СПб.: Планета музыки, 2020. – С. 121–202.
2. Болотин С. Основы техники дыхания. – М., 1980. – 16 с.

3. Волков Н. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах. – М.: Альма Матер, 2008. – С. 45–76.
4. Должиков Ю. О технике дыхания на духовых инструментах. – М., 1983. – 16 с.
5. Иванов А. Исполнительское дыхание на духовых инструментах. – Киев, 1991. – 80 с.
6. Иванов А. Методика индивидуального обучения на духовых инструментах. – Киев, 1991. – С. 11–59.

List of references

1. Taffanel' P., Gober F. Polnaya shkola igry na fleyte. Ornamentatsiya. – SPb.: Planeta muzyki, 2020. – S. 121–202.
2. Bolotin S. Osnovy tekhniki dykhaniya. – M., 1980. – 16 c.
3. Volkov N. Teoriya i praktika iskusstva igry na dukhovykh instrumentakh. – M.: Al'ma Mater, 2008. – S. 45–76.
4. Dolzhikov Yu. O tekhnike dykhaniya na dukhovykh instrumentakh. – M., 1983. – 16 c.
5. Ivanov A. Ispolnitel'skoye dykhaniye na dukhovykh instrumentakh. – Kiev, 1991. – 80 s.
6. Ivanov A. Metodika individual'nogo obucheniya na dukhovykh instrumentakh. – Kiev, 1991. – S. 11–59.

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ СКРИПИЧНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ДОМРЫ

Н. А. Мицкевич, В. О. Доронина
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», г. Кемерово

В данной статье рассматриваются основные особенности переложения скрипичных произведений для домры. В качестве примера анализируется музыкальное произведение Н. Паганини «Венецианский карнавал».

Ключевые слова: концертный репертуар исполнителя, переложения произведений, написанные для скрипки, правила и приемы переложения.

PECULIARITIES OF VIOLIN REARRANGEMENTS FOR DOMRA

N. A. Mitskevich, V. O. Doronina
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The authors consider the main features of violin rearrangements for domra. As an example the authors consider the musical composition "Carnival of Venice»" by N. Paganini.

Keywords: concert repertoire of a performer, rearrangements of pieces of music written for violin, rules and methods of rearrangements.

Домра – это музыкальный инструмент, который по своим техническим, динамическим и тембровым данным является весьма ярким инструментом, на ней можно исполнять

произведения не только классической и народной, но и современной музыки. С конца XIX века композиторы стали создавать оригинальные произведения для народных инструментов. Но постепенно стало ощущаться сужение объема учебно-методического и концертного репертуара профессиональных исполнителей, не хватало произведений старинного, классического и романтического стилей. Существенно активизировалось пополнение репертуара в XX веке, благодаря исполнительскому мастерству многих знаменитых исполнителей на домре, таких как А. Цыганков, В. Яковлев, В. Круглов, Р. Белов, Т. Вольская, С. Лукин, В. Никулин, В. Махан и др.

В настоящее время репертуар домриста развивается в нескольких направлениях. Несомненно, в первую очередь исполняются вариации или обработки песен и танцев разных народов, оригинальные произведения композиторов, написанные конкретно для домры. Среди оригинальных произведений есть музыка эстрадного плана, а также произведения таких жанров, как соната, концерт, фантазия, сюита. Достаточно большую часть репертуара домриста на данное время составляют переложения произведений, написанные для фортепиано, скрипки, голоса, для духовых инструментов, таких как гобой и флейта. Посредством переложения музыкальных произведений решается проблема репертуара, что обусловливает необходимость использования нетипичных для домрового исполнения приемов игры. Вопросы исполнительских приемов игры на домре, как и сами переложения, рассматривали А. С. Симоненков, П. П. Каркин, А. Я. Александров, Ю. Н. Шишаков, В. А. Дитель, В. Н. Городовская, Н. П. Будашкин, А. А. Цыганков и др. Основная сложность переложения состоит в том, что при исполнении специфика образования звука того или иного инструмента непременно отражается на технике и технических приемах игры. Для того чтобы звучание было максимально приближено к оригиналу, нужно учитывать особенности вокальных, струнно-смычковых звуков или молоточковое звукоизвлечение фортепиано, которым требуются принципиально разные исполнительские приемы. Транскрипции, переложения, обработки содержатся в репертуарных списках учебных программ и в конкурсных программах являются обязательными произведениями. Следовательно, необходимо решение проблем, связанных с исполнительскими и техническими приемами для исполнения переложений, не только для концертной деятельности профессиональных исполнителей, но и на всех уровнях обучения в учебно-образовательном процессе (ДМШ, ДШИ, музыкальные вузы, колледжи). Очень часто переложения выполняются педагогами учебных заведений. В этом направлении можно определить несколько правил, которые должен соблюдать педагог, приступая к переложению. Собрать эти правила воедино и есть цель данной статьи.

Одно из правил гласит: максимально точно и деликатно развивать и передавать идеи автора, а не банально «подгонять» ноты под диапазон домры. Данное правило состоит из нескольких пунктов.

1. Необходимо рассмотреть особенности эпохи, в которой создавалось данное музыкальное произведение, наиболее характерные черты музыкального стиля композитора для сбережения жанровых и стилевых черт перекладываемого сочинения в новых тембровых условиях.

2. Детально проанализировать динамические и технические инструментальные характеристики, музыкальную фактуру и возможности её исполнения, скоординировать штрихи для максимально точного приближения фонического эффекта переложения к оригинальному звучанию при новых особенностях как тембра, так и техники исполнения.

3. Пересмотреть штриховые обозначения оригинала, изменение элементов фактуры в соответствии со спецификой игры на домре.

4. Необходимо удобно изложить произведение, чтобы его исполнение не отвлекало сложностью технических задач и позволило исполнителю полностью сосредоточить внимание на реализации исполнительского плана.

Для музыкальных переложений требуются такие произведения, которые будут соответствовать специфике звучания инструмента и его природе, подчеркивающие конструктивные и тембровые особенности домры. Чаще всего используют скрипичные сочинения, однако есть некоторые особенности, которые надлежит учитывать при их переложении для домры. Строй этих инструментов отличается друг от друга. У скрипки ми (2-й октавы) – ля – ре (1-й октавы) – соль (малой октавы), у домры ре (2-й октавы) – ля – ми (1-й октавы). Следовательно, рабочий диапазон скрипки больше на большую сексту вниз. В работе над переложением скрипичной партии к данной разнице в диапазоне не нужно подходить формально и просто делать перенос нот на октаву вверх. Одна из первых задач – чтобы мелодическое развитие сохранило свое значение и смысл.

Искусство переложения заключается в умелом использовании приемов, учитывающих возможности воспроизведения тех или иных пассажей, аккордов, гармонических фигураций на каждом инструменте, с которыми мы имеем дело в данном случае. Поэтому из-за различий в строе и диапазоне не все интервалы, аккорды, написанные для скрипки, возможно исполнить на домре. В таких случаях нужно в пределах одной гармонии поменять расположение звуков интервала или аккорда, перенести их в другой регистр или в партию фортепиано, но при этом данные изменения не должны исказить замысел автора.

Для лучшего понимания и представления сказанного рассмотрим пример переложения для домры «Венецианского карнавала» Н. Паганини. В первую очередь, необходимо изучить особенности эпохи создания музыкального произведения, наиболее типичные черты музыкального стиля композитора. Известно, что Никколо Паганини (1782–1840) – выдающийся итальянский композитор, скрипач-виртуоз и гитарист, автор многочисленных сочинений для скрипки и реформатор скрипичного исполнительского искусства [2]. «Венецианский карнавал» является одним из ярких сочинений композитора, которое по прошествии времени назовут «энциклопедией скрипичной техники». Основная тема музыкального произведения стала настолько любима и популярна, что на неё были созданы концертные вариации для многочисленных музыкальных инструментов (в том числе домры) в разных стилях. «Венецианский карнавал» был написан Н. Паганини за один вечер в 1828 году, когда музыкант находился на пике своей исполнительской и композиторской славы. Вдохновением к написанию сочинения послужила неаполитанская песня гондольера «О, мама, мама дорогая». На эту мелодию Н. Паганини создал 20 вариаций, отображающих фантастические образы маскарада, проходящего ежегодно в Венеции. Карнавал в XVIII веке достиг своего наивысшего расцвета: это были танцы на площадях в роскошных карнавальных костюмах, предчувствие волнующих приключений, свиданий и ощущение полной свободы, поскольку лица всех участников скрывали яркие маски. Н. Паганини смог передать все эти образы и состояние души в созданном сочинении «Венецианский карнавал». Влияние эстетических принципов эпохи романтизма сказывается на характере данного произведения: на многочисленных модуляциях и оригинальности мелодического развития, что было обусловлено особым складом виртуозного исполнительства композитора.

В настоящее время известны два переложения данного сочинения: для домры и фортепиано в обработке В. Яковлева и для домры соло в обработке А. Савватеева. И то и другое произведение сохраняет форму темы с вариациями и выстроено на комбинировании контрастных образов, описывающих картину бурлящего, весёлого, итальянского праздника. Рассмотрим более подробно «Венецианский карнавал» в обработке В. Яковлева.

Основная тема является важным элементом всего произведения, поэтому солист должен играть её очень выразительно. Структура мелодии складывается из четырёх фраз, объединённых в одно целое, а они в свою очередь состоят из трёх, будем называть условно, мотивов (сегментов). Очень важно выстроить их в одно целое, а не дробить, интонируя по одному мотиву. Особое внимание стоить обратить на штрихи, потому как для легкости звучания темы используются лиги только на двух из трех восьмых, а третья исполняется стаккато. И если первая из двух залигованных нот исполняется на тремоло, то вторая – ударом. Легкость и изящество теме придают и форшлаги.

Произведение написано в тональности A-dur, в размере 6/8 в темпе Andante (спокойно). В начале сочинения звучит вступление у фортепиано, где сразу же представлена главная тема. После первого проведения фортепианной темы она передается партии домры в той же тональности.

В первой вариации главная тема звучит ещё достаточно спокойно, появляются проходящие и вспомогательные тона, украшения в виде форшлагов. Аккомпанемент у фортепиано меняется на аккордовую фактуру, что придаёт звучанию полноту.

Во второй вариации динамика меняется на f (громко). Начинается сложное варьирование, появляется синкопированный ритм, дробление нот, добавляется заполнение в паузах.

В третьей вариации звучат изысканные виртуозные триоли, которые вновь сменяет певучая тема «карнавала», наполненная аккордовой «сочной» фактурой, заполняя собой всё пространство.

Дальнейшие вариации представляют собой постоянную смену фактуры, использование различных приемов, в том числе и флажолеты, как бы изображая скрипичное spiccato. Напоследок музыка приобретает черты зажигательной и неистовой итальянской тарантеллы и завершается безудержным, бравурным финалом.

Данная пьеса целиком выстроена на образных, темповых, динамических, штриховых, тональных контрастах и имеет сквозное развитие. Здесь солисту необходимо постараться преподнести языком музыки всю неповторимую, необычную атмосферу брызжущего разноцветными искрами и причудливыми костюмами карнавала. Пьеса обязывает исполнителя обладать хорошей исполнительской техникой и иметь развитое творческое мышление. Отметим, что В. Яковлев из 20 вариаций выбрал только те, которые удобно исполнять на домре и, как показывает практика, могут быть освоены юными музыкантами еще в школьные годы.

Обработка «Венецианского карнавала» А. Савватеева представляет собой наиболее сложный вариант этого произведения, который насыщен современными приемами игры и мелодическими рисунками, характерными для современного домрового концертного исполнительства. Аналитический период работы над произведением включает множество проб и ошибок при исполнении, и после этого отбирается нужное (темп, динамика, строение, акценты, интонации, тембры и т.д.) и определяется окончательный вариант. Замыслы могут изменяться, соответственно, поиск средств бывает нескончаемым, и их арсенал должен быть весьма большим.

Таким образом, в репертуаре народных инструментов жанр переложений и, в частности, в домровом репертуаре считается необходимым. Данный жанр сформировался естественным образом и имеет огромное значение в решении проблемы накопления репертуара. Если переложение сделано достаточно грамотно, а исполнитель ответственно подходит к работе над произведением, то оно ничего не теряет в своей художественной ценности.

Список литературы

1. Имханицкий М. И. О сущности словосочетания «русский народный инструмент» // История исполнительства на русских народных инструментах: межвузов. сб. ст. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – С. 16–19.
2. Венецианский карнавал: история и традиции [Электронный ресурс]. – URL: https://babiki.ru/blog/kulturnoe-nasledie/108436.html – Загл. с экрана.
3. Круглов В. П. Школа игры на трехструнной домре. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – 195 с
4. Общая характеристика жизни и творчества Николо Паганини [Электронный ресурс]. – URL: https://studwood.ru/906464/kulturologiya/obschaya_harakteristika_zhizni_tvorchestva_nikkolo_paganini – Загл. с экрана.
5. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. – М.: Музгиз, 1961. – 378 с.

List of references

1. Imkhanitskiy M. I. O sushchnosti slovosochetaniya «russkiy narodnyy instru-ment» // Istoriya ispolnitel’stva na russkikh narodnykh instrumentakh: mezhvuzov. sb. st. – M.: RAM im. Gnesinykh, 2008. – S. 16–19.
2. Venetsianskiy karnaval: istoriya i traditsii [Elektronnyy resurs]. – URL: https://babiki.ru/blog/kulturnoe-nasledie/108436.html – Zagl. s ekrana.
3. Kruglov V. P. Shkola igry na trekhstrunnoy domre. – M.: RAM im. Gnesinykh, 2003. – 195 s
4. Obshchaya kharakteristika zhizni i tvorchestva Nikolo Paganini [Elektronnyy resurs]. – URL: https://studwood.ru/906464/kulturologiya/obschaya_harakteristika_zhizni_tvorchestva_nikkolo_paganini – Zagl. s ekrana.
5. Yampol’skiy I. Nikkolo Paganini. Zhizn’ i tvorchestvo. – M.: Muzgiz, 1961. – 378 s.

КУЛЬТУРА ЗВУКА ДОМРИСТА КАК ОБЪЕКТ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Н. В. Никульникова

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

Статья посвящена вопросам воспитания культуры звука исполнителя-домриста. В качестве основы «культуры звука» домриста рассматриваются способы (нажим, игра толчком, игра броском) и приёмы игры на инструменте (щипок, удары, тремоло, различные колористические приёмы исполнения).

Ключевые слова: домровое исполнительство, культура звука, основные способы звукоизвлечения, колористические приёмы игры на домре, домровый репертуар.

DOMRIST'S SOUND CULTURE AS AN OBJECT OF PEDAGOGICAL RESEARCH

N. V. Nikulnikova
L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov

The author studies the issues of education of the sound culture of a domrist-performer. Besides, the author considers the methods (pressure, push play, throw play) and techniques of playing the instrument (pinch, blows, tremolo, various coloristic techniques of performance) as the basis for sound culture of a domrist.

Keywords: domra performance, sound culture, the main ways of sound production, coloristic techniques of playing the domra, domra repertoire.

Практика современного домрового исполнительства свидетельствует о наличии ряда проблем в методике обучения. Например, большое количество исследований посвящено изучению развития музыкально-исполнительских навыков, двигательного аппарата, способов звукоизвлечения и раскрытия интонационно-тембровых возможностей инструмента. Обращение к опыту инструменталистов других специальностей (скрипачей, виолончелистов, пианистов) способствует некоторому расширению круга методических рекомендаций домристам, однако в целом остро стоит вопрос о систематизации технических умений и навыков домриста-исполнителя, составляющих культуру его звука.

Организация игровых движений – важный фактор эффективности учебного процесса, связанный с их осмыслением в контексте эстетически значимого результата домрового исполнительства. Также здесь стоит говорить о качестве звука, которое всегда должно находиться в центре внимания исполнителя. Без должного владения звукоизвлечением невозможно говорить о художественном исполнении сочинения. Поэтому звукоизвлечение на инструменте должно стать одним из центральных предметов изучения и решаться с такой же серьёзностью, как постановка голоса у вокалистов.

На данный момент проблема развития культуры инструментального звука находится в центре внимания многих преподавателей. Выдающийся пианист Л. Н. Берман говорил, что «культура исполнительства начинается с культуры звука» (см. [3, с. 182]). Несмотря на ряд научных трудов, посвященных изучению исполнительского мастерства и музыкальной педагогики, качество инструментального звука «составляет одну из слабо разработанных, но актуальных сфер современной практики» [2, с. 201].

Хороший звук – это кропотливый труд исполнителя в его повседневной шлифовке музыкального текста. Домрист всегда уделяет первостепенное значение звучанию инструмента независимо от масштабов и художественной значимости произведения: будь то обычное упражнение или отдельная пьеса. Конечно, звук на домре во многом связан с качеством инструмента и медиатора, но это не является решающим фактором. Важными условиями красивого звука является определение его места на струне, где от удара по ней будет лучшая отдача звука, и, собственно, правильное положение правой руки. Поэтому для достижения убедительного и красочного звука требуется не механическая сила воздействия на струну, а правильное его звукоизвлечение, при котором даже очень тихий звук приобретает резонаторный объем даже в больших концертных помещениях. В данном случае необходимо понимать различие между тихим, но содержательным звуком и слабым, безэмоциональным.

Одним из характерных признаков музыкального звука, наряду с такими, как высота, громкость и длительность, является его окраска – тембр. Известно, что каждый музыкальный инструмент имеет свой индивидуальный, неповторимый тембр в зависимости от материала и качества его изготовления, от формы корпуса, акустики помещения, а также, главным образом, от мастерства исполнителя. Богатый звук взаимосвязан с обертоновым соотношением тонов по высоте и громкости, которые в процессе звучания смешиваются с основным тоном и влияют на тембр. Источником обертонов является не только струна, но и корпус инструмента. Например, струна через подставку на домре передаёт колебания деке, которая усиливает вибрацию и, таким образом, формирует не только силу, но и тембр звука.

Широко известно, что каждая струна домры имеет свой определенный тембр. Первая струна – ре (D) имеет самое яркое звучание, поскольку у нее самое сильное натяжение. Вторая струна – ля (A) – обладает более высоким и светлым звуком, для нее используется менее сильное натяжение в сравнении с первой струной. Третья струна – ми (E) – имеет наименьшее натяжение, поэтому звучит более низко и густо за счет наименьшего количества колебаний.

Следовательно, изменяя угол положения медиатора при контакте со струной домры, можно воздействовать на тембр ее звучания. В современной исполнительской практике закрепилось три основных игровых положения, при которых меняется тембровая окраска звука:

1) основная рабочая зона, находящаяся в месте от последнего лада до голосника – звук объёмный, сильный;

2) на грифе (*sul tasto*) – звук матовый, нежный, округлый;

3) у подставки (*sul ponticello*) – звук приобретает гнусавый, острый, жёсткий тембр.

Тембр конкретного инструмента индивидуален, чему способствует много факторов – конструкция (глубина) корпуса, грифа, постановка рук. На тембр влияет и толщина, и конфигурация фаски медиатора, поворот в удержании медиатора. Кроме того, домра, как и другие струнные инструменты, обладает способностью изменять тембр в зависимости от места прикосновения медиатора к струне.

Умение извлекать полноценный и качественный звук, обладающий определёнными выразительными качествами, является важнейшей задачей каждого музыканта. Звук должен быть не просто красивым, а содержательным, поскольку невозможно говорить о художественной интерпретации произведения без эмоционального соответствия стилю, характеру, содержанию музыкального произведения. Поэтому одной из главных и интересных творческих задач музыканта является поиск качественной стороны воплощения музыкального образа, которое можно назвать «звуковым фоном» произведения. Звуковой фон связан с выражением эмоционального состояния, преобладающего на протяжении всего произведения и наиболее характерного для его основных образов.

Известно, что основа красивого и уверенного звучания зависит от положения корпуса и движения рук исполнителя. Непродуманность и суетливость движений правой руки способствуют изменению качества звука в худшую сторону. Следовательно, выработка правильной тактики движений кисти руки является важным этапом работы над нотной партитурой.

Организация целесообразных движений пальцев левой руки и согласованной работы всех её частей (предплечья, кисти и пальцев левой руки) способствует эффективному формированию исполнительской техники домриста, «помогает преодолеть трудности, возникающие из-за ширины мензуры инструмента» [4, с. 36], содействует точному попаданию на нужные ноты при скачках и оперативному скольжению руки по грифу инструмента.

Современные сочинения предполагают высокий уровень сложности с точки зрения виртуозной стороны партии домры, что требует от исполнителя высокого мастерства и часто не соответствует реальному уровню его технической подготовки. В этих «скоростных» условиях освоения нового виртуозного исполнительского материала требуется переосмысление существующих и внедрение новых технологий, которые должны быть направлены, в том числе, и на формирование культуры звука домриста, способной в полной мере раскрыть тембровое и штриховое разнообразие современной партитуры.

Для достижения данной цели необходимо демонстрировать новые подходы к техническому развитию домриста, основанные на введении новых средств, расширяющих исполнительские возможности домриста и полноценно раскрывающих сонорные (технические и выразительные) возможности инструмента. Например, исполнение любого вида туше (бросок, нажим) необходимо осуществлять «с опорой на струну» («игра в струну»). Подобный подход к звукоизвлечению встречается в фортепианной практике (глубокое погружение в клавишу при игре) или в вокальной исполнительской технике (поиск звуковой дыхательной опоры).

Данная техника игры («с опорой на струну») «позволяет преодолеть технические дефекты, среди которых “невызвученность” нот, промахи, а также значительно расширяет динамические возможности исполнителя, содействуя обретению полноценного концертного звука» [4, с. 35]. В процессе такого звукоизвлечения происходит стимуляция мышечного тонуса, активизируется работа игрового аппарата и слухового внимания музыканта. Данный способ помогает домристу получить уверенность в игровых движениях, выработать техническую точность, лучше усвоить и закрепить в сознании и в ощущениях разучиваемый музыкальный материал.

В концертном исполнении для раскрытия звукового потенциала домры необходимо слаженное использование всех частей руки и их взаимодействие друг с другом. Варианты игровых движений правой руки способствуют расширению динамической амплитуды и звуковой палитры инструмента, позволяя исполнителю выявлять звуковой образ, соответствующий художественному замыслу, стилю и характеру произведений. Поэтому при интерпретации музыкального сочинения необходимо помнить следующее правило: от характера игрового движения зависит и характер звучания. Ограничение исполнительских действий ведет к ограниченному набору исполнительских средств.

Звукоизвлечение на домре представляет собой технологию атаки звука, к которым относятся нажим, толчок и бросок. Рассмотрим эти технические приемы.

Под ***нажимом*** понимается выжимание струны медиатором, который лежит на ней, без какого-либо замаха, под влиянием веса руки, с минимальным физическим усилием. Во время атаки звука вес кисти и предплечья переходит в кончик медиатора, который при соприкосновении со струной рождает звук. Виртуозность исполнения быстрых пассажей при известной беглости и техничности левой руки во многом зависит от правой руки, которая считается пульсом и ритмической основой. Как отмечают исполнители, «игра нажимом обеспечивает хорошее ощущение струны, экономию усилий играющего» [5, с. 39].

При технике игры ***толчком*** происходит твердая атака звука. В данном приеме предполагается замах и направленное усилие, устремлённое к струне, также учитывается степень сжатия медиатора. Как правило, при исполнении толчком «с воздуха» появляются определённые призвуки, поскольку медиатор касается струн не так выразительно. Такая техника применяется при исполнении различных видов домровой техники – одноголосие, двойные ноты, аккорды, тремоло.

При игре ***броском*** атака звука подчёркнутая, резкая. Звук при этом, как правило, носит жёсткий характер, сопровождается достаточно большим количеством призвуков. Данный прием осуществляется сбрасывающим движением кисти и предплечья, чисто механическим движением. Бросок медиатора на струну отрабатывается с активным ускорением лёгкого падения после небольшого замахового движения. Падение ускоряется к моменту контакта со струной, а после его прохождения требует мгновенного возвращения в исходное, лёгкое состояние, которое используется как подход к новому игровому движению (вверх или вниз).

Основные способы атаки звука определяют характерные для домрового исполнительства ***приемы звукоизвлечения***: основные и колористические.

Основные приемы игры на домре: щипок, удар и тремоло.

Щипок исполняется приёмом игры pizzicato с помощью пальцев правой руки и медиатора. Исполнение щипка медиатором накладывает отпечаток на приём звукоизвлечения, так как щипок исполняется нажимным способом: он осуществляется со струны, без замаха, весом руки.

Удары по струне производятся с помощью толчка (с замахом кисти) и броска (с замахом кисти и предплечья). При исполнении удара броском движение должно быть свободным, при этом нужно контролировать точность удара медиатора по струне, избегать шлепков, ударов медиатора по ладам и панцирю. Такой прием используется для исполнения мелких длительностей в быстром темпе при невозможности их тремолирования. В умеренном темпе они исполняются ударом вниз, а в быстром – в обе стороны – переменными ударами.

Физиологически удар вверх более сложен для исполнения, поскольку данное движение менее естественно, поэтому данный прием применяется в сочетании «удар – толчок». Другой вариант «удар – бросок» применяется редко при игре аккордов. Переменные удары вверх – вниз используются при игре в быстрых темпах и при большом количестве мелких длительностей. В процессе выработки навыка ударов вверх и вниз исполнение переменных ударов не будет составлять какой-либо трудности, но при этом необходимо следить за ровностью и равномерностью ударов.

Одним из главных и красивых исполнительских приёмов игры на домре является *тремоло,* используемое для непрерывной протяжённости звука. Тремоло представляет собой равномерное и частое чередование медиатора по струне вниз и вверх. Оно бывает ритмическим (определённое количество ударов на одну длительность) и неритмическим (отсутствие определённого количества ударов). В процессе освоения этого приема следует выполнять его на небольшой звучности. Вращательное движение предплечья даёт импульс полусогнутой в запястье кисти, которая вследствие этого производит мелкие колебательные движения. Такие движения получаются в результате небольшого изгиба, крупные – большого изгиба в запястье. Личный исполнительский опыт автора показывает, что играть тремоло возможно и без изгиба запястья, это в большей степени определяется скоростью вращения и амплитудой замаха. При большом изгибе запястья сложно исполнять мелкое тремоло, а при неизогнутом – удобно играть и мелкое, и крупное тремоло.

К ***колористическим приёмам игры*** на домре относят:

– *pizzicato пальцами правой руки* – щипки пальцами правой руки, вниз большим пальцем или вверх – средним;

– *pizzicato пальцами левой руки* – применяется в гаммообразных пассажах. Чередование обеих рук при звукоизвлечении: пальцами правой руки или медиатором извлекается

звук, последующие же звуки возникают за счёт соскальзывания пальцев левой руки со струны;

– *vibrato правой руки* – периодическое надавливание запястьем на струны за подставкой (может исполняться как при игре медиатором, так и pizzicato);

– *vibrato tremolo* – на домре достигается за счёт небольшого смещения струны вдоль ладовой пластины одним из пальцев левой руки. Её кисть в этот момент «должна производить мелкие и достаточно быстрые движения сгибания и разгибания, а также вращательное движение» [1, с. 71];

– *гитарное tremolo* – этот приём позволяет исполнителю вести мелодию на одной струне, аккомпанируя себе на других; исполняется без медиатора; быстрое чередование пальцев в соответствии с названием;

– *гитарное легато* – связное исполнение двух звуков. Так же, как и pizzicato пальцами левой руки, первый звук извлекается медиатором или пальцами правой руки, второй звук в восходящем порядке исполняется пальцем левой, который активно опускается на струну, озвучивая её;

– *большая дробь* – арпеджированное исполнение аккордов скользящим движением по струнам сверху вниз четырьмя пальцами начиная с мизинца, иногда она может оканчиваться ударом медиатора;

– *малая дробь* – исполняется тремя пальцами: мизинцем, безымянным и средним, без применения медиатора;

– *обратная большая дробь* – извлечение тем же способом, но снизу вверх по струнам, четырьмя пальцами начиная с указательного, можно исполнять и с медиатором;

– *обратная малая дробь* – исполняется тремя пальцами правой руки скользящим движением ногтевых фаланг выпрямленных пальцев по струнам;

– *арпеджиато* – осуществляется соскальзыванием медиатора или большого пальца правой руки непосредственно со струны вниз по всем трём струнам, с малого или большого замаха в направлении от третьей струны к первой;

– *скольжение* – исполняется медиатором со струны зачастую для исполнения нот коротких длительностей, расположенных на двух или трёх струнах, при скольжении по трём струнам медиатор совершает кругообразное движение: вниз – вперёд к грифу и вверх – назад к подставке, кисть при этом движется параллельно струнам;

– *бряцание* – удары по всем трём струнам указательным пальцем правой руки поочерёдно вниз и вверх с участием предплечья и кисти, остальные пальцы правой руки собраны вместе и чуть согнуты[1];

– *sul ponticello* – игра за подставкой правой рукой. Применяется в современной музыке, создает эффект звучания колокольчиков;

– *sul tasto* – игра у грифа правой рукой, звучание приглушённое, как бы с сурдиной;

– *натуральные и искусственные флажолеты*. Натуральные флажолеты, как отмечает В. П. Круглов, «располагаются в определённой интервальной последовательности по отношению к основному тону» [1, с. 74]. Их можно извлечь на открытых струнах как отдельно пальцами правой руки, так и пальцами обеих рук. Извлекаются они четырьмя способами: пальцами правой руки с медиатором и без медиатора, пальцами обеих рук с медиатором и без него.

[1] Бряцанье, гитарное тремоло и дроби – это балалаечные приёмы игры, которые в домровом исполнительстве используются достаточно редко.

Искусственные флажолеты можно получить по всему хроматическому диапазону. Запись искусственных флажолетов содержит ноту, указывающую место прижатия струны, и ромбовидную ноту, обозначающую точку касания, соответственно, интервала кварты, квинты и так далее. Разница в исполнении натуральных и искусственных флажолетов состоит в том, что натуральные иногда исполняются одной правой рукой, а искусственные – только при участии обеих рук;

– *флажолеты двойными нотами* – одновременное извлечение флажолетов сразу на 2 струнах;

– *флажолет tremolo* – извлечение флажолета с помощью тремолирования;

– *glissando* – исполняется за счёт скольжения одного из пальцев левой руки по хроматическому звукоряду звучащей струны снизу вверх или сверху вниз вдоль грифа.

Характер звучания и тембровый колорит также зависят от используемых штрихов, которые исследователи разделяют на четыре группы – *legato*, *non legato*, *staccato* и группа смешанных штрихов – *staccato*, *markato*, *martele*, *legato leggiero*, *portamento* и др., и от способов выполнения тех или иных приёмов. Некоторые авторы стремятся конкретизировать вводимые ими новаторские приёмы звукоизвлечения, размещая в нотном издании таблицы с условными обозначениями и описаниями (Б. Кравченко, Г. Зайцев).

Объективно существуют «две стороны» художественного домрового звучания. С одной стороны, это близость пению, лирика, пасторальность; с другой – токкатность, маркатность, механистичность, что позволяет отражать в произведениях для домры не только лирико-романтическую, народно-жанровую сферы, но и широкую палитру фантастических и инфернальных образов. Особенно ярко это проявляется в произведениях для домры, написанных в последней трети XX столетия.

В современной домрово-концертной литературе наблюдается стремление максимально разнообразить и конкретизировать сферу исполнительских приёмов и штрихов. Для этого композиторы вводят в партитуры, наряду с общепринятыми обозначениями, различные уточняющие ремарки. И, напротив, развитие арсенала исполнительских приёмов, технических возможностей мотивировало композиторов на создание крупных оригинальных произведений, в том числе в жанре концерта, сонаты для домры.

Таким образом, развитие сольного исполнительства на домре в отечественной культуре, расширение концертного репертуара для инструмента актуализировало вопрос воспитания культуры звука исполнителя-домриста. Грамотное звукоизвлечение на домре является основой процесса интонирования в музыке, а при сравнении с человеческим голосом – превращает его в особую, полную чувств и мыслей человеческую речь. Овладение богатой палитрой домровых штрихов и приёмов игры позволяет формировать у исполнителя красивый, богатый тембровыми и динамическими красками индивидуальный художественный звук.

Список литературы

1. Круглов В. Искусство игры на домре. – М.: Композитор, 2019. – 216 с.
2. Попова И. Культура звука музыканта-духовика: теоретический анализ проблемы // Вестник МГУКИ. – № 3 (59). – 2014. – С. 200–204.
3. Цыпин Г. Портреты советских пианистов. – М.: Советский композитор, 1990. – 239 с.
4. Шарабидзе К. К проблеме обучения игре на домре на современном этапе // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – № 2 (18). – 2011. – С. 33–37.

5. Шитенков И. Специфика звукоизвлечения на домре // Методика обучения игре на народных инструментах / сост. П. Говорушко. – Л.: Музыка, 1975. – С. 34–47.

List of references

1. Kruglov V. Iskusstvo igry na domre. – M.: Kompozitor, 2019. – 216 s.
2. Popova I. Kul'tura zvuka muzykanta-dukhovika: teoreticheskiy analiz pro-blemy // Vestnik MGUKI. – № 3 (59). – 2014. – S. 200–204.
3. Tsypin G. Portrety sovetskikh pianistov. – M.: Sovetskiy kompozitor, 1990. – 239 s.
4. Sharabidze K. K probleme obucheniya igre na domre na sovremennom etape // Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. – № 2 (18). – 2011. – S. 33–37.
5. Shitenkov I. Spetsifika zvukoizvlecheniya na domre // Metodika obucheniya igre na narodnykh instrumentakh / sost. P. Govorushko. – L.: Muzyka, 1975. – S. 34–47.

ОСВОЕНИЕ ЖАНРА СТАРИННОЙ СЮИТЫ В КЛАССЕ ГИТАРЫ

Ж. А. Рябчевская
ГАПОУ «Кузбасский музыкальный колледж», г. Кемерово;
П. В. Лопатин
МБОУ ДО «Дворец творчества детей и молодежи» Ленинского района, г. Кемерово

В данной статье рассматриваются роль и место полифонической музыки в гитарном репертуаре, аутентичность исполнения, а также даны методические указания по исполнению.

Ключевые слова: жанр сюиты, полифоническая музыка, гитара, исполнитель, старинная музыка, И. С. Бах.

MASTERING THE OLD SUITE GENRE IN THE GUITAR CLASS

Zh. A. Ryabchevskaya
Kuzbass Music College, Kemerovo;
P. V. Lopatin
Centre for Creativity of Children and Youth, Leninsky district, Kemerovo

This article discusses the role and place of polyphonic music in the guitar repertoire and the authenticity of the performance. Also, the author gives methodological guidelines for performers.

Keywords: suite genre, polyphonic music, guitar, performer, old music, J. S. Bach.

Большая часть гитарного репертуара представлена старинной музыкой. Репертуар того времени представлен переложением табулатур, струнно-смычковой, клавирной, органной музыки, а любые переложения являются сложной задачей для исполнителя как в техническом, так и в стилевом плане.

Начиная с X века применение струнных щипковых инструментов (виола, виуэла, теорба, лютня и гитара) стало достаточно распространенным явлением. Данные инструменты средневековой Европы пользовались большой популярностью, чему во многом способствовала культурная традиция, которую внесли менестрели, жонглёры, шпильманы и др. Благодаря мобильности инструмента с ним можно было прийти в гости, музицировать на открытом воздухе или взять его с собой в поход, в связи с чем эти инструменты стали широко использоваться. К сожалению, культурная традиция менестрелей и жонглёров была бесписьменной и не оставила нам образцов музыки того времени. Однако обращение к другим свидетельствам, в частности к литературным текстам, даёт представление о широчайшем распространении струнных щипковых инструментов в различных социальных слоях средневекового общества.

Повсеместное развитие инструментального музицирования способствовало постепенному совершенствованию конструкции инструментов и исполнительской техники. Например, гитара имела 4 двойные струны (хора). Звук извлекался пальцами, плектром или смычком. Е. М. Браудо во «Всеобщей истории музыки» среди популярных музыкальных инструментов Италии, бытовавших до XIII века, называет гитару. Думается, что уже в XII–XIII веках гитара была широко известна в западноевропейских странах, и в первую очередь в Испании, где приобрела значение народного инструмента. Этот инструмент применялся в основном для аккомпанемента и сопровождения танцев. Начиная с середины XIII века сведения об эволюции гитары, её конструкции и роли в музыкальной жизни становятся более точными.

С появлением книгопечатания начинается развитие и издание нотной литературы, которая способствовала расцвету любительского музицирования и переосмыслению социального статуса музыкального искусства. В эпоху Возрождения особое значение стала приобретать музыка в быту, повлияв на зарождение в кругах аристократии традиции проводить небольшие домашние концерты. Так, инструментальное музицирование распространяло свое влияние на культурную жизнь Европы и мотивировало желающих обучаться премудростям этого искусства. Становление инструментального исполнительства в XV–XVI века происходило достаточно активно. Продолжилась эволюция инструментария, в результате которой сформировались различные семейства инструментов.

В целом инструментальное ансамблевое музицирование с участием струнных щипковых инструментов составляло к началу XVII века одну из существенных сторон музыкальной жизни Европы. Рост популярности гитары в европейских странах к концу XVI века связан с усовершенствованием её конструкции, появлением огромного количества нотного репертуара. Постепенно исполнительство на гитаре стало всеобщим увлечением – от простолюдинов до высокопоставленных особ. Известен факт, что в 1540 году герцог Орлеанский специально обучался игре на гитаре, чтобы прельстить испанскую принцессу, а последователи герцога считали себя обязанными последовать его примеру.

Самые ранние нотные публикации для гитары появились в Испании в 1546 году: Алонсо Мударра опубликовал 4 фантазии, павану и гальярду. Однако центром публикационной активности гитарных сочинений стал Париж. В репертуар данного инструмента входили светские песни, мотеты, псалмы, а также фантазии, прелюдии и танцы (паваны, гальярды, бранли) [7].

Во второй половине XVI века Эстьен дю Тертр опубликовал парный танец – павана и гальярда – под названием «сюита». Позднее композиторы стали добавлять третий, а затем

и четвёртый танцы, тем самым превратив цикл в четырёхчастный. В начале следующего столетия это музыкальное новшество проникло в Германию, Италию и Англию.

Сам жанр сюиты оформился в XVII веке в творчестве немецкого композитора Иоганна Фробергера. Его четырёхчастный цикл, впоследствии признанный классическим, был сформирован из контрастных по характеру, ритму и темпу танцев: аллеманды, куранты, сарабанды и жиги, следующих друг за другом в определённом порядке. Эти пьесы объединяло лишь то, что все они были написаны в одной тональности и представляли собой цикл из нескольких равных частей. Их прототипом стала серия танцев для различных инструментов, сопровождавших придворные шествия и церемонии.

В XVII веке Франсуа Мартен (придворный музыкант герцога Орлеанского) издал сборник «Пьесы для гитары с щипковым звукоизвлечением», куда вошли две сюиты. Каждая из них содержала 6 танцев и начиналась с прелюдии. В сюитах использованы как традиционные танцы (аллеманда, куранта, сарабанда, жига), так и более современные: пассакалия, гавот, буре, чакона. Принято считать, что этот момент и стал датой рождения старинной сюиты для гитары.

Иногда между сарабандой и жигой в сюиту вводили другие танцы, эту группу называли интермеццо. Через них производился переход от самой медленной третьей части к самой быстрой – жиге. Это может быть менуэт (элегантный французский танец), гавот (2/4), ария (песня с мелодичным характером, исполняемая под звуки деревянных духовых инструментов) или бурре (танец французских лесорубов). Перед началом сюиты могла быть прелюдия (praeludus – перед игрой).

Жанр старинной сюиты XVII века активно использовался в творчестве композиторов эпохи барокко, однако наивысший расцвет приобрел в творчестве И. С. Баха. Им создано 6 итальянских, 6 английских и 6 французских сюит. Названия их условны, а различия между ними несущественны. Композитор ввел во французские сюиты арию, английскую прелюдию, а в партитах – токкату, симфонию, скерцо, каприччио и рондо. Более того, он углубил контраст между частями сюиты, значительно подготовив творчество композиторов-классицистов.

У И. С. Баха нет оригинальных гитарных композиций, но есть лютневые сюиты, которые успешно исполняются гитаристами, а также транскрипции произведений для скрипки, виолончели и клавира. Как известно, во всех этих произведениях практически нет указаний автора о характере исполнения, поэтому при их изучении очень важно выбрать удачную редакцию.

В настоящее время существует множество переложений барочной музыки для классической гитары, но самыми признанными авторами в этой области являются Джон Дюарт (английским композитор и гитарист) и Андрес Сеговия (испанский мэтр гитары). Оба музыканта выделяют басовую линию в переложениях, тем самым обогащая гармонию в аранжировках музыки той эпохи. В середине XX века было нормой вмешиваться в оригинальную музыку эпохи барокко, поэтому Д. Дюарт и А. Сеговия успешно адаптировали ее для гитары. Например, в прелюдии первой сюиты для виолончели соло Д. Дюарт пытался расширить тембровый диапазон за счет дополнительной басовой линии, учитывая, что тональность была слишком высока для виолончельного диапазона, поэтому возникла естественная потребность включения нижнего регистра. А. Сеговия на такую вольность говорил, что гитара для него – небольшой оркестр, а Д. Дюарт, вероятно, находясь под влиянием моды того времени, также гармонично включил богатые возможности современного музыкаль-

ного языка в переложения барочной музыки. Также удивляет в партитурах отсутствии лигатуры (как, например, у Д. Дюарта), которая была прописана в оригинале И. С. Бахом [9].

В процессе освоения партитур И. С. Баха в классе гитары важно сохранить стиль композитора, который отличается своеобразием полифонического склада, точностью движения голосов в темпе, поскольку в барочной музыке недопустимо ускорение или замедление темпа музыки [2]. В данном случае необходимо сохранить аутентичную интерпретацию оригинала как творческую реконструкцию ранее звучавшего сочинения [9]. Здесь отметим, что раньше не было принято выставлять темповые указания в начале произведения, указывались только ремарки характера. Однако следует помнить, что темпы в большинстве своем были умеренными, поскольку музыка была направлена на созерцание и размышления слушателя, не на демонстрацию технических возможностей исполнителя-виртуоза. Главной задачей многих барочных композиторов было выражение аффекта (то есть состояния души), что особенно ярко продемонстрировано в музыке И. С. Баха [6]. Его музыку невозможно интерпретировать, как виртуозную, поскольку будет искажена историческая достоверность музыкального сочинения. Поэтому в жанре сюиты каждая часть, как правило, передает один аффект и разнообразные его проявления [8].

При исполнении музыки И. С. Баха голосоведение требует постоянного слухового контроля для создания звукового единства имитации (проведения темы в разных голосах). Каждому голосу присваивается своя особая окраска. Необходимо помнить о взаимодействии голосов, артикуляции, ритмике и динамике.

После первого прослушивания произведения следует перейти к кропотливому разбору полифонического материала. Требуется разделить пьесу на большие отрезки, исходя из формы произведения (в данном случае сюиты). Необходимо обратить внимание на такой распространенный недостаток, как выталкивание ноты после длинной ноты. Нужно логически подойти к длинной ноте и, дослушав ее до конца, в такой же динамике взять следующий звук. Следует помнить и о подчеркнутом диссонансе, который берется громче, чем разрешение. Плотная фактура всегда исполняется громче, чем разреженная [1].

Для полифонии И.С. Баха характерна архитектоническая динамика (смена динамики на стыке разделов) и полидинамика. Для ясного ее воспроизведения, прежде всего, нужно избегать динамических преувеличений, не следует отходить от намеченной инструментовки до конца произведения. Чувство меры по отношению ко всем динамическим изменениям в любом произведении Баха является важным показателем, без которого нельзя стилистически верно интерпретировать его музыку.

В партитурах И. С. Баха редко можно встретить пианиссимо. В каденционных зонах никогда не используется диминуэндо, пьесы заканчиваются только в хорошей звучности. Ферматы, как правило, указывают на смену звучания: если фермата стоит на последнем аккорде, то перед этим следует замедлить движение; если фермата стоит над тактовой чертой, то ритенуто не допускается [8]. Фразировка и артикуляция темы сохраняется на все произведение, соответственно, и аппликатура основывается, прежде всего, на заботе о голосоведении, а не на удобстве исполнителя.

На начальном этапе обучения педагогу необходимо выбирать ансамблевый метод работы, чтобы лучше прослушать полифонические, интонационные и динамические нюансы партитуры, задуманные композитором. Только после достаточного усвоения музыкального материала вся партитура может быть передана в руки ученика [3].

Необходимо использовать следующие этапы при разборе полифонического произведения:

1. Чтение с листа, разбор музыкального произведения.
2. Работа над фрагментами партитуры, в которую входит:
   - выучивание отдельно каждого голоса;
   - игра в ансамбле: один голос – ученик, другой – педагог;
   - утрирование динамических оттенков;
   - проигрывание разными штрихами;
   - пение одного из голосов совместно с исполняемым;
   - прослушивание голосов в интервальном соотношении.
3. Соединение фрагментов сочинения в целое (по голосам).

Эти способы приводят к ясности слухового восприятия полифонии, без чего исполнение теряет свое главное качество – ясность голосоведения.

На завершающем этапе работы необходимо продолжать доработку деталей голосоведения. Однако здесь стоит уделять внимание поиску органичного звучания ансамбля голосов и более тонкой художественной шлифовке всех нюансов партитуры. Только при этом условии исполнение станет осмысленным, напоминающим увлекательное последовательное развивающееся повествование.

В заключение необходимо отметить, что ключевым аспектом в исполнении ранней (добаховской) музыки и музыки эпохи барокко является стремление к аутентичности. Современное мышление кардинально отличается от мышления прошлого – это является главным препятствием в интерпретации старинной музыки для современного исполнителя.

Список литературы

1. Брагина Л. В. О работе над музыкальным произведением. – М.: Музыка, 1962. – 143 с.
2. Встреча с А. Бурхановым: Классическая гитара [Электронный ресурс]. – Красноярск, 2000–2001. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=YT1jO-z2REk – Загл. с экрана.
3. Габерман Л. В. Основные этапы работы над полифоническим произведением. [Электронный ресурс]. – М., 2013–2021. – URL: https://uchitelya.com/music/156235-osnovnye-etapy-raboty-nad-polifonicheskim-proizvedeniem.html. – Загл. с экрана.
4. Гурьянова Л. В. Полифония в отечественной гитарной музыке: специальность: дис. … канд. искусствоведения. – Воронеж: Воронеж. гос. акад. искусств, 2014. – 227 с.
5. Евдокимова Ю. Многоголосие Средневековья X–XIV веков // История полифонии. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 1. – 454 с.
6. Как исполнять Баха / сост. М. С. Толстоброва. – М.: Классика XXI, 2021. – 208 с.
7. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней. – М.: Музыка, 1991. – 86 с.
8. Щелкановцева Е. М. Виолончельные сюиты И. С. Баха и их значение в формировании музыканта-исполнителя: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 1983. – 202 с.
9. Якименко Н. Взаимовлияние джазовой и академической традиций в сфере гитарного исполнительства // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: сб. по мат-лам Международ. науч.-практ. конф. – Н. Новгород: Изд-во Нижегород. гос. консерватории им. Глинки, 2010. – № 1 (13). – С. 47–50.

List of references

1. Bragina L. V. O rabote nad muzykal'nym proizvedeniyem. – M.: Muzyka, 1962. – 143 s.
2. Vstrecha s A. Burkhanovym: Klassicheskaya gitara. [Elektronnyy resurs]. – Krasnoyarsk, 2000–2001. – URL: https://www.youtube.com/wat·sh?v=YT1jO-z2REk – Zagl. s ekrana.
3. Gaberman L. V. Osnovnyye etapy raboty nad polifonicheskim proizvedeniyem [Elektronnyy resurs]. – M. 2013–2021. – URL: https://uchitelya.com/music/156235-osnovnye-etapy-raboty-nad-polifonicheskim-proizvedeniem.html. – Zagl. s ekrana.
4. Gur'yanova L. V. Polifoniya v otechestvennoy gitarnoy muzyke: spetsial'nost': dis. … kand. iskusstvovedeniya. – Voronezh: Voronezh. gos. akad. iskusstv, 2014. – 227 s.
5. Evdokimova Yu. Mnogogolosiye Srednevekov'ya X–XIV vekov // Istoriya poli-fonii. – M.: Muzyka, 1983. – Vyp. 1. – 454 c.
6. Kak ispolnyat' Bakha / sost. M. S. Tolstobrova. – M.: Klassika XXI, 2021. – 208 s.
7. Sharnasse E. Shestistrunnaya gitara: Ot istokov do nashikh dney. – M.: Muzyka, 1991. – 86 s.
8. Shchelkanovtseva E. M. Violonchel'nyye syuity I. S. Bakha i ikh znacheniye v for-mirovanii muzykanta-ispolnitelya: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. – M., 1983. – 202 s.
9. Yakimenko N. Vzaimovliyaniye dzhazovoy i akademicheskoy traditsiy v sfere gitarnogo ispolnitel'stva // Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya: sb. po mat-lam Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. – N. Novgorod: Izd-vo Nizhegorod. gos. konservatorii im. Glinki, 2010. – № 1 (13). – S. 47–50.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ИМИДЖА ОРГАНИЗАЦИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

С. Н. Безменникова
МАОУДО «Детская школа искусств № 46»,
г. Кемерово

В статье рассматриваются вопросы профессиональной компетентности преподавателя народных инструментов учреждения дополнительного образования. Определены понятия имиджа, его виды и система мероприятий, направленных на формирование имиджа организации. Рассмотрено влияние образа преподавателя на имидж школы.

Ключевые слова: компетентность преподавателя, имидж организации, квалификационная категория, музыкальное образование, народная культура.

PROFESSIONAL COMPETENCE OF A TEACHER OF FOLK INSTRUMENTS AS A FACTOR FOR FORMING IMAGE OF ADDITIONAL EDUCATION INSTITUTION

S. N. Bezmennikova
Children's Art School № 46, Kemerovo

The article deals with the issues of professional competence of a teacher of folk instruments at additional education institution. Besides, the author determines the concepts of image, its

types and the system of measures aimed at forming the image of institution. Also, the influence of the teacher's image on the image of school is considered.

Keywords: competence of the teacher, image of the institution, qualification category, music education, folk culture.

На современном этапе существования общества конкурентоспособность организаций дополнительного образования выходит на первый план в части формировании её имиджа. Из-за многообразия предоставляемых услуг в сфере образования каждое учреждение старается создать положительный образ с целью привлечения большего количества обучающихся. Детские школы искусств не являются исключением.

Что такое «имидж»? Существует много подходов к определению понятия «имидж». С одной точки зрения, имидж – это сложившийся в массовом сознании и имеющий характер стереотипа сильно эмоционально-окрашенный образ чего-либо или кого-либо [1]. С другой, имидж – это результат сложной и целенаправленной деятельности, целевой аудиторией которой являются субъекты как внешней, так и внутренней среды [4]. Имидж является средством воздействия на кого-либо, поэтому необходимо учитывать потребности потребителей услуг образовательного учреждения. Имидж учреждения дополнительного образования способствует привлечению внимания родителей и детей к школам искусств. Соответственно, благоприятное развитие имиджа однозначно нуждается в постоянном поддержании высокого уровня.

Организация любой сферы транслирует свой имидж, если над ним не работают специально, то таким образом складывается реальный имидж. Внешний имидж выстраивают средства массовой информации и ближайшее окружение, отношение сотрудников формирует внутренний имидж. При целенаправленном совершенствовании в организации создается обновлённый имидж.

Таким образом, под формированием имиджа организации дополнительного образования мы понимаем процесс, систему определенных мероприятий, в ходе которых он создается. К таким мероприятиям следует отнести:

- предоставление качественных образовательных услуг;
- формирование положительного имиджа руководителя и педагогического состава;
- создание благоприятного психологического климата;
- участие организации, обучающихся и преподавателей в различных конкурсах;
- повышение квалификации преподавателей;
- организация сотрудничества со средствами массовой информации;
- проведение открытых мероприятий и концертов;
- ведение сайта и страниц в социальных сетях.

В своей работе хотелось бы затронуть вопрос профессиональной компетентности преподавателя народных инструментов. Активная методическая и концертная деятельность, достижения обучающихся, творческая атмосфера в работе с ансамблями и оркестрами способствуют положительной динамике имиджа школ искусств.

В период формирования системы музыкального образования в СССР сложилась тенденция, в которой основой музыкальных школ, наряду с отделениями фортепиано, являлись именно отделения народных инструментов и, соответственно, преподаватели по классу баяна, аккордеона, домры и балалайки. Оркестры и ансамбли народных инструмен-

тов – это во все времена лицо любой школы. Народная музыка очень близка и понятна слушателям, в основе её – народные и авторские песни, которые сопровождают повседневную жизнь людей и в горе, и в радости. Преподаватели народных инструментов благодаря открытости своего характера, умению подбирать по слуху и аккомпанировать, а также в силу мобильности своих инструментов всегда находятся в центре любого коллектива.

Также стоит отметить внимание государства к вопросам народной культуры в современное время: Президент РФ Владимир Путин поддержал идею Совета по межнациональным отношениям объявить 2022 год Годом народного искусства и нематериального культурного наследия народов России.

С каждым годом увеличивается конкурс при поступлении в ДШИ, растет количество обучающихся, осваивающих предпрофессиональные программы, что обусловлено нормативами, заложенными в так называемой Дорожной карте (плане мероприятий по перспективному развитию детских школ искусств по видам искусств на 2018–2022 годы).

В последние годы в школах приобретаются новые инструменты как за счет средств самих школ, так и в рамках Национального проекта «Культура». Это способствует формированию эстетически правильной культуры звука учащихся и слушателей, что положительно сказывается на имидже образовательной организации в целом.

С внедрением инноваций постепенно меняются и критерии, которым должен соответствовать современный преподаватель народных инструментов в детской школе искусств, участвующий в формировании имиджа образовательного учреждения.

Роль преподавателя в современной детской школе искусств отличается от роли преподавателя XX века. Это связано как с глобальными изменениями в жизни общества, обусловленными техническим прогрессом в сфере образования, так и с внедрением новых профессиональных стандартов, одним из условий которых является наличие у преподавателя квалификационной категории.

Важно понимать, что наличие квалификационной категории у преподавателей в школе искусств является одним из критериев при формировании имиджа учреждения и поэтому становится обязательным. Показательно будет проанализировать критерии оценки деятельности преподавателя для получения им квалификационной категории. Все задаются вопросом, какими качествами должен обладать современный преподаватель? Ответ в данном случае очевиден, и он заложен в этих критериях. Ниже рассмотрим наиболее актуальные стороны профессиональной деятельности:

- наличие высшего/среднего образования;
- достижение обучающимися положительной динамики результатов в освоении образовательных программ;
- результативность участия обучающихся в конкурсах, фестивалях и других мероприятиях различного уровня;
- систематичность организации внеклассных занятий и деятельности по дополнительному образованию;
- транслирование практических результатов профессиональной деятельности;
- продуктивное использование новых образовательных технологий;
- активное участие в работе методических объединений педагогических работников организаций;
- умение использовать дистанционные образовательные технологии в системе работы педагога;

- осуществление экспериментальной и инновационной деятельности в сфере образования;
- наличие авторских опубликованных материалов;
- участие преподавателя в профессиональных конкурсах;
- непрерывность профессионального развития преподавателя;
- концертно-исполнительская и культурно-просветительская деятельность преподавателя;
- уровень сформированности информационно-коммуникационной компетентности педагога.

Мы видим, насколько многосторонне развитой и в то же время универсальной становится деятельность педагога. Многие из этих требований стали для нас привычными: это и постоянное стремление к положительной динамике результатов в освоении предпрофессиональных программ, и повышение результативности участия детей в различных мероприятиях. Современные педагоги научились систематизировать результаты своей деятельности, являются методистами высокого уровня, все больше публикуются, участвуют в профессиональных педагогических и исполнительских конкурсах, совершенствуют формы внеклассной и внеурочной работы.

С течением времени требования к преподавателям народных инструментов в школе искусств возрастают. В современных условиях работы в организации дополнительного образования необходимо быть знающим, увлеченным своим делом, творчески одаренным, методически грамотным преподавателем. Знание законодательных норм, умение оперировать новой информацией, методическая грамотность, стрессоустойчивость, возможность быстрой адаптации – вот ключи к успешной деятельности преподавателя XXI века.

Список литературы

1. Бухаров Д. В. Имидж образовательного учреждения // Человек и общество. – СПб., 2009. – № 2. – С. 165.
2. Варданян М. А. Имидж педагога с позиции сбережения здоровья субъектов образовательного процесса // PR в образовании. – М., 2006. – № 3. – С. 56–74.
3. Горчакова Р. Р. Особенности формирования корпоративного имиджа // Известия вузов. Поволжский регион. Общественные науки. – Пенза, 2012. – № 2. – С. 186.
4. Козлова Н. П. Факторы, влияющие на формирование имиджа образовательной организации // Экономика. Налоги. Право. – М., 2015. – № 4. – С. 103.
5. Малых Ю. В., Широкова Т. В. Формирование положительного имиджа образовательной организации // Наука и социум: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2017. – № 4. – С. 103.
6. Панасюк А. Ю. Имидж. Энциклопедический словарь. – М.: РИПОЛ классик, 2007. – 768 с.
7. Пискунов М. С. Имидж образовательного учреждения: структура и механизмы формирования // Мониторинг и стандарты в образовании. – М., 1999. – № 5. – С. 45–51.
8. Томилова Т. М. Модель имиджа организации // Маркетинг в России и за рубежом. – М., 1998. – № 1. – С. 12.
9. Фролов В. А. Средства PR в формировании позитивного имиджа образовательного учреждения // PR в образовании. – М., 2007. – № 3. – С. 40–42.

List of references

1. Buharov D. V. Imidzh obrazovatel'nogo uchrezhdeniya // Chelovek i obshchestvo. – SPb., 2009. – № 2. – S. 165.
2. Vardanyan M. A. Imidzh pedagoga s pozitsii sberezheniya zdorov'ya sub"ektov obrazovatel'nogo protsessa // PR v obrazovanii. – M., 2006. – № 3. – S. 56–74.
3. Gorchakova R. R. Osobennosti formirovaniya korporativnogo imidzha // Izvestiya vuzov. Povolzhskiy region. Obshchestvennye nauki. – Penza, 2012. – № 2. – S. 186.
4. Kozlova N. P. Faktory, vliyayushchie na formirovanie imidzha obrazovatel'noy organizatsii // Ekonomika. Nalogi. Pravo. – M., 2015. – № 4. – S. 103.
5. Malyh Yu. V., Shirokova T. V. Formirovanie polozhitel'nogo imidzha obrazovatel'noy organizatsii // Nauka i sotsium: mat-ly Vseros. nauch.-prakt. konf. – Novosibirsk, 2017. – № 4. – S.103.
6. Panasyuk A. Yu. Imidzh. Entsiklopedicheskiy slovar'. – M.: RIPOL klassik, 2007. – 768 s.
7. Piskunov M. S. Imidzh obrazovatel'nogo uchrezhdeniya: struktura i mekhanizmy formirovaniya // Monitoring i standarty v obrazovanii. – M., 1999. – № 5. – S. 45–51.
8. Tomilova T. M. Model' imidzha organizatsii // Marketing v Rossii i za rubezhom. – M., 1998. – № 1. – S.12.
9. Frolov V. A. Sredstva PR v formirovanii pozitivnogo imidzha obrazovatel'nogo uchrezhdeniya // PR v obrazovanii. – M., 2007. – № 3. – S. 40–42.

ПРОФОРИЕНТАЦИЯ УЧАЩИХСЯ ДМШ И ДШИ ДЛЯ ПОСТУПЛЕНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ: ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ ИХ РЕШЕНИЯ

В. С. Стерхова
МБУ ДО «Детская школа искусств № 62»,
пгт. Краснобродский

В статье рассматриваются проблемы профориентации учащихся ДМШ, ДШИ в средние и высшие профессиональные учебные заведения искусства и культуры. Автор статьи предлагает свой путь решения вопроса профориентации и мотивации детей для занятий музыкой.

Ключевые слова: профориентация, учебные заведения искусства и культуры, учащиеся, инструментальное исполнительство, оркестр, ансамбль.

VOCATIONAL GUIDANCE FOR SCHOOLCHILDREN TO ENTER HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF ART AND CULTURE: PROBLEMS AND SOLVUTIONS

V. S. Sterhova
Children's Art School № 62,
Krasnobrodsky

The author considers the problems of vocational guidance for schoolchildren of music and art schools to enter higher educational institutions of art and culture. Besides, the author offers her

own way for solving the problem of vocational guidance and motivation of children on music lessons.

Keywords: vocational guidance, educational institutions of art and culture, students, instrumental performance, orchestra, ensemble.

Актуальность проведения профессиональной ориентации очевидна во все времена. Однако до сих пор не разработана универсальная модель этой деятельности. Многие вопросы до настоящего времени остаются открытыми либо частично решенными. Среди них следующие:

- Кто поможет молодым людям сделать свой выбор более осознанно, уверенно и обоснованно?
- Как выявить собственные дарования, если они не «лежат» на поверхности?
- Как выпускнику школы не ошибиться с выбором направления и специальности, чтобы потом в последующей жизни иметь любимую работу?
- Какова последовательность и логика профориентационной работы?
- Какие звенья этой деятельности являются слабыми на настоящий момент?

Все эти вопросы волнуют обе стороны данного явления: и преподавателей, которые занимаются профориентацией, пытаясь привлечь абитуриентов в свои учебные заведения, и юное поколение, на которое, собственно, направлена деятельность педагогов. Ведь судя по ответам школьников и людей более старшего поколения, совсем мало таких, которые точно знают и знали, кем хотят стать, с какой профессией связать свою жизнь. В современной ситуации дело обстоит еще хуже. Жизни без Интернета и гаджетов для большинства людей не существует. Дети чуть ли не с рождения попадают в цифровую реальность, а блогинг становится неотъемлемой частью их жизни, занимает больше времени, чем учеба, спорт, кружки и школы дополнительного образования, чем игры с друзьями. Такое положение должно очень настораживать родителей и педагогов. Ведь по статистике больше половины молодых людей (от 13 до 30 лет) хотят стать блогерами.

Особенно остро данная проблема стоит в процессе профориентации в профессиональные учебные заведения искусства и культуры. Профориентация в учебные заведения данного направления имеет ряд специфических особенностей, но в то же время она вписана в общую проблематику этой работы, которая ежегодно волнует преподавателей вузов и сузов в желании обеспечить полноценный и качественный набор абитуриентов, нацеленный на приобретение специальности.

Цель настоящего исследования – проанализировать проблемы профориентационной деятельности в области культуры и искусства и предложить возможные пути их решения для учащихся ДМШ и ДШИ.

Обратимся в первую очередь к общей проблематике профориентационной работы в нашей стране.

К сожалению, современная школа не в состоянии обеспечить индивидуальный подход к детям. В результате способности большинства подростков на выпуске остаются не раскрыты. Кроме того, выпускники не владеют информацией о рынке труда. Вся профориентация в школах обычно ограничивается различными тестами и рекламой учебных заведений от их представителей. Результаты тестирования мало кем учитываются, а реклама быстро забывается и наслаивается на другую и третью. Такие формы профориентации совершенно не мотивируют учащихся и не сообщают необходимой определенности в выборе специальности. Результативность данной деятельности очень мала. По этой причине человек ошибается с выбором профессии.

Выбор, сделанный в юности, в дальнейшем должен обеспечивать качественную жизнь человека и его семьи, профессиональную удовлетворенность и самореализацию. «Профессиональная ориентация (от анг. professional orientation) – это комплекс психолого-педагогических и медицинских мероприятий, направленных на оптимизацию процессов подготовки и переподготовки индивидов к трудовой деятельности в соответствии с их желаниями, склонностями и сформировавшимися способностями, а также с учетом потребности в кадрах народного хозяйства и общества в целом» [3, с. 225]. Профориентация должна быть направлена на оказание не формальной, а реальной помощи в выборе профессии. Эта деятельность включает в себя целый комплекс информационных, диагностических и формирующих мероприятий.

Профориентационная работа по традиции направлена на две конкретные целевые группы: выпускники общеобразовательных школ и выпускники средних профессиональных учебных заведений. Очевидно, что гораздо острей вопрос первичного выбора профессии стоит для детей, заканчивающих школу, а выпускники колледжей в большинстве своем уже ориентированы на определенную специальность. Однако профориентацию не следует ограничивать только названными категориями, а профориентационные мероприятия не должны прекращаться после того, как абитуриент будет зачислен в то или иное учебное заведение. Концептуальный подход к профориентации должен иметь отношение ко всей молодежи, а под «молодежью» в нашей стране рассматривается население в возрасте от 14 до 30 лет, а в некоторых случаях и до 35 лет и более, что нормативно закреплено Распоряжением Правительства РФ от 29. 11. 2014 № 2403-р «Об утверждении Основ государственной молодежной политики Российской Федерации на период до 2025 года».

Поскольку процесс профориентации в идеале должен быть длительным и поэтапным, он подразумевает не один год работы сначала со школьниками, а затем со студентами, в связи с этим возникает проблема преемственности системы профориентации на разных уровнях образования. В этом плане, прежде всего, следует сказать несколько слов о территориальных особенностях обучения в разных регионах нашей страны.

«Несмотря на все усилия по унификации образования в школах, предпринятые Министерством образования и науки Российской Федерации (до его разделения на две части в 2018 году), а также по модернизации инфраструктуры (подключение всех школ страны к сети Интернет, обновление библиотечных фондов, оборудование компьютерами и т. д.), качество получаемого образования как в средних школах, так и в организациях дополнительного образования разных российских регионов существенно отличается» [2, с. 299]. Соответственно, различны и возможности для дальнейшего поступления выпускников школ в вузы и их трудоустройства. Поэтому эффективная система профориентации уже на школьном уровне должна обязательно учитывать региональные особенности.

Лишь некоторые талантливые школьники стремятся учиться в центральных вузах страны, в то время как большая часть закончивших школу остается в своем регионе и поступает в местные университеты, колледжи, училища и т. д. Поэтому более эффективной выглядит профориентация школьников на территориально доступные учебные заведения, в которые существует больше шансов поступить и в которых есть реальные возможности учиться, даже с точки зрения материальных затрат семьи. В этом плане необходимо сотрудничество между школами и учебными заведениями следующей ступени, которые помогают учащимся уже в средних и старших классах получить базовое представление о возможном дальнейшем выборе. Однако пока такое сотрудничество налажено лишь в отдель-

ных регионах за неимением стимулирующей региональной или общегосударственной политики в этом вопросе (см. [2, с. 299]).

Как показывает статистика различных исследований, желание учиться и удовлетворенность от учебного процесса являются одним из ключевых факторов для дальнейшего успешного трудоустройства и долгосрочного развития в выбранной сфере. Согласно исследованию, проведенному П. С. Ермаковой, выпускники, которые ходили на занятия с удовольствием, работают по полученной специальности в среднем в два раза большее количество лет, чем те, кто ходили на занятия с раздражением или без эмоций [1]. Это означает, что профессиональная ориентация и работа с мотивацией не должны заканчиваться на школьном уровне, задача которого, скорее, состоит в том, чтобы правильно подобрать следующую образовательную ступень, обозначив лишь общее направление для выбора дальнейшей профессии. Следует иметь в виду не только старшеклассников, но и обучающихся в профессиональных учебных заведениях, а также молодых специалистов.

Профориентация в высших учебных заведениях требует более детального и глубокого понимания особенностей выбранной профессии по мере прохождения обучения. В связи с этим можно выделить несколько важных составляющих, способствующих решению данной задачи:

1. На каждом этапе обучения для студентов не всегда бывает очевидна тесная взаимосвязь теории с практикой, в результате чего снижается интерес к теоретическим дисциплинам, а потом и к выбранной специальности.

2. Во многих вузах разделение по специализации происходит лишь на третьем курсе, в то время как на младших курсах даются лишь общие дисциплины. В результате возникает ситуация, при которой первые два года у студентов отсутствует ощущение полезности и важности образования для дальнейшей трудовой деятельности. Вследствие этого, когда на третьем курсе приходит время выбирать специализацию, у многих студентов отсутствует понимание принципиальной разницы между различными направлениями. Поэтому возникает необходимость в корректировке учебных планов.

3. В процессе обучения большую роль играют мотивирующие встречи с профессионалами, уже работающими по выбранной специальности, с возможностью задать интересующие вопросы и получить честные исчерпывающие ответы (см. [2, с. 299]).

В итоге полный цикл профориентации включает не только школьные годы человека, но и период получения профессионального образования, и начало трудовой деятельности. Концептуальный подход к профессиональной ориентации предполагает трехуровневую модель профориентации молодежи, включающую профориентацию в средней общеобразовательной школе, системе профессионального образования, а также в рамках трудовой адаптации молодых специалистов в организациях.

В области искусства и культуры работа по профориентации имеет ряд плюсов, которые связаны с художественной одаренностью ребенка в том или ином виде творчества – музыка, театр, живопись, архитектура, дизайн, хореография, которые в большинстве своем требуют обучения с ранних детских лет. Одаренность в области искусства, как правило, проявляется еще в раннем детстве, в дошкольном возрасте, поэтому далее родители могут ее развивать, обучая ребенка в школах искусств, хореографических и театральных студиях. Если таланты ребенка проявляются позже, то он также имеет время до окончания средней школы сделать попытку к их совершенствованию для того, чтобы выбрать профессию. Если молодой человек понимает, что ошибся в выборе профессии, уже будучи студентом, то жизненного времени на обучение чему-то новому у него гораздо меньше.

В музыкальном образовании у нас в стране сложилась трехступенчатая система: школа – училище (колледж) – вуз. Иногда первые две ступени суммируются в музыкальной школе – десятилетке. Для профессионального становления музыканта эта система наиболее эффективна и оптимальна, она оправдала себя на мировой уровне – в сравнении с системами музыкального образования других стран российские музыканты всегда вне конкуренции. Для профориентационной работы в этом есть еще одно преимущество: ребенок с раннего детства уже находится в профессии, в то время как его сверстники порой даже в старших классах не понимают своих склонностей.

Казалось бы, профориентация в области музыкального искусства явно выигрывает перед нетворческими специальностями. Однако для педагога-музыканта в деле профессиональной ориентации своих учеников существует ряд препятствий, и они совсем не просто преодолимы.

В связи с тем, что в последние десятилетия среднее и высшее музыкальное образование стало экономически невыгодным и политикой государства не поддерживалось (впрочем, как мы видим из истории развития профориентации музыкального образования, оно никогда не было в приоритете у государства), многие родители и преподаватели осознанно перестали направлять детей, несмотря на их одаренность, в колледжи и вузы для дальнейшего развития в своем мастерстве, опять же, желая блага материального. Ведь музыкальное образование многие десятилетия и более не могло обеспечить нормальное материальное положение и благосостояние музыканту и преподавателю в этой сфере. Обиднее всего, что чаще так думают родители более способных и талантливых учеников. Преподаватель сталкивается в этом случае с противостоянием взрослых, которых труднее переубедить в обратном, да и аргументов веских нет. Это уже наглядный мотив и главная причина для непродолжения обучения в этой сфере. Поэтому идея профориентации должна быть экономически выгодна и перспективна как для старшеклассников, обучающихся в ДШИ или ДМШ, так и выпускников этих начальных учебных заведений дополнительного образования.

В качестве идеи по стимулированию профориентационной работы среди учащихся и выпускников ДМШ и ДШИ можно предложить рассмотреть разработку нового проекта (для начала – на региональном уровне) в Министерстве образования РФ и Министерстве культуры РФ, который заключается во внесении в имеющуюся вертикаль музыкально-профессионального образования еще одной промежуточной ступени образования. Назовем ее условно «базой подготовки» выпускников ДШИ и ДМШ по инструментальному исполнительству для поступления в средние специальные и высшие учебные заведения. Среди таких выпускников имеются в виду:

- дети, уже закончившие среднюю школу, но еще обучающиеся в стенах музыкальных школ;

- закончившие полное среднее образование и учившиеся какое-то время в музыкальной школе, но не закончившие ее, неопределившиеся с выбором профессии или по каким-то причинам не поступившие в колледжи или вузы после окончания средней школы;

- те, кто закончил ДШИ или ДМШ, но еще учится в средней общеобразовательной школе и скучает по музыкальным дисциплинам, по своему музыкальному инструменту;

- музыканты-любители, учившиеся на музыкальном инструменте частным образом.

Таким образом, «база подготовки» – это отдельный класс либо студия, находящаяся в стенах культурно-образовательного учреждения, при которой есть преподаватель-инструменталист. Он набирает для занятий таких выпускников, а также еще обучающихся в старших классах по инструментальному исполнительству и даже тех, кто когда-то или недавно бросил данный вид деятельности, но со временем пожалел об этом.

Данная идея пока минимизирована до направления музыкально-инструментального исполнительства, хотя в дальнейшем при одобрении и воплощении в жизнь ее можно применить к любому направлению в области музыкального искусства, а возможно, и других видов художественного творчества.

При этом возникает ряд вопросов, требующих решения:

- Что значит «база подготовки»?
- Для чего она необходима, в сущности?
- Как ее рассматривать с экономической и политической точек зрения?

Рассмотрим способ реализации данной концепции более детально.

Во-первых, создается новый класс музыкально-инструментального исполнительства при любом учреждении культуры. Преподавателю ДШИ или ДМШ дают ставку от муниципалитета как руководителю ансамбля или оркестра при достаточном количестве музыкантов. Во-вторых, преподаватель, он же теперь руководитель ансамбля (оркестра), приглашает участников-инструменталистов, закончивших начальное музыкальное образование или не закончивших, но желающих поиграть «где-нибудь» для интереса на своем музыкальном инструменте. Кандидатами в такой ансамбль будут рассматриваться и другие «абитуриенты»: возможно, студенты, уже обучающиеся по специальностям, не касающимся музыкально-инструментального искусства, которые когда-то закончили или не закончили ДМШ или ДШИ, но желают попрактиковаться в игре на инструменте. Руководитель, исходя из возможностей и уровня кадров, из инструментального состава ансамбля или оркестра, подбирает программу для совместного музицирования и вводит учащихся в серьезную работу коллектива.

Преподаватель создает ансамбль из желающих, но посещают они его по определенному расписанию, воспринимают эту деятельность как работу, потому что она и будет их первым постоянным заработком. Преподаватель готовит ансамбль для конкурсов, различных мероприятий, тем самым презентуя музыкальный облик города, района или поселка. «База подготовки» финансируется так же, как ДШИ и ДМШ, и относится к муниципальному учреждению дополнительного образования. Руководитель также находится «на иждивении» муниципалитета и устроен как преподаватель, дирижер ансамбля при местном ДО ДШИ или ДМШ. Юные «ансамблисты» принимаются на работу по договору на год с возможностью продления его еще на год.

Стимулами такой работы могут послужить творческое общение, совместные интересы, желание и амбиции музыкантов выступать на сцене, подготовка программы для выступления в концертах и различных мероприятиях города, поселка, района и даже гастролей. Но самым необходимым стимулом в условиях непростой экономической обстановки должна быть материальная поддержка артистов: денежные вознаграждения должны выплачиваться как премиальными, так и на постоянной основе ежемесячно, не ниже повышенной стипендии в вузах. Желательно, чтобы рассматривалось это предложение на региональном уровне. Юные музыканты-ансамблисты в дальнейшем будут иметь перспективную для них информацию в портфолио о том, что они прошли практику по своей деятельности, а преподаватель может дать отзыв о работе данного сотрудника, который будет учитываться на любом уровне при поступлении в вуз и на работу.

Цель руководителя такой базы: психолого-педагогическая поддержка в выборе профессии музыканта, более глубокое вовлечение в данную специальность молодых людей, помощь в понимании специфики инструментального искусства и стимулирование интереса к профессии. Очень важно раскрыть в каждом поступившем в эту «базу» потенциал к игре

на музыкальном инструменте, но что не менее важно – это материальная поддержка, дающая уверенность в завтрашнем дне и в профессии.

Данный проект привлечения молодежи к классической музыке путем их же практической деятельности может показаться утопическим, но подобный опыт в мире уже имелся и даже в масштабе всей страны. Правда, он не подразумевал материального вознаграждения для юных оркестрантов за подготовку концертных программ и выступления. Речь идет о концепции общедоступного музыкального образования в Венесуэле, воплотившейся в создании Национальной системы детских и юношеских симфонических оркестров (венесуэльцы называют ее просто «Системой» – «El Sistema»). В основе этой утопии – мечта о том, что искусство может сделать человека счастливей и изменить мир к лучшему.

Как ни странно, эта программа, созданная музыкантом и экономистом Хосе Антонио Абреу (1939–2018) в 1975 году, стала одной из самых прогрессивных музыкально-воспитательных концепций, когда-либо возникавших в Латинской Америке. «El Sistema» охватывает 125 молодёжных хоров и оркестров (из них 30 симфонические). Интересно, что оркестры были организованы не только в музыкальных, но и главным образом в общеобразовательных школах, где изначально дети вообще не имели представления о музыкальных инструментах и не умели играть на них. Количество студентов в рамках «Системы» превысило 350 тысяч человек. Значение данной образовательной программы – это не только художественное развитие детей и подростков. Она также является своеобразным социальным проектом, который поднимает уровень жизни за счет интеллекта и образования, так как большинство молодых людей происходят из семей, находящихся за чертой бедности слоев населения. «El Sistema» направлена на помощь молодым людям, склонным в силу нищеты и различных обстоятельств к асоциальному и криминальному поведению.

Понятно, что в данных социальных условиях стояли вопросы другого характера, но ведь этот проект финансировался государством и принес прекрасные результаты. Уровень жизни в России позволяет благодаря подобному проекту не только образовывать и профессионально ориентировать молодежь, но и давать им возможность трудиться и зарабатывать.

Таким образом, «база подготовки» может являться средним звеном между музыкальной школой и профессиональным музыкальным образовательным учреждением, скажем, своеобразным «интермедиумом». Такие базы подготовки необходимы хотя бы по одному заведению в городском округе. Финансовая затратность не будет ощутимой, если придет помощь из регионального бюджета и тем более, если будут выделяться на такое развитие небольшие средства из государственного бюджета.

Цель такого подхода – поддержание интереса к музыкальному искусству в реальной практической деятельности и как следствие – увеличение абитуриентов в учреждения культуры на направление «Музыкально-инструментальное искусство», что в дальнейшем будет способствовать появлению профессиональных и увлеченных кадров для подъема и развития культуры.

Список литературы

1. Ермакова П. С. Условия и факторы качества первого профессионального образования и профессиональной ориентации // Генетическая социология XXI. – 2017. – № 1. – С. 42–52.
2. Луценко Н. О., Котенко В. В. Профессиональная ориентация как инструмент адаптации в условиях цифровой революции [Электронный ресурс] // Ученые записки университета имени П. Ф. Лесгафта. – 2020. – № 3 (181). – С. 298–300. – URL: https://lesgaft-notes.spb.ru/files/3-181-2020/p298-300.pdf. – Загл. с экрана.

3. Омельченко И. Н. О формировании многоуровневого образовательного комплекса в вузе культуры [Электронный ресурс] // Проблемы современного педагогического образования. – 2020. – № 68. – С. 225–229. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44207608. – Загл. с экрана.

List of references

1. Ermakova P. S. Usloviya i faktory kachestva pervogo professional'nogo obrazovaniya i professional'noy orientatsii // Geneticheskaya sotsiologiya XXI. – 2017. – № 1. – S. 42–52.
2. Lutsenko N. O., Kotenko V. V. Professional'naya orientatsiya kak instrument adaptatsii v usloviyakh tsifrovoy revolyutsii [Elektronnyy resurs] // Uchenye zapiski universiteta imeni P. F. Lesgafta. – 2020. – № 3 (181). – S. 298–300. – URL: https://lesgaft-notes.spb.ru/files/3-181-2020/p298-300.pdf. – Zagl. s ekrana.
3. Omel'chenko I. N. O formirovanii mnogourovnevogo obrazovatel'nogo kompleksa v vuze kul'tury [Elektronnyy resurs] // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya. – 2020. – № 68. – S. 225–229. – URL: https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44207608. – Zagl. s ekrana.

ПОСТАНОВКА МЮЗИКЛА КАК ПУТЬ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ И ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ ДШИ

С. П. Егорова
МБУ ДО «Чурапчинская детская школа искусств им. А. П. Гоголева», Республика Саха (Якутия);
О. Э. Добжанская
ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств», г. Якутск

В статье авторы делятся практическим опытом постановки детского музыкально-театрального спектакля в жанре мюзикл в Чурапчинской детской школе искусств, Республика Саха (Якутия), рассматривают роль театра в развитии музыкальных способностей детей.

Ключевые слова: детская музыкальная педагогика, вокальная педагогика.

STAGE VERSION OF THE MUSICAL AS THE WAY TO DEVELOP MUSIC AND CREATIVE ABILITIES OF STUDENTS IN ART SCHOOL

S. P. Egorova
A. P. Gogolev Churapchinsk children's art school, The Republic Sakha (Yakutia);
O. E. Dobzhanskaya
Arctic State Institute of Culture and Arts, г. Yakutsk

The authors describe their practical experience of staging children's music and theatrical performance (musical genre) at Churapchinsk children's art school, the Republic of Sakha (Yakutia), and consider the role of theater in developing children's music talents.

Keywords: children's music pedagogy, vocal pedagogy.

Современная действительность требует от человека высокого интеллектуального развития и креативности. Способности к творчеству можно эффективно развивать в процессе музыкальной деятельности, особенно интенсивно творческие способности развиваются путем участия детей в музыкально-театральных постановках. Актуальность темы исследования возрастает в контексте республиканского проекта «Музыка для всех», инициатором и автором которого является первый Президент Республики Саха (Якутия) Михаил Ефимович Николаев. Проект «Музыка для всех» имеет для Якутии неоспоримое социальное значение, поддерживает музыкальное образование и развитие музыкальных способностей во всех слоях общества.

Содержание данной работы концентрируется на том, как в процессе участия детей в музыкально-театральных постановках в жанре мюзикла можно создать благоприятные условия для развития их музыкальных и творческих способностей.

Данная работа проводилась с учащимися младшего школьного возраста в Чурапчинской детской школе искусств. Накопленный научно-методический и практический опыт музыкального преподавания был направлен на повышение мотивации развития эмоций, чувств, креативности и воображения, что позволило определить основные направления формирования музыкальных и творческих способностей детей. Если исходить из того, что важен не сам конечный результат, а процесс творческой деятельности, то главным условием для развития музыкальных и творческих способностей младших школьников является активное вовлечение детей в постановки музыкально-сценического жанра. Участие ребенка в спектакле очень важно не только для развития его музыкальных и творческих способностей, но и для личностного роста, проявления собственного отношения к музыкально-сценическому представлению.

С 2015 года в муниципальном бюджетном учреждении дополнительного образования «Чурапчинская детская школа искусств им. А. П. Гоголева» (с. Чурапча, Чурапчинский улус, Республика Саха (Якутия)) осуществляется проект «В мире мюзикла» (разработчик проекта – преподаватель класса сольного пения Егорова Светлана Петровна). Проект был разработан для внеурочной работы с учащимися младшего школьного возраста. Его целью было создание условий для активной музыкальной и творческой деятельности, формирования креативности, воображения, музыкально-творческих способностей детей. В соответствии с целью проекта были определены следующие задачи: приобщение учащихся младшего школьного возраста к литературным произведениям; использование информационных и музыкально-творческих ресурсов в интересах детей, преподавателей, родителей; вовлечение участников в образовательный и культурный процесс сферы музыкального искусства; совершенствование у школьников навыков эффективного общения и речевой выразительности; создание положительной мотивации и потребности в практическом совершенствовании музыкальных умений; развитие у учащихся познавательной сферы (памяти, мышления, внимания, воображения); развитие чувства ритма, темпа, ощущения пространства и др.

По данному проекту каждый канун Нового года (конец декабря) отмечается музыкальным спектаклем: в Чурапчинской ДШИ были поставлены мюзиклы по сказкам «Золушка» Шарля Перро, «Двенадцать месяцев» Самуила Маршака и «Снежная Королева» Ганса Христиана Андерсена. Эти представления были показаны в жанре театрально-музыкального мюзикла. Совместные представления воплотились в единое искусство звучания музыки и песни, хореографии. Ежегодные традиционные мюзиклы приобщили учащихся младшего школьного возраста к музыкальной и творческой деятельности. Зрители

спектаклей – родители, преподаватели, другие учащиеся – получили значительные эмоциональные впечатления, оказались вовлечены в мир музыкального театра.

Мюзикл – это музыкально-сценическое произведение, в котором переплетаются диалоги, песни, музыка, танцы и при этом сюжет, как правило, незамысловат. Большое влияние на мюзикл оказали многие жанры: оперетта, комическая опера, водевиль, бурлеск [2, с. 15]. Мюзикл как жанр появился в 20–30-е годы XX столетия в США и стал одним из самых популярных жанров театрального искусства благодаря своей синтетической природе, а также акценту на зрелищность, яркую эмоциональность, танцевальность. Сюжет мюзикла разыгрывается не только в словах и действиях, но и в песне, музыке, танце и пантомиме. «Отцами» мюзикла как особого жанра музыкально-театрального искусства стали композиторы, пианисты Джордж Гершвин, Джером Дэвид Керн, Ричард Чарльз Роджерс, Сильвестр Левей, Эндрю Ллойд Уэббер, Исаак Дунаевский и другие. Наиболее значимыми образцами жанра мюзикл стали бродвейские мюзиклы («Моя прекрасная леди» Ф. Лоу (1956), «Вестсайдская история» Л. Бернстайна (1957), «Звуки музыки» Р. Роджерса (1959), «Хелло, Долли!» Дж. Хермана (1964), «Скрипач на крыше» Дж. Бока (1964), «Кошки» Э. Л. Уэббера, Т. С. Элиота (1981), «Призрак Оперы» Э. Л. Уэббера, Ч. Харта (1986) и другие), французские мюзиклы («Стармания» М. Берже, «Отверженные» К.-М. Шонберг, А. Бублиль, «Нотр-Дам де Пари» Р. Коччанте, Л. Пламондон (1998), «Король Солнце» А. Коэн, Э. Шураки (2005) и др.), российские мюзиклы («Веселые ребята» И. Дунаевского (1934), «Юнона и Авось» А. Рыбникова, А. Вознесенского (1980), «Норд-Ост» А. Иващенко, Г. Васильева (2001), «Алые паруса» М. Дунаевского, М. Бартенева, А. Усачёва (2013) и др.) [1]. Исследователи отмечают различие между мюзиклом и опереттой: мюзикл в большей степени представляет собой театральную форму, в которой музыка является одним из средств музыкально-сценического монтажа наряду с хореографией, пластикой, постановочными эффектами и т. д. [3, с. 39].

Жанр мюзикла не входит в национальную культуру народа саха (якутов), и для говорящих на якутском языке людей приобщение к музыкально-театральной традиции является неким открытием, расширением их музыкального мира. Зрелищность и театральность мюзикла оказались очень близки якутянам, и, учитывая акцент на этих аспектах спектаклей, постановки музыкально-театрального жанра в Чурапчинской детской школе искусств получили название «мюзикл».

Во время процесса подготовки мюзикла все участники (дети и взрослые) входят в активную эмоциональную творческую деятельность. Преподаватели, родители работают с детьми на репетициях, принимают участие в подборе и изготовлении костюмов. Процесс музыкальной творческой деятельности способствует эмоционально-чувственному сближению, формированию доверительных отношений между всеми участниками музыкального спектакля, что не может не отразиться на качестве воспитательного процесса в ДШИ. При постановке музыкального спектакля преподаватель обращает внимание на выражение чувств, сопереживания, эмоции, причем сопричастность родителей к творческому процессу зачастую разрешает конфликтные ситуации в семье. Постановка мюзикла – коллективная деятельность, в которой должны быть учтены психологические особенности участников разных возрастов, особенности поведения и отношений между ними, – всегда базируется на создании атмосферы творчества, доброжелательности и доверительных отношений.

Музыкально-театральная постановка направлена на естественное раскрепощение детей, передачу музыкально-творческих замыслов, получение эмоционального удовлетворе-

ния, раскрытие индивидуальных, музыкальных и творческих способностей. Процесс подготовки мюзикла, где есть музыка, пение и танец, как средство развития, считается не только эффективной моделью музыкальных способностей и творческой деятельности, сотрудничества с семьёй, но и инновационной формой организации совместной музыкальной и творческой деятельности.

Хотелось бы остановиться на этапах постановки музыкально-театрального спектакля, среди которых можно выделить три основных: подготовительный, организационно-репетиционный, рефлексивно-итоговый. В подготовительный этап входят такие виды работы, как подбор литературы к постановке мюзикла, разработка сценария, подбор песен и музыкального ряда, кастинг учащихся-исполнителей в музыкально-театральную студию, подготовка сценария и разработка режиссерского постановочного плана, распределение ролей, ознакомление участников проекта с текстом сценария, беседа о замысле постановки. В организационно-репетиционном этапе надо выделить разучивание песен, текстов по ролям, отработку хореографических постановок, проектирование и изготовление декораций, костюмов, масок и других атрибутов представления, последовательные репетиции по отрывкам – событиям, подготовка музыкально-шумового ряда спектакля (запись фонограмм), анонсирование спектакля (афиша, программа). На рефлексивно-итоговом этапе происходит назначение даты показа, приглашение зрителей, организация театрального пространства для показа (в фойе школы), показ спектакля зрителям, поощрение детей за творческую активность, обсуждение спектакля с участниками и зрителями.

Методические рекомендации по постановке музыкально-театрального спектакля зависят от подбора соответствующего репертуара с учётом психологических особенностей младшего школьного возраста, уровня социальной адаптации и музыкально-творческих способностей детей, поведения и самого желания детей младшего школьного возраста творить чудеса. В целом, в приобщении младших школьников к музыкальному исполнительству в мюзикле целесообразно соблюдать следующую последовательность действий: ознакомление с содержанием музыкального спектакля, изучение музыкального (вокального, хорового, музыкально-хореографического) номера спектакля, исполнение, подведение итогов.

В качестве образца рассмотрим методические рекомендации по разучиванию песни «Добрый жук» для мюзикла «Золушка». Это песня из советского музыкального художественного фильма «Золушка» (студии «Ленфильм», 1947 год), слова к песне написал писатель, драматург и сценарист Евгений Шварц, а музыку – советский композитор Антонио Спадавеккиа.

Песня «Добрый жук» – это история о насекомом с интересным, ярким характером, жук запрещает детям ссориться и учит дружить. Старый добрый жук никогда не повышал голоса, не жаловался и не пищал. А если кто-то начинал ссору – он громко издавал крыльями жужжание, звук которого походил на трещотку. Весельчак и добряк, жук быстро стал хорошим другом для детей и полюбился им. Эта песня для малышей и детей младшего школьного возраста – хороший пример произведения про искреннюю дружбу и оптимистичное отношение к жизни и окружающей среде. Несмотря на то что песня написана в советский период, она очень нравится современным детям. Яркая, легко воспринимающаяся мелодия песни позволяет детям легко ее запомнить, особенно важны для легкого усвоения песни повторения слов («Станьте, дети, станьте в круг, станьте в круг, станьте в круг!») и ясные созвучные рифмы. Для разучивания используется аудиозапись песни «Добрый жук» (минус, плюс), музыкальный центр. Можно сопровождать пение детей игрой на фортепиано.

При разучивании песни важна эмоциональная, психологическая и мотивационная подготовка, ознакомление с песней проходит в атмосфере взаимной доброжелательности. После прослушивания песни «Добрый жук» в исполнении педагога проводится беседа о содержании и характере песни. Затем переходим к разучиванию текста песни, сюрпризным моментом является мультфильм «Золушка», который усиливает эмоциональное, чувственное восприятие детей.

Для формирования правильной певческой постановки и аппарата в качестве распевки можно использовать следующее стихотворение:

Чтобы нам красиво петь,
Нужно правильно сидеть,
Спину надо не сгибать,
Прямо голову держать,
Руки пусть лежат свободно
На коленях, как удобно,
Ноги ровно на полу всегда стоят.

Пение на одном звуке этого стихотворения позволяет ребятам отрегулировать позу, «настроить» свой вокальный аппарат и подготовиться к пению.

Для подготовки певческого голоса необходимо выполнить не только вокальные, но и дыхательные артикуляционные упражнения. Обязательные упражнения включают комплекс: постановка правильного дыхания, разогрев певческого аппарата, проработка дикции. Доказано, что голосовой аппарат не только выполняет функцию воспроизведения, но и принимает активное участие в процессе восприятия музыки, соучаствует в любом роде музыкальной деятельности. Поэтому вокальное воспитание в детском возрасте может способствовать формированию не только певческого голоса, но и общих музыкальных способностей.

Преподаватель играет мелодию песни «Добрый жук» на фортепиано, ребенок, слушая музыку, прохлопывает ритм. Приступая к пению, ученик сразу встречает сложности в исполнении staccato, ведь надо сочетать четкость и ясность произнесения слов с танцевальным ритмом музыкального сопровождения. Стаккато в вокальном исполнении можно добиться путем многократного повторения песенных фраз с музыкальным сопровождением на фортепиано (тогда ребенок постепенно начинает согласовывать свой голос со звучанием инструмента и добивается штриха staccato). Ребенок должен направлять свое внимание на музыкальное сопровождение как на опору вокального исполнения.

Результаты постановки произведений музыкально-театрального жанра в школе свидетельствуют о положительной динамике в развитии музыкальных и эмоциональных способностей детей. У участников музыкальных спектаклей получило развитие умение слушать музыку и слышать (себя, других, музыкальное сопровождение), дети стали лучше петь, умело перевоплощаться в образы своих персонажей, стали более эмоционально открытыми и раскрепощенными, у них развились чувства коллективизма, сопереживания и соучастия. Авторы надеются, что изложенные в данной статье рекомендации найдут применение в работе педагогов дополнительного образования.

Список литературы

1. Великие мюзиклы мира / И. П. Емельянова и др. – М.: Олма-Пресс, 2002. – 704 с.
2. Енукидзе Н. И. Популярные музыкальные жанры. Из истории джаза и мюзикла. – М.: Росмэн, 2004. – 125 с.

3. Кампус Э. Ю. О мюзикле / пер. с эст. В. В. Самойлова. – Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1983. – 128 с.

List of references

1. Velikiye myuzikly mira / I. P. Emel'yanova i dr. – M.: Olma-Press, 2002. – 704 s.
2. Enukidze N. I. Populyarnyye muzykal'nyye zhanry. Iz istorii dzhaza i myuzikla. – M.: Rosmen, 2004. – 125 s.
3. Kampus E. Yu. O myuzikle / per. s est. V.V. Samoylova. – L.: Muzyka, Leningradskoye otdeleniye, 1983. – 128 s.

ИГРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В СРЕДНИХ КЛАССАХ

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

Статья посвящена рассмотрению вопросов применения игровых технологий на уроках музыки в средних классах общеобразовательных школ. Отмечается, что использование игровых технологий, предполагающих активные формирующие приемы совместной творческой деятельности, активизирует инициативу в самовыражении, развивает воображение и фантазию учащихся, способствует реализации их творческого потенциала.

Ключевые слова: педагогические технологии, игровые технологии, музыкальное образование, дети среднего школьного возраста, музыкальный квест, музыкально-игровой тренинг, игры-драматизации.

GAMING TECHNOLOGIES AT MUSIC LESSONS OF MIDDLE SCHOOL CLASSES

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

This article considers the issues of using gaming technologies at music lessons of middle school classes. The authors note that using gaming technologies, which involve active formative methods of joint creative activity, activates the initiative of self-expression, develops the imagination and fantasy of students, and contributes to the realization of their creative potential.

Keywords: pedagogical technologies, gaming technologies, music education, secondary school age children, musical quest, musical game training, drama games.

В современной педагогике прослеживается направленность на активизацию процесса обучения, на поиски средств, которые помогают интенсивнее выстраивать познавательную деятельность учащихся и достигать эффективных результатов. Именно педагогические технологии как совокупность методов, средств обучения и воспитания позволяют организовать процесс, нацеленный на успешное достижение заданных образовательных целей.

Игровые технологии стали одной из наиболее уникальных форм, превращая процесс обучения в увлекательное и интересное действо, способствуя творческой и поисковой активности учащихся на учебных занятиях, при этом раскрывая творческий потенциал детей и их возможности. Даже обычные школьные предметы, нередко ассоциирующиеся с монотонной деятельностью, с применением игровых технологий реализуют процессы запоминания, усвоения, закрепления необходимой учебной информации в увлекательной форме. Как известно, игра создает особую атмосферу непринужденности, вовлеченности, занимательности, способствует эмоциональной открытости и самостоятельности в присвоении полученных знаний и умений. В игровой ситуации учебная информация становится яркой, необычной и запоминающейся.

Многими исследователями отмечалось такое важное свойство игры, как амбивалентность, когда игра предполагает реализацию одновременно реального и условного поведения, при этом если условия игры являются воображаемыми, то чувства, которые испытывает играющий, подлинные. Подобная условность игровых отношений «мобилизует и активизирует возможности личности, способствуя реализации человеком своего творческого потенциала, побуждает его искать новые, ещё неосвоенные способы решения игровых (жизненных) проблем, соблюдая предписываемые игровой ролью правила и нормы поведения и отношения» [4]. Таким образом, игра во многом способствует созданию условий для использования полученных знаний в новых ситуациях, тем самым закрепляя и активно включая их в практическую деятельность.

Изучению вопросов игры, определения ее места в педагогическом процессе, выявлению ее потенциала, а также рассмотрению строения игровой деятельности посвящены работы Д. Б. Эльконина, Л. С. Выготского, А. С. Макаренко, В. А. Сухомлинского, О. С. Газмана, В. П. Беспалько, Г. К. Селевко, П. И. Пидкасистого, Н. А. Аникеева, Н. Н. Богомолова и др.

Игровые технологии включают достаточно обширную группу методов и приемов организации педагогического процесса в форме разнообразных педагогических игр, имеющих цель обучения, соответствующий ей педагогический результат и обладающих учебно-познавательной направленностью. Т. М. Михайленко приводит следующее определение: учебной называется игра, используемая в учебном процессе в качестве задания, содержащая учебную проблему или проблемную ситуацию, решение которой обеспечит достижение определенной учебной цели [4, с. 141].

В современном педагогическом процессе используются виды игр – познавательные, занимательные, театрализованные, игровые, имитационные, компьютерные, игровое проектирование, индивидуальный тренинг, решение практических ситуаций, творческие задания и др. В зависимости от той или иной дидактической задачи определяется и выбор той или иной учебной игры.

Согласно классификации игр, предложенной Г. К. Селевко, можно выделить несколько групп. По области деятельности: физические, интеллектуальные, трудовые, социальные и психологические. По характеру психологического процесса: обучающие, тренинговые, контролирующие, обобщающие, познавательные, воспитательные, развивающие, репродуктивные, продуктивные, творческие, коммуникативные, диагностические, психотехнические. По игровой методике: предметные, сюжетные, деловые, имитационные и игры-драматизации. Также выделяются игры по предметной области, игровой среде и продолжительности [6].

При использовании игровых технологий педагог должен определиться с темой и подобрать соответствующие формы игровой активности, при этом учитывая ряд важных факторов. Так, избранная дидактическая цель должна обрести форму игровой задачи, а, соответственно, сама деятельность на уроке должна подчиняться установленным правилам игры. При этом в качестве игрового материала может выступать учебная информация, а элемент соревновательности может вносить игровой характер деятельности.

Основными условиями проведения игры, как отмечает О. В. Алымова, выступают: знание психолого-возрастных особенностей школьников; чётко поставленные цели и направленность на конкретный результат; умение педагога руководить всем процессом (следить за правилами, временем, ошибками), поддерживать дисциплину; грамотно провести анализ проделанной работы [2].

Игровые технологии активно применяются на различных предметах общеобразовательного цикла. Практически во всех возрастных периодах, начиная от дошкольников и заканчивая страшеклассниками, игра не вытесняется, а продолжает включаться в образовательный процесс. Но на каждом этапе обучения применяются те игровые технологии, которые соответствуют данному возрасту.

Рассмотрим применение игровых технологий в среднем школьном возрасте. Как известно, средний школьный возраст – это подростковый период развития человека. В этом возрасте наблюдается обострение потребности в создании своего собственного мира, стремление к взрослости, развитие воображения, фантазии, активное включение в групповые игры, причем предпочтение отводится играм-соревнованиям. На учебных занятиях отмечается наличие повышенного интереса к новому материалу. Дух соперничества, желание самоутвердиться становятся мотивами для обретения глубоких знаний, позволяющих проявить себя в учебной деятельности.

Игровые технологии, применяемые в процессе обучения в средних классах, имеют разные направленности и различаются подачей смысловой нагрузки. В зависимости от целей и задач, которые ставит перед собой и классом учитель, от поведения и особенностей восприятия материала подростками, педагог выбирает форму и вид игровой технологии. Чаще всего в процессе обучения в средних классах используются такие игры, как деловая игра, ролевые игры и др. Но в настоящее время они, к сожалению, считаются у подростков шаблонными, интерес обучающихся к ним заметно упал по сравнению с предыдущими годами. Такая реакция подростков на использовавшиеся ранее разработки педагогов (с устаревшими играми) требует не отказа от игровых технологий, а их модернизации.

Несмотря на огромное количество различных методических трудов и разработок, мало внимания в работах современных исследователей уделяется примерам практического внедрения игровых методов непосредственно в урок музыки в общеобразовательных школах. Существуют работы, посвященные применению игровых технологий на уроках музыки в начальной школе, это работы О. В. Алымовой, А. В. Белошистой, А. С. Беляева, А. Е. Вретто и др. Однако исследований, посвященных применению игровых технологий на уроках музыки именно в подростковом возрасте, крайне мало. Сегодня нередко встречаются убеждения, что игра – это ведущая деятельность только младших школьников. И, вместе с тем, педагоги сталкиваются с ситуацией, когда необходимо использовать новые технологии развития творческих способностей, личностных качеств подростков на уроках музыки. Попытаемся выявить наиболее эффективные средства, побуждающие к учебной деятельности на уроках музыки и стимулирующие интерес к активному взаимодействию

с учебным материалом на данных занятиях. Игровые приемы и ситуации во многом способствуют реализации обозначенной цели.

Выдающийся музыкальный педагог Н. А. Ветлугина, изучая специфику музыкально-игровой деятельности детей, отмечала, что целесообразно на музыкальных занятиях использовать метод творческих заданий, которые могут облекаться в игровую форму. Автором было введено понятие «музыкально-игровое творчество». Для активного и заинтересованного погружения в мир музыки, как отмечает Н. А. Ветлугина, необходимо направить внимание на раскрытие образной стороны музыки, при этом важно самого ребенка активно включать в непосредственную деятельность по воплощению музыкальных образов [7, с. 153].

Как известно, в музыкальной педагогике с детьми младшего школьного возраста использовались игровые приемы и методы в различных видах музыкальной деятельности – пении, слушании музыки, инструментальном музицировании, инсценировках, импровизации. В форме творческих заданий реализовывалось активное взаимодействие с музыкой.

И на сегодняшний день в традиционных и альтернативных программах музыкального развития детей акцентируется внимание на обретение музыкально-исполнительских навыков, на привлечение активных форм музицирования и творчества, а также прослеживается опора на принципы образного вхождения в мир музыки.

Для учащихся старших классов подобные принципы не утратили своей значимости. Использование активных формирующих приемов совместной творческой деятельности, включение игровых ситуаций учебно-познавательной направленности, побуждающих к творческим действиям, активизирующих инициативу учащихся в самовыражении, оказывается весьма результативным в образовательном процессе на уроках музыки.

Практический опыт реализации игровых технологий в процессе музыкальной деятельности выявил их универсальный характер и позволил выделить наиболее эффективные из них. Среди них на сегодняшний день можно выделить квесты, викторины, игровое моделирование, музыкально-игровой тренинг, творческие игровые задания, игры-драматизации.

Квест и викторина, по мнению П. Э. Окуневой и В. А. Карнауховой, выступают одной из разновидностей игровых технологий, отличаются интерактивностью и прямой направленностью на активное взаимодействие с учебным материалом и участниками. Они нередко несут в себе соревновательный характер, поскольку построены по принципу заданных определенных задач, решить которые возможно путем выполненных определенных действий – угадать композитора или исполнителя по портрету, нарисовать музыкальное произведение, определить звучащий фрагмент музыкального произведения из массы звучащих пластов, выполнить музыкальные шарады и т. п. [5].

Чаще в таких играх требуется не столько умственный подход, сколько творческий. «Квесты и викторины на уроках музыки должны строиться на принципе добровольности и заинтересованности ими подростка; требуют от него творческого подхода к решению поставленных задач, а также дать возможность самоутверждения в собственных силах и навыках» [5, с. 73].

Музыкально-игровой тренинг, включающий различные упражнения и выстроенный по принципу игрового тренинга, также несет большую смысловую нагрузку в плане творческого развития. Он может включать комплекс упражнений: моторно-двигательные (развивающие моторику и координацию); музыкально-речевые; имитационно-моделирующие

(способствующие воспроизведению реальных и условных ситуаций выразительными средствами); коммуникативно-релаксирующие (способствующие снятию умственного и эмоционального напряжения, тревожности); коммуникативно-тактильные (способствующие развитию сенсорного восприятия, коммуникативных умений) и т. п. [1].

Игровое моделирование может также использоваться в качестве игрового приема на занятиях музыкой. Данный прием может выступать в качестве средства формирования художественно-игровой деятельности, может выступать некой формой интегративного урока музыки, а также в качестве метода художественно-творческого развития учащихся. На уроках музыки могут моделироваться как реальные жизненные ситуации, так и сам художественный процесс как живое музыкальное событие.

Целесообразно включать в практику преподавания музыки элементы театрализованной игры-драматизации [2]. Это могут быть актерские этюды, диалоги-речитативы, ритмо-интонационные этюды, двигательные импровизации, вокально-фольклорные игры, инсценировки народных и авторских песен, музыкально-литературных композиций, постановки детских опер. Музыкально-игровая драматизация, актуализуя двигательно-пластические навыки, артистизм, театрально-драматические способности, также имеет направленность на развитие воображения, фантазии, эмоциональной отзывчивости, реализацию творческого потенциала детей. Погружая в ситуацию художественной деятельности, доступной возрасту и способностям учащихся, игры-драматизации позволяют включать подростков в процессы художественной коммуникации, дают возможность проявить себя в качестве актеров, сценаристов, композиторов, режиссеров, драматургов, дирижеров.

Использование игровых технологий на учебных занятиях по музыке с учащимися среднего школьного возраста помогает педагогу организовать процесс взаимодействия с миром музыки в увлекательной форме, чтобы, как отмечает И. С. Аврамкова, «понимать и осмысливать ее образы, содержание, средства выразительности, создавать на занятиях атмосферу увлеченности и художественного творчества» [1]. Достаточно широкие возможности применение игровых технологий открывает и при необычной организации самого учебного занятия музыкой в виде интегрированного урока, основанного на взаимодействии различных видов искусства – музыки, театра, живописи, литературы, либо урока-дискуссии, урока-путешествия.

Список литературы

1. Аврамкова И. С. Игровые технологии и их роль в развитии творческого потенциала учащихся в процессе музыкальной деятельности [Электронный ресурс] // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2019. – № 193. – С. 7–15. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/igrovye-tehnologii-i-ih-rol-v-razvitii-tvorcheskogo-potentsiala-uchaschihsya-v-protsesse-muzykalnoy-deyatelnosti. – Загл. с экрана.
2. Алымова О. В. Музыкально-игровая драматизация как средство развития творческих способностей младшего школьника [Электронный ресурс] // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. – 2017. – № 3. – С. 38–40. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalno-igrovaya-dramatizatsiya-kak-sredstvo-razvitiya-tvorcheskih-sposobnostey-mladshego-shkolnika. – Загл. с экрана.

3. Гареева А. И. Развитие музыкально-творческих способностей младших школьников средствами музыкально-игровой драматизации [Электронный ресурс] // Проблемы педагогики. – 2016. – № 3. – С. 30–34. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-muzykalno-tvorcheskih-sposobnostey-mladshih-shkolnikov-sredstvami-muzykalno-igrovoy-dramatizatsii. – Загл. с экрана.
4. Михайленко Т. М. Игровые технологии как вид педагогических технологий [Электронный ресурс] // Педагогика: традиции и инновации: мат-лы I Междунар. науч. конф. (г. Челябинск, октябрь 2011 г.). – Т. 1. – Челябинск: Два комсомольца, 2011. – С. 140–146. – URL: https://moluch.ru/conf/ped/archive/19/1084/. – Загл. с экрана.
5. Окунева П. Э., Карнаухова В. А. Творческий подход и методы командного сотрудничества в профориентационной деятельности [Электронный ресурс] // Проблемы современного педагогического образования. – 2020. – № 68-4. – С. 71–74. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskiy-podhod-i-metody-komandnogo-sotrudnichestva-v-proforientatsionnoy-deyatelnosti. – Загл. с экрана.
6. Селевко Г. К. Современные образовательные технологии: учеб. пособие. – М.: Народное образование, 1998. – 256 с.
7. Художественное творчество и ребенок: монография / под ред. Н. А. Ветлугиной. – М.: Педагогика, 1972. – 288 с.

List of references

1. Avramkova I. S. Igrovye tekhnologii i ikh rol’ v razvitii tvorcheskogo potentsiala uchashchikhsya v protsesse muzykal’noy deyatel’nosti [Elektronnyy resurs] // Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena. – 2019. – № 193. – S. 7–15. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/igrovye-tehnologii-i-ih-rol-v-razvitii-tvorcheskogo-potentsiala-uchaschihsya-v-protsesse-muzykalnoy-deyatelnosti. – Zagl. s ekrana.
2. Alymova O. V. Muzykal’no-igrovaya dramatizatsiya kak sredstvo razvitiya tvorcheskikh sposobnostey mladshego shkol’nika [Elektronnyy resurs] // Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Pedagogika. Psikhologiya. Sotsiokinetika. – 2017. – № 3. – S. 38–40. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalno-igrovaya-dramatizatsiya-kak-sredstvo-razvitiya-tvorcheskih-sposobnostey-mladshego-shkolnika. – Zagl. s ekrana.
3. Gareeva A. I. Razvitie muzykal’no-tvorcheskikh sposobnostey mladshikh shkol’nikov sredstvami muzykal’no-igrovoy dramatizatsii [Elektronnyy resurs] // Problemy pedagogiki. – 2016. – № 3. – S. 30–34. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-muzykalno-tvorcheskih-sposobnostey-mladshih-shkolnikov-sredstvami-muzykalno-igrovoy-dramatizatsii. – Zagl. s ekrana.
4. Mikhaylenko T. M. Igrovye tekhnologii kak vid pedagogicheskikh tekhnologiy [Elektronnyy resurs] // Pedagogika: traditsii i innovatsii: mat-ly I Mezhdunar. nauch. konf. (g. Chelyabinsk, oktyabr’ 2011 g.). – T. 1. – Chelyabinsk: Dva komsomol’tsa, 2011. – S. 140–146. – URL: https://moluch.ru/conf/ped/archive/19/1084/. – Zagl. s ekrana.
5. Okuneva P. E., Karnaukhova V. A. Tvorcheskiy podkhod i metody komandnogo sotrudnichestva v proforientatsionnoy deyatel’nosti [Elektronnyy resurs] // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya. – 2020. – № 68-4. – S. 71–74. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskiy-podhod-i-metody-komandnogo-sotrudnichestva-v-proforientatsionnoy-deyatelnosti. – Zagl. s ekrana.

6. Selevko G. K. Sovremennye obrazovatel'nye tekhnologii: ucheb. posobie. – M.: Narodnoe obrazovanie, 1998. – 256 s.
7. Khudozhestvennoe tvorchestvo i rebenok: monografiya / pod red. N. A. Vetluginoy. – M.: Pedagogika, 1972. – 288 s.

ДИСМУЗИЯ – МУЗЫКАЛЬНАЯ ДИСЛЕКСИЯ: ПРОБЛЕМЫ И МЕТОДЫ ИХ РЕШЕНИЯ

П. В. Лопатин
МБОУ ДО «Дворец творчества детей и молодежи» Ленинского района, г. Кемерово

В статье рассматривается понятие дисмузии, проблемы и методы их решения. Приводятся причины возникновения музыкальной дислексии у детей и взрослых. Объясняются методы решения данной проблемы, ее исторический аспект, а также современный взгляд на проблемы дисмузии.

Ключевые слова: музыкальное образование, дисмузия, нотная грамота, коррекция музыкальной дислексии.

DYSMUSIA – MUSICAL DYSLEXIA: PROBLEMS AND METHODS FOR THEIR SOLUTION

P. V. Lopatin
Centre for Creativity of Children and Youth, Leninsky district, Kemerovo

The author considers the dysmusia concept, the problems and methods for solution. Also, the author gives the causes of musical dyslexia of children and adults. Besides, the methods for solving this problem, its historical aspect, as well as a modern view of the problems are explained.

Keywords: musical education, dysmusia, musical notation, correction of musical dyslexia.

Дисмузия, или музыкальная дислексия, – это частичное нарушение навыков чтения нот, вызванное дефектом или недостаточным формированием умственных функций, участвующих в процессе чтения нот. При музыкальной дислексии человек неправильно распознает различные музыкальные знаки и символы, что приводит к трудностям в понимании смысла. В большинстве случаев этому нарушению подвержены дети, но оно также возможно у взрослых, если в детские годы не уделялось должного внимания возникшей проблеме.

Впервые идею о заболевании подал детский невролог Нил Гордон в 2000 году, основываясь на многочисленных доказательствах того, что области мозга, участвующие в чтении музыки и текста, различны. Ученым удалось доказать, что отклонения вызывают нейробиологические причины. Так, у людей с музыкальной дислексией задняя зона левой средней височной извилины менее активна. Кроме того, у них есть отличия от нормы в строении мозговой ткани – в задней части средней височной извилины с левой стороны имеются участки пониженной плотности [2].

Симптомы музыкальной дислексии в дошкольном возрасте проявляются в трудности изучения нот: в освоении базовых навыков письма и чтения нот, путанице в их расположении на нотном стане и на музыкальном инструменте [4].

В младшем школьном возрасте добавляются трудности с распознаванием нот, их замена на схожие по написанию и звучанию, нарушенная координация движений, замедленное освоение новых навыков, затруднения при написании музыкальных диктантов, плохое различение интервалов, отсутствие различения метроритмических особенностей, неловкость и импульсивность в поведении.

В среднем и старшем школьном возрасте эти симптомы усиливаются. Проявляются низкий уровень чтения нот (по сравнению со сверстниками), соответственно, отказ от написания нот, плохая память, трудности с восприятием языка тела и мимики, плохо развитый навык письма нот, замедленное чтение и большое количество ошибок при чтении нот, ошибки в нахождении нот, плохая память, низкая скорость работы, трудности в адаптации к любым изменениям.

Во взрослом возрасте данные симптомы достигают своего максимума, так, основными являются трудности в восприятии письменной и звуковой информации, труднопонимаемое произношение слов при пении, неразвитые навыки письма нот или их полное отсутствие, путаница в последовательности нот, рассеянность и невнимательность, плохая память, трудности с организацией и планированием своего времени [5].

Дислексия – это неврологическая особенность, которая влияет на расстройство обучения. Дислексию по-прежнему способен диагностировать только очень узкий круг специалистов, и считается, что ею страдает более 10 % населения мира [7].

Система музыкальных лексем представляет собой сложную систему кодирования. Однако музыка, в отличие от речи, использует пространственное обозначение высоты тона. Основное правило заключается в том, что чем выше знак ноты на линейке, тем выше звук [8]. Следовательно, различие внешних характеристик систем письма позволяет предположить, что мозг читает музыкальный и литературный тексты по-разному, задействовав различные свои отделы [8].

Чтение нотного текста – это широкая мультимодальная деятельность мозга, в которой одновременно участвуют его разные области (моторная, зрительная, аудиовизуальная, соматосенсорная, теменная и лобная зоны, левое полушарие и мозжечок). Доказано, что во время тренировки музыкальных упражнений происходит усиление нейронных связей [10].

Среди известных музыкантов также встречаются примеры дисмузии. Например, Морис Равель страдал формой лобно-височной деменции, что влияло на его музыкальное восприятие. Многократное повторение одной мелодии на фоне неизменного ритмического рисунка в его известном «Болеро» неврологи связывают с явлением персеверации (устойчивым навязчивым повторением мыслительного, эмоционального или двигательного акта). Лечащий врач Равеля – французский невролог Теофил Алажуанин – за год до смерти композитора высказывал гипотезу о влиянии его заболевания на сочиняемую музыку. К сторонникам «болезненного» происхождения «Болеро» можно отнести немецкого невролога Дитера Кернера, британского психоневролога Еву Кубильска и американского невропатолога Дональда Далессио. Французские неврологи Энрико Грас и Франсуа Боллер считают, что функции левого полушария (именно оно было поражено у композитора) были связаны с остинатным ритмом, в то время как правое было задействовано в тембральном обогащении партитуры. Бессознательно Равель усиливал активность здорового правого полушария (динамику тембров оркестра), чтобы компенсировать дегенеративные изменения в левом.

Другой случай связан с неврологом и пианистом-любителем Яном Мак Дональдом, который задокументировал собственную потерю и восстановление способности читать музыкальные тексты после инсульта, хотя способность к нормальному чтению у него не была нарушена (см. [11]). Похожий пример можно встретить и в отечественной истории музыки: Виссарион Шабалин после тяжелого инсульта потерял дар речи, но сохранил способность сочинять музыку [12].

Современные исследования на данный момент задаются вопросом: каков конкретный механизм музыкальной дислексии. Известно, что во всех развитых странах дети учатся читать разные тексты, но не все из них учатся читать ноты. Поэтому неспособность читать нотный текст обычно не считается серьезной причиной для беспокойства. Однако при обучении музыке на это следует обращать должное внимание, чтобы не допустить усложнения болезни или, как следствие, усиления антипатии к музыкальному искусству в целом.

Согласно системе Дэвиса, применяемой в центре DARON, коррекция дислексии (в том числе дисмузии) возможна в переосмыслении в позитивном русле выявленной проблемы. Так, исходя из своего личного опыта дислекса, автор ориентировал своих пациентов на здоровую установку, что они не больные люди, а представители человечества с особым видением мира, которые способны мыслить визуализированно, а не вербально. Он разработал специальный комплекс упражнений по снятию стресса, избавления от рассеянности сознания и возвращения ясного мышления. Такая позитивная мотивация помогла многим тысячам пациентов улучшить качество жизни, повысить свою самооценку и добиться успеха в учебе.

Коррекция по методу Дэвиса направлена на изменение мышления больного. Основная цель лечения заключается в устранении неправильного восприятия символа, контроле представлений о книжных знаках, выявлении причин искажений ориентации и избавлении от них. Для дислексиков типична повышенная усталость и головные боли, поэтому метод коррекции включает обязательную фазу расслабления. Занятия проводятся поэтапно. В них входят анализ способности к восприятию (переключение внимания, разрядка и проверка), настройка (вхождение в комфортное состояние), координация (устранение путаного восприятия право-лево, верх-низ), освоение символов посредством их трёхмерной визуализации, последовательное обучение чтению, изучение символов относительно слов.

При составлении курса занятий учитываются психологические особенности пациента и степень запущенности заболевания. Лечение не может быть растянутым, оно должно быть сжатым, но интенсивным. Специалист на первом этапе анализирует, что больше всего тревожит пациента.

Для улучшения понимания нотного письма рекомендуется большую часть урока заниматься чтением с листа. Сначала в нотной тетради выписываются простые мелодии на одном звуке и обязательно – в разном ритме. В процессе исполнения упражнений необходимо чаще спрашивать у ребенка название ноты по высоте, просить объяснить и просчитать вслух ритм, рассказать правило написания ноты на нотоносце. После проигрывания и тщательного запоминания такого несложного упражнения педагог вместе с детьми прохлопывает ритм каждого такта, пропевает мелодию с названием нот (сольфеджирует), проговаривает вслух применяемую аппликатуру, а затем придумывает словесные тексты к разученным упражнениям, что помогает быстро запомнить ритмические фигуры.

В процессе урока следует стремиться задействовать энергетический тонус мозга, привлекать для зрительного запоминания графического отображения звуков образное

мышление, разными способами закреплять словесный образ в памяти обучающегося. При проведении урока с такими детьми лучше говорить медленно, очень выразительно, интонационно разнообразно, динамически и ритмически выделяя важные слова и выражения, поскольку от мелодико-интонационной стороны речи зависит понимание и осмысление услышанного. Важно задействовать информацию, поступающую не только от органов зрения, но и от движения мышц игрового аппарата – губ, языка, пальцев, рук, диафрагмы. Этому способствует частое и интонационно выразительное повторение вслух аппликатурных комбинаций при извлечении звуков на инструменте. После хорошего усвоения и запоминания обучающимся-дислексиком графического изображения одного звука можно переходить к усвоению следующего и далее – последовательно – всех остальных звуков рабочего диапазона. В качестве проверки усвоенных навыков можно предложить детям разнообразные словесные и графические задания, разгадывание ребусов с яркими цветными картинками, сочетая их с игровыми формами. Например, найти исполненные педагогом звуки в несложном нотном тексте или выложить простую мелодию из карточек, где на нотоносце нарисованы отдельные звуки различной длительности. Затем упражнения усложняются путем сочинения и последующего разучивания мелодий – упражнений в пределах секунды, терции и далее. Постепенно музыкальный дислексик медленно, но уверенно запоминает, а затем легко узнает графическое обозначение музыкальных звуков [15].

Список литературы

1. Алексеева Т. Ю. Музыкальное искусство как педагогическое средство эмоциональной дезадаптации у младших школьников: автореф. дис. … канд. пед. наук. – Екатеринбург, 1998. – 21 с.
2. Альтерман С. С. 40 уроков начального обучения музыке детей 4–6 лет. – СПб.: Композитор, 1999. – 52 с.
3. Анализ развития музыкальной психотерапии зарубежных и отечественных исследователей [Электронный ресурс]. – М., 2007. – URL: https://dogmon.org/analiz-razvitiya-muzikalenoj-psihoterapii-zarubejnimi-i-oteche.html. – Загл. с экрана.
4. Анастази А. Психологическое тестирование: в 2 кн. / под ред. К. М. Гуревича, В. И. Лубовского. – М.: Педагогика, 1982. – Кн. 1. – 336 с.
5. Анисимов В.П. Диагностика музыкальных способностей детей: учеб пособие. – М.: ВЛАДОС, 2004. – 128 с.
6. Асафьев Б. В. О музыкально-творческих навыках у детей: Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1973. – 56 с.
7. Бабанский Ю. К. Оптимизация учебно-воспитательного процесса. – М.: Просвещение, 1982. – 192 с.
8. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Советский композитор, 1974. – 54 с.
9. Богоявленская Д. Б. Интеллектуальная активность как проблема творчества. – Ростов-на-Дону, 1983. – 173 с
10. Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребёнка. – М.: 1968. – 218 с
11. Вюнш В. Формирование человека посредством музыки. – М.: Парсифаль, 2018. – 160 с.
12. Крутецкий В. А. Проблемы формирования и развития способностей. – М., 1972. – 245 с.

13. Матейова З., Машура С. Музыкотерапия при заикании. – Киев: Высшая школа, 1984. – 303 с.
14. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: исследование. – М.: Композитор, 1993. – 262 с. Музыкальная педагогика и исполнительство. Проблемы, суждения, учеб. пособие. – М.: СИНТЕГ, 2016. – 511 с.
15. Музыкальная педагогика и исполнительство. Проблемы, суждения, мнения: учеб. пособие. – М.: Синтег, 2016. – 511 с.
16. Сакс О. Музыкофилия / [пер. с англ. А. Н. Анваера]. – М.: АСТ, 2018. – 480 с.
17. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. – М.: Советский композитор, 1994. – 369 с.

List of references

1. Alekseeva T. Yu. Muzykal'noe iskusstvo kak pedagogicheskoe sredstvo emotsional'noy dezadaptatsii u mladshikh shkol'nikov: avtoref. dis. … kand. ped. nauk. – Ekaterinburg, 1998. – 21 s.
2. Al'terman S. S. 40 urokov nachal'nogo obucheniya muzyke detey 4–6 let. – SPb.: Kompozitor, 1999. – 52 s.
3. Analiz razvitiya muzykal'noy psikhoterapii zarubezhnykh i otechestvennykh issledovateley [Elektronnyy resurs]. – M., 2007. – URL: https://dogmon.org/analiz-razvitiya-muzikalenoj-psihoterapii-zarubejnimi-i-oteche.html – Zagl. s ekrana.
4. Anastazi A. Psikhologicheskoe testirovanie: v 2 kn. / pod red. K. M. Gurevicha, V. I. Lubovskogo. – M.: Pedagogika, 1982. – Kn. 1. – 336 s.
5. Anisimov V. P. Diagnostika muzykal'nykh sposobnostey detey: ucheb posobie. – M.: VLADOS, 2004. – 128 s.
6. Asaf'ev B. V. O muzykal'no-tvorcheskikh navykakh u detey: Izbrannye stat'i o muzykal'nom prosveshchenii i obrazovanii. – L., 1973. – 56 s.
7. Babanskiy Yu. K. Optimizatsiya uchebno-vospitatel'nogo protsessa. – M.: Prosveshchenie, 1982. – 192 s.
8. Barenboym L. A. Muzykal'naya pedagogika i ispolnitel'stvo. – L.: Sovetskiy kompozitor, 1974. – 54 s.
9. Bogoyavlenskaya D. B. Intellektual'naya aktivnost' kak problema tvorchestva. – Rostov-na-Donu, 1983. – 173 s
10. Vetlugina N. A. Muzykal'noe razvitie rebenka. – M.: 1968. – 218 s
11. Vyunsh V. Formirovanie cheloveka posredstvom muzyki. – M.: Parsifal', 2018. – 160 c.
12. Krutetskiy V. A. Problemy formirovaniya i razvitiya sposobnostey. – M., 1972. – 245 s.
13. Mateyova Z., Mashura S. Muzykoterapiya pri zaikanii. – Kiev: Vysshaya shkola, 1984. – 303 s.
14. Medushevskiy V. V. Intonatsionnaya forma muzyki: issledovanie. – M.: Kompozitor, 1993. – 262 s.
15. Muzykal'naya pedagogika i ispolnitel'stvo. Problemy, suzhdeniya, mneniya: ucheb. posobie. – M.: SINTEG, 2016. – 511 c.
16. Saks O. Muzykofiliya / [per. s angl. A. N. Anvaera]. – M.: AST, 2018. – 480 s.
17. Tsypin G. M. Psikhologiya muzykal'noy deyatel'nosti: problemy, suzhdeniya, mneniya. – M.: Sovetskiy kompozitor, 1994. – 369 s.

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ С МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ С ОВЗ НА УРОКАХ СЛУШАНИЯ МУЗЫКИ

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

В статье освещаются актуальные проблемы взаимодействия преподавателей с детьми с ограниченными возможностями здоровья младшего школьного возраста в процессе их обучения в учреждениях дополнительного образования. Представлены приемы музыкотерапии, используемые педагогами на уроках слушания музыки. Анализируется благотворное воздействие данных приемов на общее и эстетическое воспитание особенных детей.

Ключевые слова: музыкотерапия, слушание музыки, младший школьный возраст, дети с ограниченными возможностями здоровья.

SPECIFIC WORK WITH JUNIOR SCHOOLCHILDREN WITH DISABILITIES IN MUSIC LISTENING LESSONS

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

The article highlights the actual problems of interaction between teachers and children with disabilities of primary school age in the process of their training at institutions of additional education. Also, the authors present the methods of music therapy used by the teachers in music listening lessons. Besides, the authors analyze a beneficial effect of these techniques on the general and aesthetic education of special children.

Keywords: music therapy, listening to music, junior school age, children with disabilities.

Одной из актуальных проблем современной педагогики является возрастающее число детей с ограниченными возможностями здоровья (далее ОВЗ). Только за последние три года в России происходит около 6 % прироста детей с отклонениями в развитии и с инвалидностью. Данный факт не может быть проигнорирован современным обществом, и об этом свидетельствуют реализуемые гранты, открывающиеся частные и государственные организации, помогающие семьям в реабилитации, устранении или корректировке выявленных патологий в умственном и физическом развитии ребенка. Поэтому очень ценно, когда образовательные учреждения продолжают данную стратегию государственной политики и ищут разнообразные способы поддержки особенных детей, создавая все условия для их гармоничного развития и вхождения в социум.

В данном исследовании предпринята попытка рассмотреть специфику работы с особенными детьми младшего школьного возраста на уроках слушания музыки в детской школе искусств. Известно, что сущность воспитания и обучения ребенка с ОВЗ состоит во всестороннем развитии его личности, которое складывается не из коррекции отдельных функций, а предполагает целостный подход, позволяющий поднять на более высокий уровень его психические, физические и интеллектуальные особенности. В дальнейшем это позволит ребенку проще адаптироваться к жизненным условиям и постепенно приучаться к самостоятельности.

Актуальность урока слушания музыки заключается в возможности каждого участника коллективной работы, независимо от его способностей и отклонений в физическом и психическом развитии, проявить себя, научиться взаимодействию со сверстниками, приобрести любовь к музыке в частности и к искусству в целом. Последнее особенно важно в художественно-эстетическом воспитании ребенка, поскольку методика ведения дисциплины слушания музыки основана на межпредметных связях и взаимодействии с различными видами искусства. Все это, несомненно, подчеркивает положительную роль проведения таких занятий, направленных на улучшение физического и психоэмоционального состояния детей с ОВЗ, коррекцию имеющихся недостатков эмоционально-волевой сферы, развитие эстетического восприятия, обогащение впечатлений, достижение душевного равновесия.

Главной спецификой преподавания дисциплины слушания музыки для особенных детей является включение в учебный процесс решения не только общих задач (свойственных обучению обычных школьников), но и коррекционных. Так, обучение в классе должно способствовать обогащению эмоциональной сферы ребенка, расширению его кругозора, формированию коммуникативных качеств; развитию дыхания и артикуляционного аппарата, стимуляции мелкой моторики и мозговой деятельности; тренировке и укреплению двигательного аппарата (снятие излишнего мышечного тонуса, улучшение ориентировки в пространстве, координации движений); формированию правильной осанки и походки; нормализации и регуляции психических процессов и свойств (восприятие, внимание, память, мышление, воображение, процессы возбуждения и торможения); оздоровлению психики, воспитанию уверенности в своих силах, выдержки, воли.

В процессе занятий слушания музыки происходит коррекция и развитие высших психических функций (ВПФ), эмоционально-волевой, двигательной и социальной сфер личности. В младшем школьном возрасте особенно важно заложить верные ориентиры в дальнейшем становлении детей, пробудить в них желание учиться и познавать, а также любить и чувствовать мир искусства, чувствовать потребность в своем творческом самовыражении. Музыкальный материал для работы с детьми с ОВЗ должен отличаться простотой и выразительностью; доступностью восприятия и выполнения; небольшим объёмом; коррекционно-развивающей направленностью. Естественно, дети имеют разные отклонения в своем развитии, и, как правило, в одной группе могут оказаться ученики с нарушением опорно-двигательного аппарата, слабовидящие и аутисты. Данный момент усложняет процесс организации учебной деятельности, поскольку материал должен быть подобран таким образом, чтобы он одинаково воздействовал на всех собравшихся в пространстве класса слушания музыки. Бесспорно, это сложная задача, которая встает перед любым педагогом, начинающим работу в коррекционной группе, поэтому целью данного исследования является определение эффективных приемов работы с младшими школьниками с ОВЗ на уроках слушания музыки в ДШИ.

В процессе работы с особенными детьми М. В. Линькова советует обеспечить каждому ребенку благоприятное впечатление и удобное для его расположения место. В этом плане целесообразно использование технологии создания ситуации успеха, формирующей у детей субъективное состояние готовности включиться в процесс обучения и развития на максимальном уровне своих возможностей [1, с. 299]. В планировании работы над изучаемым материалом А. П. Лусточкина советует на начальном этапе обучения варьировать наполняемость группы – от индивидуальных занятий и микрогрупп к полноценному охвату всех детей в группе. Исследователь считает, что такая дифференцированная работа позволяет педагогу более точно проследить индивидуальные особенности каждого участника учебного процесса и наметить траекторию коррекции выявленных дефектов [2, с. 114].

Известно, что для младшего школьного возраста типично более успешное освоение учебного материала через игровую деятельность. В случае с особенными детьми игровой процесс должен стать одним из действенных способов воздействия на психоэмоциональную, интеллектуальную и двигательную активность учащихся. Дисциплина «Слушание музыки» не ограничена в своих формах работы, наоборот, она открыта для включения и внедрения любых приемов и методов работы с учениками. В дисциплину могут быть включены элементы сольфеджио и ритмики, рисования, лепки, сказотерапии и логоритмики, которые помогут детям глубже погрузиться в осваиваемую информацию и закрепить в сознании положительный опыт воздействия музыкальных впечатлений на их внутренние миры.

Эмоциональное восприятие музыки вызывает в душе особенного ребенка живой отклик, проявляющийся в мимике, движениях, жестах, речи и желании действовать. Школьники с легкостью запоминают и осваивают то, что им интересно, что вызывает у них понятные чувства. Так, в процессе учебных занятий формируются три важных уровня осознания окружающей действительности – сенсорный, смысловой, понятийный. Общение с музыкой помогает детям развивать механизм слухового внимания и контроля, вслушиваться в музыкальную речь и сравнивать музыкальные образы с явлениями окружающей жизни. Поэтому так ценны на уроках музыкальные загадки, которые можно включать в начало и в конец учебного занятия. Загадки могут быть направлены на отгадывание определенных образов, связанных с тембром и содержанием музыкального фрагмента. Например: крадущаяся кошка и лающая собака, щебечущая птичка или крякающая утка, злобный, страшный волк или задорно прыгающий заяц. В зависимости от особенностей физического и умственного развития детей педагог может предварять музыкальный образ словесными загадками, а после определения героя поддерживать впечатление соответствующими картинками с изображениями. Можно постепенно усложнять данные загадки, подключая формы работы из области ритмики и логоритмики: движение под музыку в характере, отстукивание определенного ритмического рисунка или проговаривание в ритме совместно придуманных слов или фраз (например: «злой волк, зубами щёлк», «мур-р-р, котёнок беленький», «прыг-скок, прыг-скок, зайка серенький в кусток»).

При прослушивании конкретных музыкальных произведений, предусматриваемых программой обучения, можно использовать метод включенных фантазий, предложенный В. Оклендером. Фантазии чрезвычайно важны и ценны для развития любого ребёнка. В случае с особенными детьми они применяются как терапевтическое средство. Музыка может звучать фоном, настраивая детей на необходимый лад, или органично вплетаться в предлагаемое задание. Детям предлагается фантазировать как с открытыми, так и с закрытыми глазами. Межпредметные связи дисциплины с другими видами искусства могут расширить возможности освоения темы с помощью включения репродукций живописных картин, портретов композиторов и современников эпохи, фотоснимков архитектурных сооружений и скульптур, просто цветовых спектров, отражающих звучание музыки на бумаге. Дети и сами могут рисовать на бумаге или лепить из пластилина свои образы в процессе выполнения заданий. Подобные занятия должны обязательно сопровождаться беседой педагога с ребёнком, чтобы помочь в выражении фантазии, а также установлению связи «слышу – чувствую – вижу – осознаю».

В работу на уроках слушания музыки могут быть включены и элементы пения. Для многих детей с ОВЗ проблематично исполнить изучаемые музыкальные темы на инструменте, но вполне реально напеть их. Однако здесь стоит помнить, что у таких обучающих-

ся наблюдаются нарушения в развитии музыкального слуха, его ритмической и динамической основы, поэтому педагогу надо быть готовым к подобным проблемам и, несмотря на неточность, неустойчивость и монотонность звучания, а также прерывистость дыхания и вялую дикцию, не упускать возможности такого вида работы. Педагогу необходимо учитывать возможности диапазона детей данной категории, применять такой вид работы в увлекательной, игровой форме, обеспечивая коррекционную направленность пения. Включение элементов пения в дальнейшем поможет совершенствованию вокально-слуховой координации детей, формированию естественного звучания голоса, выработке верного речевого и певческого дыхания, коррекции дефектов дикции и эмоциональной стороны речи.

В продолжение коррекции речевых навыков младших школьников стоит помнить и о важности коммуникативных форм работы на уроках слушания музыки. Педагог должен мотивировать учеников к общению, к выражению своих впечатлений с помощью коммуникативных игр. В данном случае вновь на помощь могут прийти формы работы из ритмики и логоритмики. Например, в ритмодекламации происходит взаимодействие всех учеников между собой с помощью взглядов, улыбок и соприкосновения рук. На более сложном уровне, чтобы научить детей выражать свои мысли в речи, можно заранее приготовить несложные вопросы, на которые дети охотно будут отвечать хором или по отдельности. Можно попросить самих детей задать вопросы своим одноклассникам в конце урока после пройденной темы. Также в качестве примера можно привести игру «Продолжи сказку», часто используемую в музыкотерапевтических курсах. Она предполагает озвучивание небольшого сказочного сюжета с помощью слов (или вокального интонирования) и жестов. Другая игра, «Посмотри на портрет», помогает ребенку выбрать из предложенных портретов наиболее понравившийся и примерить на себя его роль с последующим рассказом «о себе» на фоне исполняемой самим ребенком музыки на шумовых инструментах или заранее отдельно подобранного музыкального фрагмента, передающего настроение рассказа. Эта игра способствует осознанию детьми своего Я и развитию навыков рефлексии. Таким образом, занятия с применением речевых заданий помогают эмоционально раскрепостить детей, снять внутренние зажимы, создать позитивный опыт взаимодействия и общения друг с другом. Систематически создаваемая ситуация успеха на уроке музыки способствует формированию устойчивой мотивации достижения цели, развитию чувства безопасности у детей, их умению сотрудничать со сверстниками и педагогом, видеть себя со стороны, допускать существование других точек зрения.

Дидактические игры важны на уроке слушания музыки. Они помогают ребенку с ОВЗ пройти необходимое количество повторений определенных заданий и закрепить полученные знания на различном музыкальном материале, при этом сохранив эмоционально-положительное отношение к выполняемым заданиям. К таким играм можно отнести определение метроритмических особенностей музыкального сочинения («Сложи ритмический рисунок»), узнавание тембров музыкальных инструментов («Узнай инструмент»), распознавание динамических, агогических оттенков и регистровых представлений («Качели»). В результате переживания радости от достигнутого у учащихся появляется уверенность в борьбе с трудностями, стремление их преодолеть, что выступает показателем развития субъективных качеств детей, а также снижает у них уровень тревожности.

Практика показывает, что детей привлекают произведения, отражающие их детский мир, отличающиеся конкретностью, яркостью образов, простотой и ясностью языка и фор-

мы. Например: «Сказочка» С. Прокофьева, пьесы из «Детского альбома» П. И. Чайковского, «Вальс-шутка» Д. Шостаковича. Ориентируясь на предпочтения младших школьников, можно проводить разные по содержательной наполненности учебные занятия:

- типовые, включающие в себя все виды музыкально-творческой деятельности (восприятие музыки, исполнение, творчество);
- доминантные, с преобладанием какого-либо вида деятельности (большей частью используются на занятиях в музыкально-творческой студии, позволяющих максимально полно учесть индивидуальные способности и особенности детей);
- тематические, когда выбирается одна тема, объединяющая все виды музыкального творчества.

Такая градация изучения тематического материала может помочь определить тематику проведения занятий. Например, Е. Л. Середкина и Т. В. Сокольникова предлагают следующие темы: «Музыкальный зоопарк», «Времена года», «Музыкальные игрушки», «Красота вальса», «Сочиняем песню» и др. Исследователь считает, что подобные уроки мотивируют детей глубже осознавать выразительные возможности музыкального языка, знакомиться с музыкальными инструментами, создавать свое собственное впечатление об услышанном и познанном [3, с. 106].

Значимым моментом в работе с детьми с ОВЗ на уроке музыки выступает групповая работа, в процессе которой они учатся навыкам взаимодействия, активного слушания, адекватного реагирования на ситуацию. Так, на занятиях можно проводить серию упражнений, направленных на развитие навыков коммуникации: «Имена и ритмы»[1], «Музыкальный ежик»[2], «Мишка»[3]. Например, чтобы закончить мелодию, необходимо внимательно слушать то, что пропоют или простучат другие учащиеся, чтобы не повториться и предложить нечто новое.

В случае с детьми с ОВЗ педагогу стоит помнить, что они чувствительны, ранимы и во многом полагаются на своих родителей. Поэтому опытные педагоги советуют включать в учебный процесс и взрослых, чтобы помочь школьникам легче адаптироваться в условиях учебной деятельности и коммуникации со сверстниками. Также работа с особенными детьми требует от педагога гибкого отношения к изучаемому материалу, поскольку настроение и состояние группы являются определяющими в выстраивании тем занятий и хода ее освоения.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что исследования в области коррекционной музыкальной педагогики продолжают свое активное развитие. Приведенные в исследовании приемы работы с особенными детьми доказывают неисчерпанный потенциал развития данной области современного музыкального образования и должны помочь начинающим педагогам с выбором верного курса работы с младшими школьниками и мотивировать преподавателей на поиск новых путей совершенствования всего процесса обучения, обеспечивающего успешную адаптацию детей с ОВЗ в современном обществе.

[1] Помогает научить детей определять наличие ударения в словах, передавать его с помощью сильных и слабых хлопков.

[2] Воспроизведение ребенком ритмического рисунка с помощью хлопков или детских музыкальных инструментов (барабан, бубен).

[3] Озвучивание ребенком стихотворных строк.

Список литературы

1. Линькова М. В. Методы арт-терапии в начальном музыкальном образовании (из опыта преподавания в ДШИ) // Здоровьесберегающие и коррекционные технологии в современном образовательном пространстве: сб. науч. тр. по результатам Международ. науч.-практ. онлайн-конф. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2020. – С. 299–307.
2. Лусточкина А. П. Роль музыкальной терапии в социальной адаптации детей и подростков с ограниченными возможностями здоровья // Педагогика в теории и на практике: актуальные вопросы и современные аспекты: сб. ст. X Международ. науч.-практ. конф. – Пенза, 2021. – С. 114–117.
3. Середкина Е. Л., Сокольникова Т. В. Применение методов музыкальной терапии в работе с детьми с ОВЗ // Наука через призму времени. – 2021. – № 1. – С. 106–109.

List of references

1. Lin’kova M. V. Metody art-terapii v nachal’nom muzykal’nom obrazovanii (iz opyta prepodavaniya v DSHI) // Zdorov’yesberegayushchiye i korrektsionnyye tekhnologii v sovremennom obrazovatel’nom prostranstve: sb. nauch. tr. po rezul’tatam Mezhdunarod. nauch.-prakt. onlayn-konf. – Magnitogorsk: Izd-vo Magnitogorsk. gos. tekhn. un-ta im. G. I. Nosova, 2020. – S. 299–307.
2. Lustochkina A. P. Rol’ muzykal’noy terapii v sotsial’noy adaptatsii detey i podrostkov s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov’ya // Pedagogika v teorii i na praktike: aktual’nyye voprosy i sovremennyye aspekty: sb. st. X Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. – Penza, 2021. – S. 114–117.
3. Seredkina E. L., Sokol’nikova T. V. Primeneniye metodov muzykal’noy terapii v rabote s det’mi s OVZ // Nauka cherez prizmu vremeni. – 2021. – № 1. – S. 106–109.

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ДОШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В КИТАЕ: ПРИЕМЫ И ИНСТРУМЕНТЫ

Сюн Сяосяо

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

В статье рассматриваются приемы и инструменты, применяемые в детских дошкольных учреждениях Китая, которые могут быть использованы преподавателем на уроках музыки для обучения детей-дошкольников пониманию эмоций и управлению ими.

Ключевые слова: дошкольное музыкальное образование, дошкольное образование, выражение эмоций, музыкальные занятия, дошкольные учреждения Китая.

EMOTIONAL DEVELOPMENT OF PRESCHOOLERS AT MUSIC LESSONS IN CHINA: TECHNIQUES AND TOOLS

Xiong Xiaoxiao
A. I. Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg

The author examines the techniques and tools used in preschool educational institutions in China, which can be used by a teacher at music lessons to teach preschool children to understand and manage their emotions.

Keywords: preschool music education, preschool education, expression of emotions, music lessons, preschool institutions in China.

Эмоциональному воспитанию детей и, в частности, дошкольников в последнее десятилетие уделяется большое внимание. Психологи сегодня отмечают, что эмоциональное развитие детей не соответствует паспортному возрасту, зачастую есть отставание в данной сфере [4, с. 298]. Однако эмоциональная составляющая является важной частью при выстраивании успешного взаимодействия с ребенком [4, с. 298], и поэтому правильному пониманию эмоций и умению их контролировать необходимо обучать детей с раннего возраста. Обучение данной сфере можно выстроить и на основе музыкальных занятий в дошкольном учреждении, чему и посвящена данная работа. Кроме того, эмоциональная и чувственная сферы чрезвычайно важны при обучении искусствам, поэтому раннее эмоциональное развитие значительно поможет тем детям, кто в дальнейшем будет развиваться в этой области. Цель статьи – определить и структурировать вспомогательные инструменты при проведении музыкальных занятий в дошкольных учреждениях Китая, которые будут способствовать распознаванию эмоций и чувств и владению ими во время занятий.

Сейчас в Китае основной задачей в дошкольном учреждении становится воспитание у детей эмоционального самовыражения. В связи с тем, что дошкольное образование хорошо финансируется, постоянно идет поиск наиболее эффективных методов работы с детьми. Кроме того, происходит апробация методов в большом количестве учреждений, и выявляется наиболее эффективная последовательность действий при работе с детьми. В качестве методов работы был выбран аналитический (исследование китайской научной литературы по теме) и метод наблюдения (посещение занятий в китайских дошкольных учреждениях). Далее мы приведем приемы и инструменты, которыми может пользоваться преподаватель музыки для обучения эмоциям в дошкольном учреждении в процессе работы над песнями.

1. Точное музыкальное исполнение

Несомненно, при проведении музыкальных занятий важно научить детей слышать и исполнять мелодию и ритм. Грамотное и чистое исполнение мелодии песни влияет на эмоциональное восприятие песен у детей. Поэтому преподавателю необходимо уметь петь по нотам и научить детей повторять мелодию верно, чтобы все могли петь одинаково. Для этого, как и при демонстрации эмоций, может быть использован язык тела, например демонстрация мелодии при помощи движений рук (вверх-вниз), гиперболированная мимика при исполнении, чтобы дети видели, как нужно двигать губами (возможно, и языком), и могли повторять за преподавателем. Также необходимо заниматься исполнением ритма песни с детьми отдельно, например, при помощи ударных инструментов либо хлопков, если детское учреждение не имеет подходящих музыкальных инструментов. Однако не только правильное музыкальное исполнение способствует развитию эмоций во время занятий.

2. Демонстрация и объяснение

В процессе изучения песни следует не только обучать мелодии и ритму, но и обращать внимание на выражение эмоций у детей. Так как дети легко считывают эмоции взрослых, преподавателю нужно показать на примере, как реагировать на определенное музыкальное произведение. Так, исследовательница С. С. Петренко, анализируя существующую литературу об эмоциональном развитии детей и существующую сегодня картину взаимодействия детей и родителей, делает вывод: «...необходимо детям не только показывать, какие могут существовать эмоции, но и рассказывать, что они из себя представляют» [4, с. 299]. Так же считают исследователи и в Китае, поэтому преподаватели показывают и рассказывают на примере песен, какие существуют эмоции. Это не только помогает детям лучше усваивать музыкальные характеристики песни, но, что более важно, учит детей выражать эмоциии чувства [8, с. 22]. В большинстве случаев для демонстрации эмоций и связанных с ними действий используются повторяющиеся движения, которые позволяют ребенку понять эмоцию, а также запомнить музыкальный материал.

Например, китайская песня «Мама, я хочу тебя поцеловать» (妈妈我要亲亲你) может использоваться для объяснения детям таких состояний, как радость и нежность, при общении с близкими родственниками, чувства привязанности, любви и благодарности. На примере этой песни детям показывают, как эти состояния можно проявлять. Порядок действий при работе с детьми может быть следующим (возьмем в качестве примера первый куплет песни, посвященный маме):

1. Рассказать детям, в чем заключается функция матери, что матери делают для своих детей.
2. Объяснить детям слова песни (о любви к матери).
3. Попросить детей описать их чувства и эмоции по отношению к матери своими собственными словами, чтобы они могли выразить свои эмоции и чувства. Помочь детям правильно сформулировать мысли.
4. Показать движения к песне, которые помогут детям понять, как можно проявить свои эмоции и чувства по отношению к матери или другому родственнику. Например, поцелуй в щеку, как это показано на видео [3]. Демонстрация эмоций при движениях должна быть яркой и понятной для ребенка [2, с. 5].

Таким образом, музыкальный материал становится лишь основой для эффективной демонстрации эмоций и чувств. В Китае в каждом детском саду песни заучивают таким образом. На ежегодных торжественных концертах дети показывают песни, которые они выучили с движениями.

3. Создание особой среды в процессе обучения

Подходящая среда в процессе взаимодействия с преподавателями способствует более раскрепощенному эмоциональному самовыражению детей. Далее мы поясним, какие обстоятельства могут помочь ребенку научиться более полно выражать эмоции и чувства на музыкальных занятиях.

Первым аспектом такой среды является положительное подкрепление эмоциональных реакций детей. В процессе обучения музыке дети могут испытывать различные эмоции и проявлять их различным образом. Учителя не должны препятствовать этому, а, наоборот, поддерживать такое самовыражение детей [6, с. 12]. Таким образом, преподаватели должны быть внимательны к тому, как проявляет себя каждый ребенок, и положительно реаги-

ровать на каждое такое проявление. Положительной реакцией могут быть действия или слова, которые должны быть интерпретированы ребенком однозначно: поднятый вверх большой палец, улыбка, одобряющие поведение ребенка слова, например, «Ты молодец!».

Вторым аспектом является среда для развития уверенности в себе. Если в группе есть стеснительные дети, им следует уделять особое внимание и никогда не оставлять их эмоциональные проявления без внимания. Когда такие дети станут более уверенны в себе в результате положительного подкрепления их действий, они смогут научиться выражать свои эмоции более ярко. Для развития у детей уверенности в себе в процессе музыкальных занятий следует вовлекать их в общую деятельность, такую, как хоровое пение, конкурсы, музыкальные представления и т. п. При подобных мероприятиях маленьким детям легче интегрироваться в группу и проявлять эмоции. Во время таких мероприятий дети меньше бояться выражать эмоции, так как они видят, что у других тоже есть эмоции и их поддерживают [5, с. 41]. Для этого не нужно создавать специальные крупные мероприятия. Достаточно создать временную сцену в классе, поощрять каждого ребенка выступать на сцене. Учитель может давать подсказки, чтобы помочь детям обрести уверенность в себе.

4. Использование ролевых представлений

Театрализованное музыкальное произведение хорошо воспринимается и запоминается детьми. Кроме того, на примере действий и эмоций персонажей дети смогут понять, как они могут выражать свои эмоции. Например, в процессе разучивания китайской песни «Красная Шапочка» учитель может играть определенную роль и разрешить детям также участвовать в ролевой игре, как это представлено на видео [1]. При этом преподаватель должен давать возможность детям выражать эмоции так, как они считают нужным, и в то же время уверенно демонстрировать свои эмоции, чтобы дети брали с него пример.

5. Использование реквизита

Учителя также должны уметь использовать реквизит в процессе изучения песен и во время выступлений, например, микрофоны, костюмы для выступлений, различные подручные материалы, необходимые для демонстрации слов песни (поделки из бумаги, пальчиковые игрушки и т. п.). Реквизит выполняет две функции: привлекает внимание детей и вызывает яркие и неподдельные эмоции. В результате дети не только понимают, что такое эмоции на словах, но и испытывают их, а следовательно, могут научиться с ними взаимодействовать, понимать, что они чувствуют, и управлять своими эмоциями.

Данные инструменты и приемы мы выделили как наиболее важные при обучении детей владению эмоциями во время музыкальных занятий. Совокупность данных приемов позволяет обучить детей эмоциям полноценно. При использовании данных приемов на занятии дети научаться: названиям эмоций или чувств, особенностям их проявлений и уместным действиям (объяснение и демонстрация), испытают эмоцию (проигрывание эмоции с преподавателем, реакция на ролевую игру и реквизит), поймут, как они сами проживают данную эмоцию или чувство (в процессе ролевой игры при поддержке преподавателя и подходящей среды), а также как они должны действовать, если испытывают определенную эмоцию или чувство. Эти навыки, несомненно, пригодятся детям в течение всей их последующей жизни [7, с. 24]. Одновременно они научатся доносить эмоции и чувства при исполнении музыкальных произведений, это положительно повлияет на дальнейшее музыкальное развитие.

Таким образом, мы выявили следующие приемы и инструменты, которые помогают обучить детей эмоциям в процессе музыкальных занятий и развить их эмоциональную сфе-

ру: объяснение и демонстрация, поддерживающая среда, точная музыкальная составляющая, ролевые игры, яркий реквизит. Мы считаем, что подобные приемы в совокупности способствуют разностороннему эмоциональному развитию детей, которое поможет лучшему художественному развитию и интересу к музыке в дальнейшем и может быть применено в дошкольных учреждениях по всему миру, в частности, в российских детских садах.

Список литературы

1. [Q-Genz Qiao Qianjin] Красная Шапочка – Little Baby (Официальный клип) [Электронный ресурс]. [На кит. яз.]. – URL: https://youtu.be/d1SL-1U3Qf4 – Загл. с экрана). [[Q-Genz 巧千金] 小红帽 -- 小宝贝 (Official MV)].

2. Е. Сяолин. О статус-кво и мерах противодействия музыкальному образованию в общественном художественном образовании в обычных колледжах и университетах // Северная музыка. [На кит. яз.]. – 2011. – № 4. – С. 5–7. [叶小玲．论普通高校公共艺术教育中音乐教育的现状及对策[J]．北方音乐，2011].

3. Музыкальный экспресс [Music Express] Песня «Мама, я хочу поцеловать тебя». Пение: Moon [Электронный ресурс]. [На кит. яз.]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=bHBjv4KEVxc – Загл. с экрана. [音乐快递 [音乐快递]歌曲《妈妈我要亲亲你》演唱：月亮].

4. Петренко С. С. Развитие и коррекция эмоциональной сферы дошкольника // АНИ: педагогика и психология. – 2017. – № 1 (18). – С. 298–301.

5. Сюй Д. Исследование американского музыкального образования с точки зрения эстетической современности // Северо-восточный педагогический университет. [На кит. яз.]. – 2009. – № 2. – С. 38–42. University. [In Chinese].[徐敦广审美现代性视角下的美国音乐教育研究[D]，东北师范大学，2009].

6. Хуан Ч. Сочетание музыкального образования и эмоционального воспитания студентов колледжей // Руководство по инновациям в естественно-научном образовании. [На кит. яз.]. – 2010. – № 3. – С. 10–13. [黄长安，大学生音乐教育与情感教育的融合途径[J]．科教创新导刊，2010].

7. Чжан Б. Попытка обсудить ситуационное обучение в музыкальном образовании // Журнал педагогических наук Хунаньского педагогического университета. [На кит. яз.]. – 2007. – № 14. – С. 12–24. [张波试论音乐教育中的情境教学[J]. 湖南师范大学教育科学学报，2007].

8. Чжан С. Краткий обзор текущей ситуации с учебными планами специальностей музыкального образования в колледжах и университетах моей страны // Уханьская консерватория музыки. [На кит. яз.]. – 2013. – № 3. – С. 22–35. [张昕华，我国高校音乐教育专业课程设置现状管窥[D]. 武汉音乐学院，2013].

List of references

1. [Q-Genz Qiao Qianjin] Krasnaya Shapochka – Little Baby (Oficial’nyy klip) [Elektronnyy resurs]. [Na kit. yaz.]. – URL: https://youtu.be/d1SL-1U3Qf4. – Zagl. s ekrana. [Q-Genz 巧千金] 小红帽 -- 小宝贝 (Official MV)].

2. E. Syaolin. O status-kvo i merakh protivodeystviya muzykal’’nomu obrazovaniyu v obshchestvennom khudozhestvennom obrazovanii v obychnykh kolledzhakh i universitetakh //

Severnaya muzyka. [Na kit. yaz.]. – 2011. – № 4. – C. 5–7. [叶小玲. 论普通高校公共艺术教育中音乐教育的现状及对策[J]. 北方音乐，2011].

3. Muzykal'nyy ekspress [Music Express]. Pesnya «Mama, ya hochu potselovat' tebya». Penie: Moon [Elektronnyy resurs]. [Na kit. yaz.]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=bHBjv4KEVxc. – Zagl. s ekrana. [音乐快递 [音乐快递]歌曲《妈妈我要亲亲你》演唱：月亮].

4. Petrenko S. S. Razvitie i korrektsiya emotsional'noy sfery doshkol'nika // ANI: pedagogika i psikhologiya. – 2017. – № 1 (18). – C. 298–301.

5. Syuj D. Issledovanie amerikanskogo muzykal'nogo obrazovaniya s tochki zreniya esteticheskoy sovremennosti // Severo-vostochnyy pedagogicheskiy universitet. [Na kit. yaz.]. – 2009. – № 2. – C. 38–42. University [In Chinese]. – 2009. [徐敦广 审美现代性视角下的美国音乐教育研究[D]，东北师范大学，2009].

6. Huan Ch. Sochetanie muzykal'nogo obrazovaniya i emocional'nogo vospitaniya studentov kolledzhey // Rukovodstvo po innovatsiyam v estestvenno-nauchnom obrazovanii. [Na kit. yaz.]. – 2010. – № 3. – C. 10–13. [黄长安，大学生音乐教育与情感教育的融合途径[J]. 科教创新导刊，2010].

7. Chzhan B. Popytka obsudit' situatsionnoe obuchenie v muzykal'nom obrazovanii // Zhurnal pedagogicheskikh nauk Hunan'skogo pedagogicheskogo universiteta. [Na kit. yaz.]. – 2007. – № 14. – S. 12–24. [张波试论音乐教育中的情境教学[J]. 湖南师范大学教育科学学报，2007].

8. Chzhan S. Kratkiy obzor tekushchey situatsii s uchebnymi planami spetsial'nostey muzykal'nogo obrazovaniya v kolledzhakh i universitetakh moey strany // Ukhan'skaya konservatoriya muzyki. [Na kit. yaz.]. – 2013. – № 3. – S. 22–35. [张昕华，我国高校音乐教育专业课程设置现状管窥[D]. 武汉音乐学院，2013].

ФОРМИРОВАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ОТЗЫВЧИВОСТИ ДОШКОЛЬНИКОВ В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

А. Ю. Бархатова
МАУ ДО «Центр эстетического воспитания детей»,
г. Хабаровск;
В. С. Захарченко
ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры»,
г. Хабаровск

В статье представлен анализ актуальной проблемы современной музыкальной педагогики: формирование эмоциональной отзывчивости дошкольников в процессе музыкального воспитания. Ранний детский возраст является важнейшим периодом жизни человека. Ребёнок наблюдателен, восприимчив к искусству; у него прекрасная зрительная и слуховая память. Эмоциональный тонус музыки в значительной степени способствует физическому, психическому, интеллектуальному развитию дошкольников.

Ключевые слова: эмоциональность, искусство, творческий потенциал, дошкольник.

FORMING EMOTIONAL RESPONSIVENESS OF PRESCHOOLERS IN MUSICAL EDUCATION

A. Yu. Barkhatova
Center for Aesthetic Education of Children, Khabarovsk;
V. S. Zakharchenko
Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk

The authors analyze an urgent problem of modern music pedagogy: forming emotional responsiveness of preschoolers in musical education. Early childhood is the most important period in a person's life. The child is observant, receptive to art; he has excellent visual and auditory memory. Besides, an emotional tone of music greatly contributes to the physical, mental, and intellectual development of preschoolers.

Keywords: emotionality, art, creativity, preschooler.

Проблема изучения эмоциональной отзывчивости человека является актуальной в современной педагогике. В раннем детстве закладываются основы духовного облика человека, его чувственного и эмоционального восприятия действительности, поведения и общения.

Многие учёные, психологи, педагоги считают дошкольный возраст наиболее благоприятным для формирования творческих способностей человека. А. А. Никитин пишет о разностороннем творческом потенциале ребёнка в возрасте от 4 до 9 лет: «Этот возраст совпадает с сензитивным пиком в развитии ребёнка – исключительно чувствительным состоянием его психического аппарата, настроенного на художественное освоение мира. Искусство – наиболее естественная форма деятельности для детей… Детей отличают свежесть, непосредственность и целостность восприятия мира, открытость красоте и добру, наблюдательность, исключительная сенсорная и эмоциональная чувствительность, свобода воображения» [1, с. 35]. Дошкольнику необходимо иметь представление о том, что окружающий мир прекрасен; музыка является важной частью этого мира. М. С. Лукашевич пишет: «Пробуждаемые в ребёнке чувства красоты окружающей действительности помогают закрепить особые эмоционально-психические состояния, возбуждающие интерес к жизни, обостряющие любознательность, развивающие мышление, память, волю и другие психические процессы» [2, с. 251]. Эмоциональное восприятие окружающего мира и музыкального искусства в значительной мере формирует позитивный настрой ребёнка и влияет на физическое и интеллектуальное развитие. О. А. Блох обращает внимание на «рождение эстетических эмоций» [3, с. 17] в процессе музыкальной деятельности человека. Автор утверждает: «Эмоция является отправной точкой в изучении музыкального творчества… В содержании музыкального произведения эстетические эмоции составляют определённую канву; они подчинены драматургии, музыкальной форме, всему замыслу сочинения» [3, с. 17].

Проблема раннего и, в частности, дошкольного музыкального воспитания ребёнка исследуется в современной научной литературе 2019–2021 годов. В. И. Челнокова подчёркивает необходимость единства эстетического и общего развития ребёнка: «При правильно организованном эстетическом воспитании у детей будут гармонично развиваться все по-

знавательные процессы, речь, эмоциональная сфера» [4, с. 549]. Роль музыки в духовном и интеллектуальном становлении личности подчёркивает О. И. Иванова [5]. Автор, цитируя слова Гёте: «Из всего мыслимого мы выбрали музыку за основу нашего воспитания, так как от неё идут пути по всем направлениям», утверждает, что целью музыкального воспитания ребёнка является формирование «личности, способной выразить себя в музыке» [5, с. 163].

Однако в научной литературе недостаточно исследована проблема формирования эмоциональной отзывчивости детей дошкольного возраста в процессе музыкального воспитания. Первоначальные знания, умения и навыки ребёнка 3–6 лет приобретаются через чувственное восприятие: красиво – некрасиво, ярко – тускло, доброе – злое и др. Музыкальное искусство является неотъемлемой частью эстетического воспитания дошкольников. Педагогу необходимо организовать занятия так, чтобы эмоциональное восприятие музыки явилось основой развития творческих способностей ребёнка, его духовного и интеллектуального потенциала.

Автор настоящей статьи, являясь преподавателем музыки в Центре эстетического воспитания детей г. Хабаровска, имеет некоторый опыт работы с дошкольниками. Задачи музыкального воспитания и обучения ребёнка непосредственно связаны с формированием его интереса к занятиям, что, в свою очередь, является основой развития его эмоциональной сферы. Важнейшими видами музыкальной деятельности дошкольников и педагога являются следующие:

1. Обогащение музыкальных впечатлений ребёнка, формирование желания слушать музыку. Необходима связь музыки с движением в целях развития координации, мелкой моторики пальцев; элементы театрализации. Важнейшим аспектом развития эмоционального восприятия дошкольников являются зрительные ассоциации: подбор соответствующей краски, выполнение рисунков, ознакомление с картинками (слайдами).

2. Развитие первоначальных интонационных и метроритмических навыков, представлений о музыкальных (вокальных и инструментальных) тембрах, о жанровом многообразии музыки; знаний о музыкально-выразительных средствах, некоторых представлений о творчестве композиторов и их произведениях.

3. Формирование знаний о культуре своего народа и воспитание толерантного отношения к культуре других стран.

Проанализируем каждую задачу с точки зрения формирования эмоциональной отзывчивости детей на музыку.

Обогащение музыкальных впечатлений ребёнка возможно с помощью подбора песенного и инструментального репертуара высокой художественной ценности. Необходимым условием является соответствие музыкальных произведений возрасту детей. Слушание музыки у дошкольников связано с элементами эмпатии: ребёнок может представить характер, мимику, жесты того или иного музыкального персонажа. Возможно ознакомление детей с музыкальными жанрами с помощью движения, причём каждый ребёнок может выразить собственное, индивидуальное понимание марша, песни, танца и разновидностей основных жанров. На одном из подобных занятий педагог поочерёдно исполняет на фортепиано марш, колыбельную, вальс, постоянно меняет их. Задача заключается в том, чтобы дети умели быстро переключаться на соответствующие жанру движения. Можно отметить, что восприятие музыкальных жанров у каждого ребёнка правильное, но индивидуальное:

плавные, грациозные либо чуть замедленные движения в вальсе: активные, бодрые либо задорные (с некоторым преувеличением и даже озорством) – в марше; спокойные, лёгкие, почти бесшумные – в колыбельной.

Обязательным элементом музыкальных занятий с дошкольниками являются картины и игрушки. Возможно проведение урока от имени медвежонка, зайчонка, Винни-Пуха, Красной Шапочки и др. Необходимы небольшие сюрпризы-поощрения в виде символов успеха или удачи. На занятии «Чудесная страна – Китай» участвует символ китайской нации – панда.

Представления дошкольников о мелодии, гармонии, метроритмической организации музыки формируются постепенно, в процессе всех форм работы. Например, слушая контрастные музыкальные произведения: «Воробей» А. Руббаха и «Осеннюю песенку» А. Александрова, дети отмечают, что в первой пьесе мелодия весёлая, а во второй – грустная. Педагог детализирует восприятие: грустная – напевная, мягкая, ласковая (солнышко прячется, дождик моросит, тучи всё темнее и темнее); весёлая – живая, радостная (воробей скачет и всем своим видом показывает, что зима прошла).

Важным аспектом развития эмоциональной отзывчивости на музыку является активизация её воспитательного воздействия на ребёнка. Например, песня З. Б. Качаевой «Пришла весна» формирует эстетические чувства детей: учит видеть красоту в окружающей природе, запоминать признаки весенней поры; развивает творческое мышление: дети слушают песню и представляют, как меняется природа, тают сугробы, просыпаются животные и т. д. Обогащается словарный запас детей, развивается мышление, творческое воображение и музыкальная память.

Среди наиболее любимых детьми произведений отметим песню «От носика до хвостика», музыка М. Парцхаладзе, слова П. Синявского. Песня воспитывает доброту, сочувствие. Важным моментом является отношение к чистоте: сопоставляются слова «грязный – чистый»; есть красочные сравнения: «он стал белее молока, кудряшки, словно облака». Итог песни могут сформулировать сами дети: нужно любить воду, нужно умываться.

Важной задачей музыкального воспитания дошкольников является *формирование первоначальных интонационных и метроритмических навыков*. Для детей младшего дошкольного возраста 3–4 лет мы используем небольшие попевки от унисона до квинты. Педагогу необходимо выбрать небольшие стихотворения из 2–4 строк; мелодию он может сочинить сам. В настоящей работе мы приведём примеры трёх стихотворений, которые особенно нравятся детям и вызывают у них яркий, радостный эмоциональный отклик. Следует отметить, что мы распеваем стихи «разных цветов» – красные, синие, голубые, зелёные и др. – дети учатся распознавать их в яркой художественной форме.

Серый слон такой трусишка: он боится серой мышки!
Встретит мышку у дороги – и скорей уносит ноги.

Голубые незабудки посадил щенок у будки,
Подрастут немножко – их подарит кошке!

Два цыплёнка возле грядки поиграть решили в прятки,
Спрятал добрый одуванчик их под жёлтый сарафанчик.

Для детей 5–6 лет мы постепенно расширяем диапазон и продолжительность песен до куплетной формы. Эмоциональное восприятие музыки возможно при условии красочных сравнений, используемых педагогом. Например, песня М. Кольяшкина на слова М. Муллина «Помогу я ласточке» начинается с интонаций терции и квинты: V–III, V– I в тональности F-dur. Слова: «За карнизом красочным птичий дом» – звучат весело, светло. Педагог, разучивая с детьми песню, обращает внимание на то, что начало песни звонкое и радостное. Но в третьем куплете, при сохранении той же мелодии, настроение становится тревожным: «Жизнь была чудесною, только вот лезет к ним по лестнице рыжий кот». Дети, эмоционально воспринимая музыку, чуть замедляют темп. В четвёртом куплете происходит радостное событие: «Лезет кот, старается, не беда – лестницу отставлю я от гнезда. За своих за птенчиков, маленьких бубенчиков ты не бойся, ласточка, пой всегда!» Эмоциональный тонус песни позитивный, дети смеются над котом, радуются, что птенчики спасены, – формирование интонационных и метроритмических навыков, как правило, происходит без особых усилий.

Ознакомление с творчеством композиторов-классиков фрагментарное. Однако дети в возрасте 5–6 лет уже могут запомнить портреты В. А. Моцарта, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова и др. Педагогу необходимо включать в занятия небольшие фрагменты из оперы «Волшебная флейта», пьесы из «Детского альбома», сцену Проводов Масленицы («Снегурочка»). Необходимым условием формирования эмоциональной отзывчивости детей на произведения классики является наличие красочных иллюстраций, видеофрагментов.

Одним из направлений музыкального воспитания дошкольников являются элементы театрализации. Мы используем фрагменты детских опер: М. Красев. Муха-Цокотуха (по стихам К. Чуковского); вокально-танцевальных игр, например, «Репка» (музыка Н. Голещанова, сценарий Н. Глейзерова и Г. Маляровского).

Важной задачей музыкального воспитания дошкольников является *формирование знаний о культуре своего народа и воспитание толерантного отношения к культуре других стран.* В программе музыкального воспитания дошкольников Детского эстетического центра г. Хабаровска есть этнографический аспект. Дети слушают и исполняют несложные русские песни (плясовые, шуточные, хороводные), колядки, детские прибаутки. Дошкольники знакомятся с обрядами, принимают участие в театрализованных сценках. Формирование эмоциональной сферы очевидно: песенный и танцевальный фольклор русского народа отличается позитивным восприятием мира. В программе Детского эстетического центра есть раздел: «Музыка композиторов Дальнего Востока России для детей». С детьми 5–6-летнего возраста мы разучиваем интересные и поучительные по содержанию песни Э. Казачкова «Солнечный дождь» (стихи И. Кульской); «Колыбельная крольчат» (стихи В. Шульжик); песни Б. Напреева «Про дождик» (стихи Б. Заходера), «Про оленёнка» (стихи П. Комарова) и др. Песенный репертуар дальневосточных композиторов воспитывает любовь к малой Родине; дальневосточные писатели и поэты Б. Заходер и П. Комаров передают детям особый тонус восхищения природой лесов и полей, красивых парков и скверов г. Хабаровска; учат бережному отношению к птицам и животным. Ярким, нестандартным композиторским стилем отличается музыка хабаровского композитора А. Новикова. Песни для детей «Здравствуй!» и «Жил да был» (цикл из 5 вокальных миниатюр для детей на стихи И. Пивоваровой) можно исполнять в движении: сначала медленно потягиваемся, широко открываем глаза, тянем ручки к солнышку, подпрыгиваем («Здравствуй!»); поочерёдно исполняя каждую фразу песни «Жил да был», начинаем медленно шагать, затем постепенно ускоряем темп. Дети знакомятся с понятиями: *piano, forte; andante, allegro* и др.

Одной из важных задач музыкального воспитания дошкольников является формирование у них толерантного отношения к инонациональным культурам. Современное общество проявляет большой интерес к соседней стране – Китаю. Китайская музыкальная культура представляет богатейший пласт выразительных красок, тембров, образов, художественных символов. В качестве эксперимента автор настоящей работы включил в музыкальные занятия с детьми 5–6 лет раздел программы «Волшебная страна Китай», в которой дошкольники знакомятся с некоторыми обычаями, высокими моральными принципами воспитания в соседней стране, этикетом, хореографией и музыкой. Дети достаточно быстро усвоили некоторые китайские мелодии; смогли изобразить танцевальные движения и буквально за 2 урока запомнили названия китайских музыкальных инструментов, почти безошибочно определяя их вид и тембры. На данном занятии дети иллюстрируют свои знания в области китайских музыкальных инструментов.

В результате целенаправленной организации музыкальных занятий дошкольники Детского эстетического центра г. Хабаровска научились эмоционально воспринимать искусство, различать настроения и художественные образы; существенно расширился их словарный и интонационный запас. Элементарные музыкальные знания дети приобрели легко и свободно, так как любой новый термин сопровождался красочными эпитетами и иллюстрациями. Очевидны перспективы дальнейшего обучения детей: позитивный настрой, заданный в самый начальный период музыкального воспитания, будет сопровождать дальнейшие успехи ребёнка в освоении более сложных форм, видов, художественных направлений искусства.

Список литературы

1. Никитин А. А. Художественная одарённость и её развитие в детском возрасте. – Хабаровск, ХГИК, 2015. – 365 с.
2. Лукашевич М. С. Основные приёмы логоритмики в процессе эстетического воспитания детей младшего дошкольного возраста // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. ст. – Кемерово: КемГИК, 2019. – Вып. 6. – 259 с.
3. Блох О. А. Психология и педагогика музыкального искусства. – М.: МГИК, 2013. – 192 с.
4. Челнокова В. И. Раннее эстетическое развитие ребёнка: теория и практика // Современное музыкальное образование: мат-лы XVIII Междунар. науч.-практ. конф. – СПб., 2019. – С. 546–553.
5. Иванова О. И. Влияние музыки на формирование личности ребёнка // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. ст. – Кемерово, 2021. – С. 163–165.

List of references

1. Nikitin A. A. Khudozhestvennaya odaryonnost’ i ee razvitie v detskom vozraste. – Khabarovsk, KhGIK, 2015. – 365 s.
2. Lukashevich M. B. Osnovnye priyomy logoritmiki v protsesse esteticheskogo vospitaniya detey mladshego doshkol’nogo vozrasta // Muzykal’naya kul’tura v teoreticheskom i prikladnom izmerenii: sb. nauch. st. – Kemerovo: KemGIK, 2019. – Vyp. 6. – 259 s.

3. Blokh O. A. Psikhologiya i pedagogika muzykal’nogo iskusstva. – M.: MGIK, 2013. – 192 s.
4. Chelnokova V. I. Rannee esteticheskoe razvitie rebyonka: teoriya i praktika // Sovremennoe muzykal’noe obrazovanie: mat-ly XVIII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – SPb., 2019. – S. 546–553.
5. Ivanova O. I. Vliyanie muzyki na formirovanie lichnosti rebyonka // Muzykal’naya kul’tura v teoreticheskom i prikladnom izmerenii: sb. nauch. st. – Kemerovo, 2021. – S. 163–165.

КОРРЕКЦИОННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЛОГОРИТМИЧЕСКИХ ИГР И УПРАЖНЕНИЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА С ЗАПОЗДАЛЫМ РАЗВИТИЕМ РЕЧИ

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

В статье рассматривается вопросы взаимодействия педагога с детьми старшего дошкольного возраста в процессе музыкальных занятий. Объясняются особенности работы с детьми с запоздалым развитием речи, поясняется значимость применения игр и упражнений логоритмики в коррекции дефектов речевого аппарата у старших дошкольников.

Ключевые слова: логоритмика, музыкальные занятия, игры, старший дошкольный возраст, упражнения.

CORRECTIONAL POSSIBILITIES OF LOGORHYTHMIC GAMES AND EXERCISES FOR TEACHING CHILDREN OF OLDER PRESCHOOL AGE WITH DELAYED SPEECH DEVELOPMENT

O. A. Savchuk, N. V. Pomortseva
Kemerovo State University of Culture, Kemerovo

The article considers the issues of interaction between the teacher and children of older preschool age in music classes. Moreover, the authors explain the specific work with children with delayed speech development, and the importance of using games and logorhythmic exercises in correcting speech apparatus defects of older preschool children.

Keywords: logorhythmics, music classes, games, senior preschool age, exercises.

Сохранение здоровья подрастающего поколения является одной из важных и актуальных задач современного общества. Поэтому неслучайно среди исследований последних десятилетий увеличивается количество работ, посвященных вопросам воспитания и развития детей с отклонениями в слуховом, речевом, двигательном и интеллектуальном развитии. Подобные труды помогают работающим педагогам и психологам определить более эффективные пути по преодолению выявленных дефектов в развитии. В этой связи стоит отметить участившиеся случаи среди детей дошкольного возраста, у которых выявлены речевые нарушения и недоразвитые психомоторные функции (внимание, память, наруше-

ние общей моторики). Бесспорно, перечисленные дефекты затрудняют процесс успешной социализации и адаптации ребенка к новым школьным условиям. В данной статье будут приведены примеры логоритмических игр и упражнений, которые могут помочь в коррекции данных нарушений у детей старшего дошкольного возраста. Однако для начала необходимо дать определение термина «логоритмика» и объяснить ее основные функции в работе с детьми, имеющими отклонения в общем развитии.

Целебные свойства музыки известны человечеству еще с древних времен. Считалось, что дисгармоничная музыка способна разрушить психическое состояние человека и даже убить его. На протяжении веков эта идея продолжала укрепляться и сформировалась в отдельное направление науки – музыкотерапию. Но в контексте нашего исследования интерес представляет один из методов данного направления – логоритмика. Ее появление связано с идеями и деятельностью швейцарского педагога, музыканта и композитора Эмиля Жак-Далькроза. Его систему музыкально-ритмического воспитания стали применять как за рубежом, так и в России с лечебно-педагогическими целями. Так, постепенно был выведен отдельный прием работы с детьми, направленный на решение коррекционных, образовательных и оздоровительных задач, – логопедическая ритмика. Ее основу составляет синтез слова, музыки и движения.

Положительное влияние логоритмики на музыкальное и психологическое развитие детей дошкольного возраста подчеркивали многие русские исследователи: В. М. Бехтерев, В. А. Гиляровский, В. А. Гринер, немецкие исследователи К. Колер и К. Швабе. О значении логоритмики для коррекции речи детей писали В. А. Гринер, Н. С. Самойленко, Н. А. Власова и Ю. А. Флоренская. Они подчеркивали, что логопедическая ритмика воздействует на физическое, интеллектуальное и эстетическое воспитание ребенка. По мнению В. А. Гринер, особенность логоритмических упражнений заключается в тесной взаимосвязи речевой деятельности, движения и музыки, где организующим моментом выступает музыкальный ритм [3].

Г. А. Волкова, известный логопед, профессор, кандидат педагогических наук, благодаря своим активным и доказательным исследованиям помогла выделить логоритмику как отдельную науку (1980). Галина Анатольевна расширила область ее применения, предложив конкретные методические рекомендации. Так, логоритмика встала в один ряд с другими разделами логопедии, музыкотерапии и коррекционной педагогики.

Многие исследования ученых, в том числе В. А. Гринер и Г. А. Волковой, доказали тесную взаимосвязь логоритмики с методикой музыкального воспитания, поскольку музыка оказывает благотворное эмоциональное влияние на повышение качества исполнения движения (выразительность, ритмичность, четкость, координацию, плавность, слитность) и содействует его свободе и непринужденности. Г. А. Волкова отмечала, что движения с музыкальным сопровождением положительно влияют на развитие слуха, внимания, памяти, воспитывают ощущение времени (способность уложить свои движения с отведенным временем). Определенная ритмическая пульсация, с которой связаны движения детей, вызывает согласованную реакцию всего организма ребенка (дыхательной, сердечной, мышечной деятельности), а также эмоционально-положительное состояние психики, что содействует общему оздоровлению организма.

В условиях художественно-эстетического воспитания детей в детском саду музыкальные руководители могут органично включать (особенно в логопедических группах) упражнения и логоритмические игры. Данные приемы не заостряют внимания на недостат-

ках ребенка, а, наоборот, помогают ощутить внутреннюю свободу, выраженную в мимике и моторике. Важным при разучивании логоритмической игры или упражнения является создание особых условий удивления и розжига интереса, мотивирующих каждого ребенка к более яркому проявлению своих чувств и способствующих обретению уверенности в своих действиях. Поэтому музыкальному руководителю необходимо организовывать особые ситуации успеха, поощрять любое усилие, фантазию и творческую изобретательность участников группы.

В процессе логоритмической работы применяются разнообразные методы (общедидактические, наглядные, словесные и игровые). Самыми распространенными из них являются наглядные и игровые методы. Среди наглядных можно выделить три основные группы приемов, реализуемых в условиях логоритмических заданий:

1) наглядно-зрительные (педагог показывает образец движения; дети подражают образцам окружающей жизни);

2) тактильно-мышечные (включение дополнительных аксессуаров – скакалки, ворота-дуги, флажки, ленты – или прикосновения педагога, помогающие острее ощутить функционирование и положение отдельных частей тела: мышцы пресса, наклон головы, соотношение широкого и мелкого шагов, прыжков и приседаний);

3) наглядно-слуховые (подключение к упражнениям инструментальной музыки, песен, стихотворений и т. п.).

Игровой метод, как наиболее близкий к деятельности детей дошкольного возраста, наиболее эмоционально-эффективный. В процессе игр должно происходить совершенствование двигательных навыков, воспитание морально-волевых черт личности, обогащение эмоциональных впечатлений, раскрепощение фантазии и воображения, расширение кругозора и развитие коммуникативных навыков в виде связной речи.

Для развития устойчивого интереса к логоритмическим заданиям необходимо подбирать разнообразные по характеру музыкальные сочетания, оказывающие эмоциональное воздействие и соответствующие возрасту участников группы. Многие практики рекомендуют использовать произведения изобразительного характера. Например, «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского, «Сказки старой бабушки» С. С. Прокофьева, «Детский альбом» и «Времена года» П. И.Чайковского, «Детский альбом» А. И. Хачатуряна и др. Предложенные музыкальные фрагменты способствуют развитию у воспитанников воображения и памяти. Впечатления, возникшие при первом прослушивании произведения, можно изобразить на бумаге в виде цветовых спектров, узоров и конкретизированных образов, которые затем можно перенести в двигательный образ под музыку. В данном случае музыкальный образ можно сопроводить какой-то речевой фразой или словом, успешно укладывающимся в ритмическое оформление сочинения. В процессе таких упражнений у детей активизируется психомоторная функция, воображение, мелкая моторика, а также слухозрительно-двигательная координация.

Наиболее результативным видом логоритмических упражнений в решении коррекционных задач является пение. При невнятном произношении, «проглатывании» окончаний слов (особенно согласных), рекомендуется пропевание мелодии на слоги «ли», «ля», «зи», «ти-ли-ли» или «ту-ру-ру». Данные слоги помогают формировать правильный навык звучания буквы и автоматизировать ее произношение.

Опыт работы с детьми старшего дошкольного возраста показал эффективность применения музыкально-дидактических игр в развитии звуковысотного, ритмического, тем-

брового и динамического слуха. У воспитанников в процессе таких игр более активно развиваются внимание, память, мыслительные процессы, что оказывает комплексное воздействие на детей. Для развития фонематического слуха используются такие игры, как: «Птенчики» Е. Теличеевой[1], «Угадай, чей голосок» Н. Клочковой[2], «Три медведя» Н. Ветлугиной[3] и др.

Для развития слухового внимания, памяти, дифференциации неречевых звуков используются игры «Отгадай и сыграй, как я!», «На каком инструменте играю?», «Музыкальные молоточки» и др.

Данные упражнения можно использовать и для развития чувства ритма: чередуя выдох и вдох на стаккато и легато, на разные длительности. В проведении дыхательных упражнений чаще всего используется сравнительный показ педагога (неправильное и правильное исполнение).

При работе над дикцией полезным будет упражнение бессловесного проговаривания текста одними губами в разных темпах (от медленного к быстрому и обратно).

Для развития коммуникативных качеств у детей и выработки умения согласовывать свои действия с движениями других участников используются ритмические игры, коммуникативные танцы и игры. Они помогают дошкольникам преодолеть робость, застенчивость, а также естественно и непринужденно выполнять самые различные танцевально-игровые действия со сверстниками.

Условия эффективного применения приемов логоритмики в коррекции речевых и психомоторных нарушений:

- соблюдение в организации работы дидактических принципов: систематичности, последовательности, активности самого ребенка, доступности и постепенности усложнения материала;
- высокий уровень профессиональной подготовки педагога по проблеме;
- наличие комплекта методического и дидактического материала;
- заинтересованность педагога в оказании своевременной помощи детям, имеющим речедвигательные нарушения.

Использование вышеописанных упражнений и игр неоднократно приводило к улучшениям в развитии речевой и психомоторной функций у детей с запоздалым развитием речи: исчезала излишняя напряженность дыхательного и речевого аппарата, скованность голосовых складок, появлялась выразительность в речи и интонировании.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что приемы логоритмики, используемые в рамках музыкальных занятий в дошкольных образовательных учреждениях, могут оказать эффективную помощь в развитии психических процессов детей с нарушениями речи и психомоторных функций. Логоритмические упражнения и игры способствуют:

- развитию внимания, памяти, мышления, воображения и т. д.;
- нормализации деятельности периферических отделов речевого аппарата: дыхательного, артикуляционного, голосообразовательного;
- развитию речи за счет расширения словаря и улучшения произносительной стороны речи: звукопроизношения и ритмико-мелодической стороны (темпа, ритма, тембра, динамики).

[1] https://youtu.be/wJQuM0DMjFg
[2] https://youtu.be/LAjHDLfl3XE
[3] https://youtu.be/d0GJqshErEI

Список литературы

1. Волкова Г. А. Логопедическая ритмика. – М.: Владос, 2002. – 272 с.
2. Воронова А. Е. Логоритмика в речевых группах ДОУ для детей 5–7 лет. – М.: Сфера, 2010. – 144 с.
3. Гринер В. А. Логопедическая ритмика для дошкольников. – М.: Учпедгиз РСФСР, 1951. – 168 с.
4. Музыкальное воспитание детей с проблемами в развитии и коррекционная ритмика: учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений / Е. А. Медведева, Л. Н. Комиссарова, Г. Р. Шашкина, О. Л. Сергеева; под ред. Е. А. Медведевой. – М.: Академия, 2002. – 224 с.
5. Шашкина Г. Р. Логопедическая ритмика для дошкольников с нарушениями речи. – М.: Академия, 2005. – 192 с.
6. Щербакова Н. А. От музыки к движению и речи. – М.: Гном и Д, 2001. – 56 с.

List of references

1. Volkova G. A. Logopedicheskaya ritmika. – M.: Vlados, 2002. – 272 s.
2. Voronova A. E. Logoritmika v rechevykh gruppakh DOU dlya detey 5–7 let. – M.: Sfera, 2010. – 144 s.
3. Griner V. A. Logopedicheskaya ritmika dlya doshkol’nikov. – M.: Uchpedgiz RSFSR, 1951. – 168 s.
4. Muzykal’noe vospitanie detey s problemami v razvitii i korrektsionnaya ritmika: ucheb. posobie dlya stud. sred. ped. ucheb. zavedeniy / E. A. Medvedeva, L. N. Komissarova, G. R. Shashkina, O. L. Sergeeva; pod red. E. A. Medvedevoy. – M.: Akademiya, 2002. – 224 s.
5. Shashkina G. R. Logopedicheskaya ritmika dlya doshkol’nikov s narusheniyami rechi. – M.: Akademiya, 2005. – 192 s.
6. Shcherbakova N. A. Ot muzyki k dvizheniyu i rechi. – M.: Gnom i D, 2001. – 56 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Антипова Виктория Юрьевна, *преподаватель теории музыки и фортепиано Melodica Music & Dance Institute (г. Дубай, Объединенные Арабские Эмираты). E-mail: victoria. ant@yandex.ru*

Бархатова Алина Юрьевна, *музыкальный руководитель МАУ ДО «Центр эстетического воспитания детей» (г. Хабаровск, Хабаровский край, Россия). E-mail: barkhatova.alya @bk.ru*

Барабаш Татьяна Владимировна, *старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: horakademy@inbox.ru*

Безменникова Светлана Николаевна, *заместитель директора по учебно-воспитательной работе, преподаватель по классу аккордеона МАОУДО «Детская школа искусств № 46» (г. Кемерово, Россия). E-mail: bezmennikova@bk.ru*

Вдовенко Светлана Владимировна, *проректор по учебной и научной работе ГБОУ ВО «Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (институт) имени В. А. Босикова», аспирант ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств» (г. Якутск, Республика Саха (Якутия), Россия). E-mail: pianobest@list.ru*

Гончарова Елена Александровна, *заведующий кафедрой эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: lego0854@mail.ru*

Гулая Анна Сергеевна, *преподаватель кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: gulayanna1990@mail.ru*

Гуревич Владимир Абрамович, *доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена» (г. Санкт-Петербург, Россия). E-mail: goure vich@mail.ru*

Добжанская Оксана Эдуардовна, *доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств», профессор ВАК (г. Якутск, Республика Саха (Якутия), Россия). E-mail: dobzhans kaya@list.ru*

Доронина Виктория Олеговна, *магистрант 2-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru*

Дударенко Петр Фомич, *проректор по воспитательной работе, доцент кафедры медных духовых и ударных инструментов, УО «Белорусская государственная академия музыки», доцент ВАК (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: prorector_vr@bgam.by*

Евдущенко Данил Андреевич, *магистрант 1-го курса кафедры медных духовых и ударных инструментов УО «Белорусская государственная академия музыки» (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: versbale11s@gmail.com*

Егорова Светлана Петровна, *преподаватель класса сольного пения МБУ ДО «Чурапчинская детская школа искусств имени А. П. Гоголева» (село Чурапча, Республика Саха (Якутия), Россия). E-mail: svetivan8919@mail.ru*

Едакина Алиса Сергеевна, *ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры» (г. Челябинск, Россия). E-mail: silberfuchs13@rambler.ru*

Емельянова Алёна Александровна, *студентка 4-го курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: a.e.alexandrovna.98@gmail.com*

Жук Алёна Валериевна, *студентка 4-го курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: alena-zhuk-2016@mail.ru*

Жэнь Пэйюань, *аспирант 3-го курса ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена» (г. Санкт-Петербург, Россия). E-mail: 631441 693@qq.com*

Зайцева Елена Александровна, *кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Военного института (Военных дирижеров) ФГК ВОУ ВО «Военный университет имени князя Александра Невского Министерства обороны РФ», академик International Academy of Creative Endeavors, музыковед Президентского оркестра РФ, доцент ВАК (г. Москва, Россия). E-mail: mlad61@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*

Звонков Даниил Анатольевич, *преподаватель МБУ ДО «Школа искусств» Мошковского района (р. п. Мошково, Новосибирская область, Россия). E-mail: danya.ote@mail.ru*

Ивачева Дарина Андреевна, *преподаватель кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», аспирант кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» (г. Кемерово, Россия). E-mail: DarinaIvacheva1308@yandex.ru*

Каменских Марина Сергеевна, *преподаватель МБУ ДО «Детская школа искусств № 48» г. Новокузнецка, студентка 3-го курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kamenskix_m@mail.ru*

Картавая Анастасия Александровна, *студентка 1-го курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: anastasiya.kartavaya1@gmail.com*

Карташова Татьяна Викторовна, *доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» (г. Саратов, Россия). E-mail: arun-rani@yandex.ru*

Кирсанова Анжелика Дмитриевна, *ученица 9-го класса фортепианного отделения МБУ ДО «Детская музыкальная школа № 12» (г. Ленинск-Кузнецкий, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: dmsh12@mail.ru*

Киселева Анастасия Александровна, *магистрант 1-го курса кафедры сольного и хорового пения ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных» (г. Москва, Россия). E-mail: nastyamrdi@gmail.com*

Кокина Ольга Сергеевна, *учитель музыки МАОУ «Средняя общеобразовательная школа № 85», преподаватель кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: olga_efimova_87@mail.ru*

Комар Игорь Анатольевич, *магистрант 1-го курса кафедры теории музыки УО «Белорусская государственная академия музыки» (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: iharkomar@mail.ru*

Короткова Виктория Алексеевна, *руководитель вокального ансамбля МБУ «Городской центр культуры и досуга» (г. Бердск, Новосибирская область, Россия). E-mail: vikamixailova9793@gmail.com*

Котлярова Виктория Алексеевна, *студентка 2-го курса кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@narod.ru*

Котляров Максим Григорьевич*, доцент кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: Maksonfolk@yandex.ru*

Котлярова Татьяна Анатольевна*, кандидат культурологии, профессор кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: kotlfolk@yandex.ru*

Кравченко Юлия Геннадьевна, *преподаватель теоретических дисциплин МБУДО «Детская музыкальная школа № 12», МБОУ ДО «Детская школа искусств № 38» (г. Ленинск-Кузнецкий, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: dmsh12@mail.ru*

Крымова Эльвира Витальевна, *магистрант 2-го курса кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: hanananamiti@gmail.com*

Лизунова Татьяна Сергеевна, *преподаватель отделения народных инструментов ГБПОУ «Самарское музыкальное училище имени Д. Г. Шаталова», ассистент-стажёр 1-го курса кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» (г. Саратов, Россия). E-mail: stazher-ka@mail.ru*

Лопатин Павел Владиславович, *педагог дополнительного образования МБОУ ДО «Дворец творчества детей и молодежи» Ленинского района г. Кемерово (г. Кемерово, Россия). E-mail: pawellopatin@yandex.ru*

Максимова Дарья Дмитриевна, *студентка 1-го курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: maksimovadara932@gmail.com*

Матвеева Людмила Андреевна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Хабаровск, Россия). E-mail: lerazaxarchenko@mail.ru*

Мицкевич Нина Алексеевна, *кандидат философских наук, заведующий кафедрой музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.nht@mail.ru*

Мороз Татьяна Ивановна, *кандидат философских наук, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: tatyana.moroz7@mail.ru*

Нагайчук Надежда Григорьевна, *студентка 4-го курса кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail:nagajchuk.nadya@mail.ru*

Никульникова Надежда Владимировна, *преподаватель факультета СПО ПЦК «Инструменты народного оркестра», ассистент-стажёр 1-го курса кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» (г. Саратов, Россия). E-mail: arun-rani@yandex.ru*

Поморцева Нина Владимировна, *кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: musiclogist@mail.ru*

Потешкина Оксана Ивановна, *старший преподаватель кафедры народного хорового пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: o.konfetka@mail.ru*

Пригодич Елена Олеговна, *доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: prigodich@yandex.com*

Рябчевская Жанна Александровна, *кандидат культурологии, заместитель директора по научно-методической работе, преподаватель высшей квалификационной категории, доцент ГАПОУ «Кузбасский музыкальный колледж», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: ryabchevskaya@kmk42.ru*

Савчук Оксана Александровна, *музыкальный руководитель МАДОУ № 215 «Детский сад комбинированного вида», студентка 4-го курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: sundel76@mail.ru*

Се Сяоцао, *аспирант 2-го курса ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена» (г. Санкт-Петербург, Россия). E-mail: 812670559@qq.com*

Сиксимова Марина Васильевна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры» (г. Волгоград, Россия). E-mail: msixvolgograd@yandex.ru*

Смирнова Екатерина Владимировна, *магистрант 2-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: 79233724246@bk.ru*

Солод Александра Алексеевна, *магистрант 2-го курса кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: alya.solod@inbox.ru*

Старостина Александра Сергеевна, *преподаватель кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской практики, ассистент-стажёр 1-го курса кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской практики ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» (г. Саратов, Россия). E-mail: arun-rani@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*

Стерхова Вероника Степановна, *преподаватель МБУ ДО «Детская школа искусств № 62» (пгт. Краснобродский, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: v.sterkhova @list.ru*

Сюе Юйбо, *аспирант кафедры теории музыки УО «Белорусская государственная академия музыки» (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: 466508679@qq.com*

Сюн Сяосяо, *аспирант 3-го курса ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена» (г. Санкт-Петербург, Россия). E-mail: 404142 154@qq.com*

Тихомирова Алла Анатольевна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки УО «Белорусская государственная академия музыки», доцент ВАК (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: alla-tikhomirova@bk.ru*

Третенков Виктор Михайлович, *доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК (г. Кемерово, Россия). E-mail: tretenkovv@mail.ru*

Умнова Ирина Геннадьевна, *доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доцент ВАК, член Союза композиторов России, член-корреспондент РАЕ (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemguki.kafedramimpi@yandex.ru*

Цзи Цзэюй, *аспирант 3-го курса ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена» (г. Санкт-Петербург, Россия). E-mail: 595464406@qq.com*

Цзинбо Чэнь, *ассистент-стажёр 1-го курса кафедры специального фортепиано ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» (г. Саратов, Россия). E-mail: arun-rani@yandex.ru*

Чалдина Юлия Игоревна, *ученица 8-го класса фортепианного отделения МБУДО «Детская музыкальная школа № 12» (г. Ленинск-Кузнецкий, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: dmsh12@mail.ru*

Чичкова Ирина Григорьевна, *преподаватель ГБОУ ВО «Высшая школа музыки (институт) им. В. А. Босикова», аспирант ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств» (г. Якутск, Республика Саха (Якутия), Россия). E-mail: irina020770842370@outlook.com*

Шабаев Эльбрус Рамильевич, *доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: olgabogush@bk.ru*

Шалкевич Анастасия Павловна, *преподаватель кафедры дирижирования и академического пения ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: baflr@mail.ru*

Шешуков Алексей Александрович, *старший преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (г. Кемерово, Россия). E-mail: ya.sheshukov2014@yandex.ru*

Шишкина Марина Валерьевна, *преподаватель теоретических дисциплин МБУДО «Детская музыкальная школа № 12» (г. Ленинск-Кузнецкий, Кемеровская область – Кузбасс, Россия). E-mail: dmsh12@mail.ru*

Шорохова Инна Вячеславовна, *декан факультета музыкального искусства, и. о. заведующего кафедрой дирижирования и академического пения, художественный руководитель Хорового театра «Академия» ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор ВАК (г. Кемерово, Россия).*

Ян Аожань, *аспирант 3-го курса ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» (г. Санкт-Петербург, Россия). E-mail: 1101940964@qq.com*

Яруцкая Лариса Николаевна*, заслуженный работник культуры РФ, зав. кафедрой академического хора, художественный руководитель и дирижёр Концертного хора ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», художественный руководитель и дирижер детского хора «Перезвоны» Санкт-Петербургской детской школы искусств имени М. И. Глинки, член правления Союза концертных деятелей, доцент ВАК (г. Санкт-Петербург, Россия). E-mail: yarutskaya@yandex.ru*

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие…… 3

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

Добжанская О. Э. История изучения музыкальной культуры энцев: междисциплинарный дискурс……... 6

Карташова Т. В., Антипова В. Ю. Феномен парных мембранофонов в культурах Южной и Юго-Восточной Азии…… 13

Чичкова И. Г. Роль героического эпоса олонхо и образцов песенного фольклора в операх композиторов Якутии…….. 18

Едакина А. С. Трансформация фольклора в музыке современных уральских композиторов…….. 24

Киселева А. А., Зайцева Е. А. Рудименты славянской музыкальной культуры в исполнительстве группы «Грай»…… 29

Котлярова Т. А., Котлярова В. А. Трансформация песенной традиции старожилов Западной Сибири…….. 34

Стенюшкина Т. С., Крымова Э. В. Особенности музыкальной и поэтической стилистики духовных стихов…….. 37

Лизунова Т. С. Жанровая палитра современной музыки для баяна……... 44

Максимова Д. Д. Новаторство в русском стиле игры на гитаре Сергея Руднева……. 49

Шабаев Э. Р., Звонков Д. А. Становление новосибирской школы обучения игре на балалайке……...… 55

Евдущенко Д. А., Тихомирова А. А., Дударенко П. Ф. Исполнительская и педагогическая деятельность Р. А. Лагонды: взгляд из XXI века……... 60

Цзинбо Чэнь. Размышления о некоторых теоретических и исторических аспектах фортепианного исполнительства…… 66

Вдовенко С. В. Развитие концертмейстерского искусства Якутии в 40–60-е годы XX века…….. 70

Ивачева Д. А. Театральность в философском дискурсе…….. 76

Сиксимова М. В. Хоровое исполнительство и храмовая архитектура как часть культурного ландшафта Царицына…… 82

Сюе Юйбо. Вокальные произведения композиторов второй половины XX века на стихи китайских поэтов: научно-исследовательская мысль и музыкальная практика……...…. 88

Цзи Цзэюй, Гуревич В. А. Особенности звучания гитары в творчестве современных китайских композиторов…… 95

Кирсанова А. Д., Чалдина Ю. И., Кравченко Ю. Г., Шишкина М. В. Музыкальное воплощение образов стихотворения А. С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне…» в романсах русских композиторов……..... 99

Смирнова Е. В. Российский композитор Татьяна Чудова: «Сочинять нужно ради того, чтобы сочинять»……. 106

Матвеева Л. А., Захарченко В. С. Художественный мир детства в творчестве композиторов Дальнего Востока России…….…… 112

Картавая А. А. Чакона И. С. Баха из партиты № 2 для скрипки соло ре минор в транскрипциях……..…… 120

Старостина А. С. Преломление романтических традиций во французской камерно-инструментальной музыке второй половины XIX столетия: школа Сезара Франка……. 130

Каменских М. С. Становление и развитие монотембрового виолончельного ансамбля от барокко до современности…… 137

Нагайчук Н. Г., Третенков В. М. Путь становления джазового коллектива Анатолия Берестова……... 143

Комар И. А., Тихомирова А. А. Сонорика в музыкальной композиции второй половины XX века: теория и практика…….. 147

Умнова И. Г. «Рок» Кима Брейтбурга: к проблеме авторского мюзикла……. 162

Жэнь Пэйюань. Художественные особенности переложения для фортепиано баллады Ф. Шуберта «Лесной царь» Ф. Листа……. 168

Раздел 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Котляров М. Г., Котлярова Т. А. Влияние цифровых платформ на сохранение и актуализацию традиционной музыкальной культуры……..…… 172

Потешкина О. И. Принципы раннего обучения детей музыкальному фольклору в учреждениях общего или дополнительного образования…… 176

Солод А. А. Фольклорный ансамбль как средство воспитания детей……... 181

Гулая А. С. Вокальная и психологическая подготовка исполнителей народной песни к концертному выступлению…… 184

Шорохова И. В., Яруцкая Л. Н. Лидерство как важнейшее профессиональное качество современного руководителя хорового коллектива…….. 188

Се Сяоцао. Роль дирижерского жеста хормейстера в интерпретации музыкального сочинения…… 195

Шалкевич А. П. Хоровое пение как процесс формирования творческих способностей детей……. 200

Кокина О. С. Формирование интереса к вокально-хоровому искусству в творческом коллективе общеобразовательной школы…… 207

Барабаш Т. В. Актуальные методы профессиональной подготовки студента-вокалиста в условиях дистанционного обучения…….……... 215

Тихомирова А. А. Курс сольфеджио для вокалистов в аспекте историко-стилевого подхода…….. 222

Гончарова Е. А., Короткова В. А. Эстрадный вокальный ансамбль как форма организации педагогического процесса…….…….. 227

Пригодич Е. О. Ансамблевые формы работы на занятиях по фортепиано как средство развития исполнительских навыков студентов вуза…….…….. 231

Ян Аожань. Здоровьесберегающие технологии как средство преодоления сценического волнения пианиста…… 237

Шешуков А. А. Комплекс упражнений для формирования и развития исполнительского дыхания на лабиальных духовых инструментах……... 242

Мицкевич Н. А., Доронина В. О. Особенности переложения скрипичных произведений для домры…….…… 247

Никульникова Н. В. Культура звука домриста как объект педагогического исследования……..…….. 251

Рябчевская Ж. А., Лопатин П. В. Освоение жанра старинной сюиты в классе гитары…….……. 258

Безменникова С. Н. Профессиональная компетентность преподавателя народных инструментов как фактор формирования имиджа организации дополнительного образования……... 263

Стерхова В. С. Профориентация учащихся ДМШ и ДШИ для поступления в профессиональные учебные заведения искусства и культуры: проблемы и пути их решения…… 267

Егорова С. П., Добжанская О. Э. Постановка мюзикла как путь развития музыкальных и творческих способностей учащихся ДШИ…… 274

Мороз Т. И., Емельянова А. А. Игровые технологии на уроках музыки в средних классах…….. 279

Лопатин П. В. Дисмузия – музыкальная дислексия: проблемы и методы их решения…….…… 285

Жук А. В., Поморцева Н. В. Специфика работы с младшими школьниками с ОВЗ на уроках слушания музыки…….……...…… 290

Сюн Сяосяо. Эмоциональное развитие дошкольников на уроках музыки в Китае: приемы и инструменты…….……. 295

Бархатова А. Ю., Захарченко В. С. Формирование эмоциональной отзывчивости дошкольников в процессе музыкального воспитания……. 300

Савчук О. А., Поморцева Н. В. Коррекционные возможности логоритмических игр и упражнений в процессе обучения детей старшего дошкольного возраста с запоздалым развитием речи……..…..…… 306

Сведения об авторах…...……...…….. 311

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ПРИКЛАДНОМ ИЗМЕРЕНИИ

Сборник научных статей

Выпуск 9

Редакторы: *В. А. Шамарданов, О. В. Шомшина*
Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*
Дизайн обложки *Ю. В. Балашовой, О. В. Лобановой*
Компьютерная верстка *Я. А. Цымбал*

Подписано в печать 28.03.2022. Формат 60x84 1/8. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 24,9. Усл. печ. л. 37,2.
Тираж 500 экз. Заказ № 15.

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru