

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего профессионального образования

**«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ  
КУЛЬТУРЫ»**

**МУЗЫКОВЕДЕНИЕ В XXI ВЕКЕ:  
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО**  
(к 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова)

Сборник материалов V Всероссийской  
научно-практической конференции  
Краснодар, 20 марта 2023 г.

Краснодар, 2023

**УДК 78  
ББК 85.31  
М 897**

**Печатается по решению научно-методического совета  
Краснодарского государственного института культуры**

**Редакционная коллегия:**

**Шак Т. Ф.** – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Аникиенко С. В.** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Рецензенты:**

**Саввина Л. В.** – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория».

**Тараева Г. Р.** – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова».

**М 897 Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство (к 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова).** Сборник материалов V Всероссийской научно-практической конференции (Краснодар, 20 марта 2023 г.). Краснодар: Издательство КГИК, 2023. 350 с.

Сборник включает статьи участников V Всероссийской научно-практической конференции «Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство», состоявшейся 20 марта 2023 года в Краснодарском государственном институте культуры. В книге рассматривается широкий круг проблем, актуальных для современного музыкознания и отражающих диапазон исследований научной школы Шак Т. Ф.

Материалы публикуются в авторской редакции.

**ISBN 978-5-94825-498-2**

**УДК 78  
ББК 85.31**

**© КГИК, 2023  
© Коллектив авторов, 2023**

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	7
<i>Алботова А. А. (н. р. Е. В. Лащёва), Краснодар</i> Хоровой цикл А. А. Даурова «Пять горских песен»: к вопросу национального стиля композитора.....	8
<i>Асриян А. Г. (н. р. М. Л. Караманова), Краснодар</i> «Расширяя детский репертуар». Аналитический очерк о творчестве Виктора Ивановича Михайловского.....	24
<i>Бережной Е. О. (н. р. Т. Ф. Шак), Краснодар</i> Введение в когнитивное музыковедение .....	31
<i>Бурляева А. С. (н. р. В. Н. Дёмина), Ростов-на-Дону</i> Произведения В. Титова в репертуаре отечественных хоровых коллективов XX – начала XXI века .....	34
<i>Ван Цзяцзин (н. р. В. В. Старикова), Минск, Республика Беларусь</i> Особенности ударных шоу Китая в контексте экранной культуры на примере произведения Хао Шиксунема «Мышь женится».....	40
<i>Варламов Ю. А. (н. р. Т. Ф. Шак), Краснодар</i> Алексей Балабанов: опыт рецензии .....	47
<i>Варфоломеева М. И. (н. р. Т. В. Карташова), Саратов</i> Ребекка Хелферих Кларк: штрихи к творческому портрету .....	54
<i>Дуань Шинань (н. р. С. И. Хватова), Краснодар</i> Инь Бяо в истории китайского гитарного искусства.....	61
<i>Е Цзяхуэй (н. р. С. И. Хватова), Краснодар</i> О перспективах развития оперного жанра в Китае.....	68
<i>Завада И. Ю. (н. р. Т. Ф. Шак), Краснодар</i> К проблеме внутрижанровой классификации мюзикла.....	71
<i>Инь Сянкунь (н. р. Л. В. Санжеева), Санкт-Петербург</i> Особенности музыки П. И. Чайковского в детской музыкальной культуре...	82
<i>Коробейникова К. А. (н. р. С. В. Аникиенко), Краснодар</i> Фестивали искусств в музыкальной культуре России и Европы: истоки и трансформации.....	85
<i>Кошман А. Р., Тен Цзеси (н. р. М. Е. Зольников), Краснодар</i> Прелюдия соль минор № 5 ор.23 С. В. Рахманинова в исполнительской практике XIX-XXI веков.....	93
<i>Ли Цзяхуэй (н. р. Л. В. Санжеева), Санкт-Петербург</i> Российские методики обучения игры на кларнете.....	98

<i>Лизунова Т. С. (н. р. Т. В. Карташова), Самара</i> Самарская баянная школа: история становления и исполнительские традиции.....	104
<i>Лю Хуэйцзюань (н. р. С. В. Аникиенко), Краснодар</i> Адаптация партии скрипки для китайского народного инструмента эрху (на примере «Чардаша» В. Монти).....	113
<i>Маркосян К. Т. (н. р. Е. В. Лащёва), Краснодар</i> Музыкальная сказка в образовательном процессе дошкольников компенсирующей направленности: из опыта работы.....	120
<i>Масленников И. А. (н. р. Т. В. Карташова), Саратов</i> Музыкант «универсального» дарования. В. В. Андреев и его роль в организации великорусского оркестра.....	127
<i>Мицкевич М. В. (н. р. И. Б. Горбунова), Санкт-Петербург</i> Простые технологии музыкального компьютера как большая сложность для композиторской мысли.....	136
<i>Моргунова С. В. (н. р. О. В. Немкова), Тамбов</i> Методические рекомендации по развитию навыков анализа музыкальных произведений на дисциплинах музыкально-теоретического цикла в системе дополнительного образования.....	144
<i>Мусиенко В. В. (н. р. Т. Ф. Шак), Краснодар</i> Вокальный монолог в оперном творчестве композиторов «Могучей кучки»	153
<i>Нестерова И. А. (н. р. С. В. Деба), Луганск</i> Эволюция эстетико-философских и религиозных взглядов И. Ф. Стравинского.....	157
<i>Николаева А. А. (н. р. С. И. Хватова), Краснодар</i> Поэтика импрессионизма в симфонической картине А. К. Лядова «Волшебное озеро».....	164
<i>Оганисян А. Р. (н. р. В. О. Петров), Астрахань</i> Из истории создания «Торжественной мессы» Людвига ван Бетховена.....	168
<i>Опехтина М. А. (н. р. И. Б. Горбунова), Санкт-Петербург</i> Цифровая образовательная среда педагогов дошкольной организации.....	174
<i>Павлова Л. Э. (н. р. И. Б. Горбунова), Санкт-Петербург</i> Создание аранжировок с использованием цифрового музыкального инструмента для детской хоровой студии учреждения дополнительного образования детей и подростков.....	178
<i>Пигуляк Р. Ю. (н. р. А. В. Алтарцева), Астрахань</i> Вокальное творчество Г. В. Свиридова: традиции и новаторство.....	182
<i>Рыкунов Ф. А. (н. р. Л. А. Бурякова), Таганрог</i> Особенности формирования стиля Яна Тирсена.....	192

<i>Саркорова Ю. А. (н. р. Е. В. Бабенко), Краснодар</i> Особенности функционирования жанра колыбельной в отечественном кинематографе (на примере фильма «Цирк», реж. Г. Александров, комп. И. Дунаевский).....	199
<i>Семенюг А. А. (н. р. И. А. Яценко), Луганск</i> Развитие сольного исполнительства на маримбе (1969-1986 гг.): проблема концертного репертуара.....	206
<i>Сибирякова Е. А. (н. р. Н. А. Сергиенко), Краснодар</i> Особенности интерпретации «Музыкального момента» № 3 ор. 16 h-moll С. В. Рахманинова.....	213
<i>Старкова О. Л. (н. р. В. О. Петров), Астрахань</i> Жанрово-стилистические особенности вокальной лирики М. Таривердиева..	220
<i>Старостина А. С. (н. р. Т. В. Карташова), Саратов</i> Фортепианное трио Эрнеста Шоссона: особенности драматургии и работа над выстраиванием ансамбля.....	225
<i>Сюй Ююань (н. р. Л. В. Санжеева), Санкт-Петербург</i> Музыкальное образование в китайских учебных заведениях и наследование китайской традиционной музыкальной культуры.....	235
<i>Сюй Яньпин (н. р. С. И. Хватова), Краснодар</i> Формирование китайской школы хорового исполнительства в XIX веке: страницы истории.....	240
<i>Трофименко М. С. (н. р. В. Н. Дёмина), Ростов-на-Дону</i> Западноевропейские традиции в клавирных сонатах отечественных композиторов XVIII века.....	254
<i>У Шуан (н. р. Л. В. Санжеева), Санкт-Петербург</i> Педагогический опыт исследования инструментального обучения.....	261
<i>Фань Вэньцзюнь (н. р. Л. В. Санжеева), Санкт-Петербург</i> К вопросу об общности подходов в китайской и российской системе образования в процессе формирования музыкальной грамотности школьников.....	266
<i>Халилова Л. Р. (н. р. В. Н. Дёмина), Ростов-на-Дону</i> Педагогические технологии музыкально-коррекционной работы с детьми с задержкой психического развития.....	274
<i>Халкиди Л. Д. (н. р. Т. Ф. Шак), Краснодар</i> Музыка в экранизации романа М. Шолохова «Поднятая целина» (реж. А. Иванов): сравнительный анализ композиторских подходов.....	282
<i>Царёв А. И. (н. р. Д. А. Скуднев), Краснодар</i> Соната в баянном творчестве отечественных композиторов 1960-1970-х годов....	289
<i>Царёва А. И. (н. р. Т. Ф. Шак), Краснодар</i> Экранизация рассказов А. Чехова в контексте творческого тандема – режиссёр И. Хейфиц, композитор Н. Симонян.....	295

<i>Ци Цзин (н. р. Л. В. Санжеева), Санкт-Петербург</i> Активизация творческой практической деятельности студентов-вокалистов в высшем образовании Китая.....	302
<i>Цяо Линьци (н. р. В. В. Старикова), Минск, Республика Беларусь</i> Формы презентации творчества ансамбля «2CELLOS» в медийном пространстве.....	307
<i>Чжао Сяюй (н. р. О. Н. Безниско), Краснодар</i> Эволюция стандартов музыкального обучения в системе базового образования Китая.....	313
<i>Чжу Шуай (н. р. В. В. Старикова), Минск, Республика Беларусь</i> Воплощение традиционного музыкального искусства Китая в документальном фильме «Тысяча миль рек и гор».....	320
<i>Чжэн Юйцин (н. р. С. И. Хватова), Краснодар</i> Православие в Харбине: к условиям развития певческой традиции.....	325
<i>Шахназарьянц Ф. Д. (н. р. И. И. Югай), Санкт-Петербург</i> Звукозапись в музыкальной культуре.....	332
<i>Ши Цэ (н. р. И. Б. Горбунова), Санкт-Петербург</i> Интеграция музыкально-компьютерных технологий в процесс профессиональной подготовки кларнетистов: к постановке проблемы.....	335
<i>Ян Нин (н. р. Л. В. Санжеева), Санкт-Петербург</i> Направления философии в музыкальном образовании.....	338
<i>Яо Цзянтао (н. р. С. И. Хватова), Краснодар</i> Скрипичная музыка Китая 30-50-х годов XX века.....	341
Сведения об авторах и научных руководителях.....	347

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Основная задача конференции «Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство», проводимой на базе ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», связана с расширением горизонтов классического музыкознания и актуализацией аспектов, раскрывающих специфику функционирования музыки в современном социуме. К числу таких проблем относятся: 1) методологические принципы анализа автономной и прикладной музыки; 2) вопросы теории и истории музыки в контексте междисциплинарных взаимодействий; 3) музыкальное исполнительство в аспекте интерпретации, стиля, персоналий; 4) современные тенденции музыкального образования.

Перечисленная проблематика составляет основу исследовательской деятельности научной школы доктора искусствоведения Татьяны Фёдоровны Шак. В составе школы – молодые преподаватели, аспиранты, магистранты, студенты кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования консерватории КГИК.

Актуальность проблематики данной конференции позволила привлечь большое количество молодых исследователей из разных музыкальных вузов страны и ближнего зарубежья: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, Астраханская государственная консерватория, Алтайский государственный институт культуры, Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова, Таганрогский институт им. А. П. Чехова, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского, Луганский государственный педагогический университет, Белорусский государственный университет культуры и искусств.

Проблематика конференции отражает специфику Краснодарского государственного института культуры, где наличествуют такие направления подготовки, как музыковедение, музыкальная педагогика, сольное и хоровое народное пение, музыкальная звукорежиссура, инструментальное исполнительство, академическое и эстрадно-джазовое пение и др. Научно-теоретические и практические вопросы, рассмотренные на конференции, позволят повысить уровень работы молодых исследователей, исполнительскую культуру музыкантов, расширят научный диапазон искусствоведов, музыковедов, культурологов, преподавателей в сфере культуры и искусства.

**А. А. Алботова**  
**Научный руководитель – Е. В. Лащёва**  
**Краснодар**

## **ХОРОВОЙ ЦИКЛ А. А. ДАУРОВА «ПЯТЬ ГОРСКИХ ПЕСЕН»: К ВОПРОСУ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА**

**Аннотация.** Данная статья посвящена анализу хорового цикла А. А. Даурова «Пять горских песен» (1968). Дауров – черкесский композитор, основоположник профессиональной композиторской школы Карачаево-Черкесской республики, воплотивший в своих сочинениях черты народной музыки Северного Кавказа. Автор рассматривает особенности музыкального языка композитора, отмечает стилеобразующие компоненты – музыкальную форму хорового цикла, средства музыкальной выразительности, анализирует композиторский почерк Даурова.

**Ключевые слова:** А. А. Дауров, композитор, фольклорист, Республика Карачаево-Черкессия, черкесская народная музыка, хоровой цикл «Пять горских песен», стиль, национальные музыкальные черты, композиторская школа.

Аслан Алиевич Дауров (1940–1999) – черкесский композитор, педагог, дирижёр, публицист, фольклорист, музыкально-общественный деятель, «пионер» профессиональной композиторской школы Карачаево-Черкесии, основание которой совпадает с началом его творческого пути. И все эти годы композитор шёл в ногу с местными композиторами С. М. Крымским, М. У. Ногайлиевым, А. Ю. Байрамуковым и др. [1, с. 122]. Большой заслугой Даурова является открытие им Карачаево-Черкесского отделения Союза композиторов РФ, которое он возглавлял до конца своей жизни.

Становление композиторской школы в Карачаево-Черкесии неотделимо от народных музыкальных традиций, и это отразилось в творчестве композитора. В его произведениях умело реализуются особенности ритмических рисунков, интонации черкесских песенно-инструментальных жанров, которые своеобразно воплощены в классические формы. Стиль музыки Даурова узнаётся сразу. Она покоряет естественной мелодичностью, современным национальным колоритом, сердечностью и искренностью, глубокими душевным сочувствием к заботам обыкновенных людей.

Родился А. А. Дауров в Карачаево-Черкесии, в ауле Хабез, в простой крестьянской семье. С детства будущий композитор впитал

красоту кавказской природы, особенности быта и обычаев горцев, проникся глубокой любовью к горской народной песне и танцу.

Свои первые творческие шаги будущий композитор сделал в стенах Ставропольского музыкального училища, где попробовал свои силы в области композиции. После окончания училища он поступил на композиторское отделение Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского в класс В. Г. Фере и на отделение хорового дирижирования (класс С. С. Благообразова). В годы обучения в консерватории композитор уделял особое внимание изучению черкесской народной музыки, делал обработки черкесских народных песен для хора, сочинял на стихи поэтов Северного Кавказа.

В 1970 году композитор оканчивает консерваторию, и в том же году по рекомендации Г. В. Свиридова вступает в Союз композиторов СССР. Через несколько лет композитор завершает обучение в аспирантуре Московской государственной консерватории.

С 1972 по 1983 год Дауров возглавляет Черкесское музыкальное училище, преподаёт в нём теоретические предметы; одновременно он создаёт и становится руководителем симфонического оркестра училища.

Дауров – автор более 200 песен на русском, черкесском и других языках, создатель нескольких симфонических полотен и сюит, им написано свыше 50 пьес для фортепиано, ряд камерно-вокальных циклов, произведения для хора без сопровождения, камерно-инструментальные произведения, сделаны обработки песен народов Кавказа для различных вокальных и инструментальных составов и др.

В число наиболее известных сочинений Даурова входит хоровой цикл «Пять горских песен», за который ему была присуждена премия на III Всероссийском смотре молодых композиторов. Это произведение написано автором на основе записей, сделанных им же на Северном Кавказе. В основу цикла легли пять песен – караево-балкарская «Айжаяк» («Лунолика»), кабардино-черкесская «Накулен» («Голубоглазый»), чечено-ингушская «Песня девушек», грузинская «Чонгури» и осетинская «Плясовая». Песни написаны для четырёхголосного смешанного хора, за исключением третьего номера («Песня девушек»), определённого для исполнения женским хором. Навянные впечатлениями детства, «Горские песни»

ярко живописуют картины кавказской природы и народного быта, в них выражена целая гамма настроений: благородная и строгая, возвышенная и утончённая лирика в первых двух песнях цикла, задумчивость и задушевность в четвёртой «Чонгури», задор, веселье, упоение жизнью и огненная темпераментность в третьем и пятом номерах. В каждой из песен композитор сумел выявить наиболее характерные индивидуальные интонационные и ритмические особенности и вместе с тем общие черты, свойственные музыке разных народов Кавказа. Советский композитор, пианист, общественный деятель Георгий Свиридов назвал «Горские песни» Даурова «чистыми и благоуханными, целомудренными и красивыми» [2, с. 47].

Открывающий «Пять горских песен» номер «Айжаяк» (русский текст В. Г. Фере) представляет собой лирическую песню. В переводе с карачаевского «айжаяк» означает «лунолика», это собирательный образ девушки-горянки. В песне повествуется о любви, чувстве, которое приходит к человеку если даже у него на «висках седина». Оно всегда молодо:

«Зелень приносит нам весна  
только в висках моих седина...  
Вновь полюбил я в дни весны»

Песня начинается с лирического запева теноров на *p* в умеренном темпе. Тема звучит очень нежно и плавно, в воображении невольно всплывает картина робкого весеннего рассвета в горах. Написанная в тональности *g-moll* (натуральный), «Айжаяк» звучит ясно, прозрачно. Особая сдержанность мелодии – суровость в сочетании с лиризмом – характерная черта вообще национальной музыки народов Северного Кавказа:

Умеренно  
*p*

Т. Зе - лень при - но - сит нам вес - на - толь - ко в вис - ках мо - их

Запев теноров подхватывает басовая партия, исполняющая свою тему с закрытым ртом. Здесь композитор использует традиционную форму горского хорового пения «ежу», характерную для многих народов Кавказа – абхазцев, осетин, сванов и многих других:

се - ди - на... Вновь по - лю - бил я в дни вес - ны.

*p*

(Закр.рт.)

Второй куплет начинает женская группа на *p*. Вторая половина куплета звучит на фоне «ежу», исполняемая тенорами:

Как бы нам скрыть - ся

Как бы нам скрыть - ся

Вме - сте бе - жать мы в даль - ний край долж - ны!

*p*

*p*

(Закр.рт.)

и ку - да, чтоб не о - ты - ска - ли нас ни - ко - гда? Пусть у - ка - жет

и ку - да, чтоб не о - ты - ска - ли нас ни - ко - гда? Пусть у - ка - жет

*p*

(Закр.рт.)

Средняя часть номера несёт более взволнованный характер, эта перемена связана с резкой сменой содержания. Повышается tessitura у всего хора, увеличивается и динамика – *f*. В партии сопрано и теноров композитор вводит синкопированный ритм, а у альтов и басов проходит тема запева:

Всё не - спо - кой - но в ночь вес - ны... Вста - ли у во - рот

Всё не - спо - кой - но в ночь вес - ны... Вста - ли у во - рот тво - их

Всё не - спо - кой - но в ночь вес - ны... Вста - ли у во - рот

Всё не - спо - кой - но в ночь вес - ны... Вста - ли у во - рот тво - их

*f*

*f*

*f*

*f*

(Закр.рт.)

Четвёртый куплет исполняет женская группа, он звучит на фоне «ежу» у теноров. Последний куплет звучит безмятежно, просветлённо. Слова «молод всегда в седых горах рассвет» проходят поочерёдно у всех партий и звучат как замирающее, звенящее эхо в горах:

The image shows a musical score for four voices: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Мо - лод все - гда в се - дых го - рах рас - свет!". The score includes dynamics like *p* and *rit.* and features a melodic line for the Soprano and Alto parts, a sustained tenor line, and a bass line with a rhythmic pattern.

Форма песни куплетно-вариационная. Гармония очень прозрачная, построена на кварто-квинтовом созвучии.

В интонационном отношении «Айжаяк» не представляет больших трудностей, за исключением партии басов. В двух местах у них в партии появляется альтерированная ступень – II низкая:

The image shows a close-up of the bass part of the score. It features a chromatic alteration in the second measure, where the second degree of the scale is lowered. The lyrics are: "ты же-ни-хов" and "ты же-ни-хов го-ни се-".

Песня «Накулен» на русский текст В. Г. Фере, что в переводе с черкесского языка означает «голубоглазый» (имя юноши) – второй номер хорового цикла. Это задушевная по характеру песня о чистой, возвышенной и бескорыстной любви. Девушка просит своего возлюбленного отдать ей «только сердце», «нужен мне как солнце, Накулен». «На лугах цветы погасли, тучи солнце взяли в плен, если нет со мною Накулен». Номер начинается с партии альтов, в которой композитор использует принцип остинато, с помощью которого

имитируется наигрыш народного инструмента. На этом фоне появляется тема у теноров. В ритмически однородное «механическое» движение вторгается мягкая, певучая тема:

**Оживленно**  
*tr*

Вот рас - свет, рас -  
ой - ра,  
пра - вив пле - чи, под - ни - ма - ет - ся ско - лен.

В этой песне Дауров использует ряд приёмов и методов, с помощью которых раскрывает и обогащает содержание песни. Это и оживлённый темп (*Allegretto*), трёхдольный размер, разнообразный тональный план – e-moll–h-moll–E-dur–e-moll. Необычайно здесь и сочетание дорийского и эолийского ладов. Динамика соответствует содержанию каждого куплета. В первых двух куплетах динамика не превышает *mf*. И только на слова: «Нужен мне как солнце, Накрулен» динамика нарастает до *f*, повышается tessitura, уплотняется гармоническая фактура:

солн - це На - - - ку - лен... Ах,  
 солн - це На - - - ку - лен... Ну - жен  
 солн - це На - - - ку - лен... Ну - жен  
 солн - це На - - - ку - лен... Ну - жен

мне как солн - це На - ку - лен... (Закр. рт.)  
 мне как солн - це На - ку - лен... (Закр. рт.)  
 мне как солн - це На - ку - лен... На лу -

мне солн - це На - ку - лен...

О глубоком лиризме нежности, певучести говорит ещё то, что автор почти исключил партию басов в третьем куплете, который запевают тенора на фоне вокализа женского состава хора. Они также имитируют мягкий, певучий наигрыш инструмента. Этот куплет особенно лиричен, пронизан теплотой, искренностью чувств, чему способствует и просветлённая фактура, и использование секунд и септим в значении консонансов:

На - ку - лен... (Закр. рт.)  
 мне как солн - це На - ку - лен... (Закр. рт.)  
 мне как солн - це На - ку - лен... На лу -

гах цве - ты по - гас - ли, ту - чи солн - це

Во втором куплете, который начинают женские голоса, использован приём имитации. Имитационное изложение значительно усиливает общую лирическую окраску хора:

Ты от - дай мне толь - ко серд - це - всё возь -  
 Ты от - дай мне толь - ко серд - це - всё возь -  
 Ты от - дай мне серд - це -

В этом номере наблюдаются интонационные трудности. В партии альтов (в приёме остинато) на слог «ой-ра, ой-ра» необходимо каждый слог петь с тенденцией к повышению, акцентируя каждую долю. Интонационную трудность также составляет и одновременное звучание дорийского и эолийского ладов. VI ступень (в первом куплете) нужно петь высоко как в восходящем, так и в нисходящем движении.

В вокализе (третий куплет) идёт опевание V, IV, III ступеней. Для сохранения чистоты интонации во время репетиций следует

петь не закрытым ртом, а на гласную «а», очень мягко, без нажима. В партии альтов (в вокализе) трудность составляет хроматические ходы на м.2 и б.2, а потом скачок на ч.4. Интервал м.2 нужно петь как можно уже, интервал б.2 поётся широко, утвердительно, интервал ч.4 пропеваётся широко.

Третий номер – «Песня девушек». В его основу положена подлинно народная чечено-ингушская тема. «Песня девушек» представляет собой весёлый задорный и вместе с тем грациозный танец девушек-горянок. Музыка наполнена чувством безмятежной юности, красоты, изящества. Эта песня поётся без слов, на слог «ла». Ритмический рисунок напоминает звучание национального барабана даула. Основная тональность d-moll, лад дорийский, в средней части появляется D-dur, темп быстрый – Allegro.

Основной принцип развития этого номера – полифонический. Тема построена в форме периода, состоящего из 3-х предложений. В третьем предложении темы вступают первые и вторые альты на слог «ла», образуя мягкие созвучия:

The image shows a musical score for three parts: Soprano II (С. II), Alto I (А. I), and Alto II (А. II). The Soprano part has a melodic line with two triplet markings. The Alto I and Alto II parts are mostly silent, with a forte (f) dynamic marking and the syllable 'ла,' appearing in the final two measures. The Alto II part has a longer note in the final measure, also marked with 'ла,'.

Затем на фоне оstinатного движения у первых сопрано на звуке «ре» звучит главная тема у первых и вторых альтов. И как в стремительном, задорном танце один сменяет другой, так и здесь главная тема вихрем переносится ко вторым сопрано:

С. I  
Ла, ла, ла, ла...

С. II

A. I  
ла...

A. II

Заканчивается первая часть поведением первой темы.

Средняя часть носит разработочный характер. Тема здесь звучит в D-dur, запевают первые и вторые альты. Она немного интонационно изменяется, но ритмический рисунок сохраняется. Тема звучит на фоне подголоска, который исполняют первые и вторые сопрано, этот подголосок интонационно напоминает главную тему. Завершается средний раздел песни жизнеутверждающими, полными веселья и задора аккордами:

Заключительная часть звучит как эхо в горах после весёлой, задорной пляски. И чтобы лучше передать это состояние, компози-

тор применяет динамический нюанс – *sfp*. Тему начинают первые альты, потом вступают сопрано и вторые альты:



Завершается «Песня девушек» растворяющимся звучанием последней попевки темы, и как застывшими каплями звучат кварто-квинтовые созвучия. Поочерёдно вступают первые альты – вторые альты – первые сопрано – вторые сопрано:



Для исполнения этот номер очень труден как в интонационном отношении, так и для передачи художественного образа произведения. Петь нужно очень легко, острее пропеть триоли, восьмую с точкой и шестнадцатую, акцентируя каждую долю. Оstinатное движение у первых сопрано на звуке «ре» нужно петь стаккато, с тенденцией к повышению.

Интонационную трудность представляет использование дорийского лада, быстрый темп, полифоническое развитие, дроблённый ритмический рисунок. В средней части трудность составляет появление мажора. Мажорную терцию нужно петь с тенденцией к повышению.

Этот номер может быть исполнен только профессиональным коллективом.

Четвёртый номер цикла – «Чонгури», слова народные. Здесь композитор использует мингрельскую тему, записанную Д. И. Аракишвили. Песня пронизана глубокой печалью, грустью, безмерной тоской. Певец, аккомпанируя себе на чонгури (грузинском деревянном щипковом инструменте) поёт о своей тоске: «Знаю, ты мне не поможешь. Песней раны лишь встревожишь». Большую выразительную роль играет аккомпанемент, напоминающий звучание чонгури.

Первый куплет, который поёт солист, звучит на фоне аккомпанемента. Его поют закрытым ртом сопрано, альты и тенора. Для передачи грустного настроения Дауров использует минорный натуральный лад (f-moll), спокойный темп – Andante и динамику, не превышающую *p*. Звучание секундовых интонаций, непрерывность мелодии, – всё это с огромной остротой подчёркивает душевную боль и переживания человека.

Не спеша *p*

Соло

C.  
A.  
T.  
Б.

Пой со мной, чон - гу - ри вер-ный, на,

(Закр. рт.)

И как вздох и стон, вырвавшийся из наболевшей души, звучат причитания. Эти причитания являются припевом, который написан в форме периода, состоящего из двух предложений. В припеве присоединяется басовая партия:

во - жишь, на.

во - жишь, на. Ой, на - на, ди - да - вой,

лишь встре - во - жишь.

Второй куплет исполняет весь хор и солист на *mf*. В басовой партии есть небольшая имитация. Далее следует припев, он поётся

без изменения. Склад письма гомофонный, гармоническая палитра не насыщенная. Гармония очень простая, часто звучат кварто-квинтовые и октавные созвучия:

The musical score is written in E-flat major (three flats) and 4/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics: "Зна - ю, ты мне не по -". The piano accompaniment consists of simple chords and intervals, primarily using quartal and quintal structures. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated throughout the score.

Форма этого номера куплетная, тесситурные условия для всех партий удобные.

Для исполнения «Чонгури» не представляет трудностей ни интонационных, ни в передаче художественного образа произведения и может быть исполнена самодеятельным коллективом.

Самым ярким номер хорового цикла «Пять горских песен» Дарова является заключительная песня «Плясовая» (осетинская), слова Р. Еманова. Тема, использованная автором в «Плясовой», бытует у народов Северного Кавказа. Само название говорит о характере номера. Здесь показана неудержимая, задорная и вместе с тем нежная и грациозная пляска горцев.

Всё развитие строится по принципу сопоставления двух контрастирующих тем. Первая тема мужская, она полна энергии, темперамента. Вторая тема – женская, пронизанная глубоким лиризмом, певучестью, нежностью, теплотой.

Для передачи рассвета в горах, когда горы, покрытые вечными снегами, в предутренней дымке становятся розовыми от лучей восходящего солнца, автор использует умеренный темп (*Moderato*), четырёхдольный размер, динамику, не превышающую *p*, мажорный лад – E-dur. Вступление исполняется закрытым ртом:

Умеренно *p* *(Закр. рт.)* Живо *f*  
 Ой-ра, ой-ра,

Неожиданно начинается весёлый, задорный танец. На фоне оstinатного движения у альтов звучит тема лезгинки, которую исполняет мужской состав хора (мужская тема). Затем тема переходит к женской группе, которая звучит на фоне аккомпанемента, исполняющегося мужской группой. В басовой партии автор применяет приём оstinато. Надо заметить, что для кавказской музыки использование оstinатного ритма, является характерной особенностью:

ой-ра, ой-ра, ой-ра, ой-ра, ой-ра, ой-ра, ой-ра, ой-ра,  
 Ра-дост-ный гул. Ог-ней у-зор. Пля-шет, по-ет джи-  
 Ра-дост-ный гул. Ог-ней у-зор. Пля-шет, по-ет джи-

Средний раздел «Плясовой» носит лирический характер. И чтобы лучше передать настроение, автор меняет размер (с 2/4 на 6/8) и лад (с Es-dur на f-moll). Здесь воспевается красота девушки-горянки, образ которой сравнивается с нежным лазоревым цветком. Начинают средний раздел басы:

в кра-я до-лин и рек, о-ри-ра, ой. ой. ой. ой. ой. ой. ой. ой.  
 Неж-ный, ла-зо-ре-вый мой цве-ток

Затем подхватывают тенора:

Т. *tr*  
Я по - те - рял на - все - гда по - кой,  
Б.  
в серд - це мо - ем лю - бовь за - жег. Я по - те - рял на - все - гда по - кой,

Заканчивается первый куплет широким, распевным вокализмом, он звучит у всего хора:

*pt.*  
Т. Ра - дость, на - де - жду в гру - ди за - жег.  
М. Ра - дость, на - де - жду в гру - ди за - жег.  
Ж. Ра - дость, на - де - жду в гру - ди за - жег.  
Б. Ра - дость, на - де - жду в гру - ди за - жег.

Форма пятого номера куплетно-вариационная, гармоническая фактура ненасыщенная, в основном построена на кварто-квинтовом и терцовых созвучиях, есть и аккордные созвучия. Характерным является гармонический ход VI–VII–I ступень.

Большую роль в раскрытии характера «Плясовой» играет ритм и резкая смена тональностей.

Исполнение басовой партии не составляет большой трудности (сразу попасть в f-moll), потому что за такт до вступления басов женская группа непосредственно вводит их в минорный лад. В момент вступления басов у женского состава звучит квинта (I–V) f-moll.

Второй куплет идёт без изменений, но только с другим текстом:

А. *a tempo*  
Т. Ой - ра,  
Б. *f*  
Ру - ки спле - лись, как це - пи гор, в пес - нях ве - се - лье и за - дор!

Завершается «Плясовая» ликующим прославлением удали, задора и смелости джигитов:

С. *rit. poco a poco* *a tempo*  
 Зво-нок лез-ги - нок пе - ре - бор, сла-вит джи-ги - тов хор. Эх!  
 А. *f*  
 Зво-нок лез-ги - нок пе - ре - бор, сла-вит джи-ги - тов хор. Эх!  
 Т. *f*  
 гой. Сла-вит джи-ги - тов хор. Эх!  
 Б. *f*  
 гой. 11298 Сла-вит джи-ги - тов хор. Эх!

Дауров в этом номере вводит такой метод музыкальной композиции как остинатное движение (у альтов и басов). Для поддержки чистоты интонации необходимо этот остинатный приём петь очень легко, акцентируя только первую долю. Тесситурные условия удобные для всех партий, за исключением басов.

При исполнении этого номера можно использовать малый барабан.

«Пять горских песен» исполняются часто в концертах профессиональных самостоятельных коллективах.

Подводя итог вышеизложенного, важно подчеркнуть, что в хоровом цикле «Пять горских песен» композитор успешно претворяет народную тему, бытующую на Кавказе, не отходя от классических хоровых форм. Произведения композитора имеют национальный колорит. Беря за основу подлинные народные темы и наигрыши, Дауров не цитирует их, а по-своему переосмысливает и интерпретирует, используя классические приёмы музыкальной композиции. Именно это придаёт его музыке индивидуальность и определяет композиторский почерк. Искусная обработка народных тем в хоровом цикле «Пять горских песен», их простота, колоритность и прозрачная хоровая фактура – всё это занимает ценное место в музыкальной культуре Карачаево-Черкессии.

#### Список литературы:

1. Батрукова З. П. Музыка эпоса народов КЧР // Алиевские чтения. Карачаевск: Карачаево-Черкес. гос. ун-т, 2002.
2. Вишневская Л. И. У истоков черкесской композиторской школы // Philharmonica. International Music Journal. 2018. № 1. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/u-istokov-cherkesskoj-kompozitorskoj-shkoly> (дата обращения: 25.02.2023).

3. Дауров А. А. Музыкальная культура народов Карачаево-Черкессии. Черкесск: Ставроп. кн. изд-во. Карачаево-Черкес. отделение, 1974. 84 с.
4. Мазель М. А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 534 с.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
6. Халкечева Л. Н. Становление и развитие музыкального искусства и образования в Карачаево-Черкессии. Карачаевск, 2011.
7. Учебник гармонии / И. И. Дубовский, С. В. Евсеев, И. В. Способин, В. В. Соколов. М.: Музыка, 2012. 480 с.

**А. Г. Асриян**  
**Научный руководитель – М. Л. Караманова**  
**Краснодар**

**«РАСШИРЯЯ ДЕТСКИЙ РЕПЕРТУАР».**  
**АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК О ТВОРЧЕСТВЕ**  
**ВИКТОРА ИВАНОВИЧА МИХАЙЛОВСКОГО**

**Аннотация.** Статья посвящается творчеству музыкального деятеля, педагога, хормейстера, заслуженного артиста Кубани Виктора Ивановича Михайловского. Дается общая характеристика биографии и его творчества, сделан краткий анализ нескольких песен В. Михайловского из детского репертуара для дошкольного и младшего школьного возраста. Рассмотрен сборник песен для детей и юношества «Дорогие мои дети», вобравший в себя 17 музыкальных произведений разнообразных по характеру и музыкально-выразительным средствам. В песенном творчестве композитора присутствуют различные образы, характеристика которых представлена посредством таких жанров как вальс, марш, гимн, танец. Песенное творчество В. Михайловского отличается тонким лиризмом высказывания, краткостью и лаконичностью музыкального языка. В настоящее время песни композитора звучат во многих образовательных учреждениях Краснодарского края и других регионов России.

**Ключевые слова:** В. И. Михайловский, песни для детей, сборник «Дорогие мои дети».

Культура Кубани – уникальная, самобытная область российской культуры, имеющая свои многолетние традиции. Её богатство составляет песенное, инструментальное, танцевальное и художественное наследие, осознание и осмысление которого является важнейшей задачей современного художественно-эстетического образования.

Музыкальная культура Кубани отличается насыщенностью композиционных направлений, новаторством музыкально-стилевых решений, разнообразием жанров и видов. В творчестве кубанских композиторов жанр песни занимает важное место и характеризуется тематическим и эмоциональным многообразием. Одной из самых востребованных является детская песня, которая находит отклик в творчестве ряда кубанских композиторов.

Виктор Иванович Михайловский – заслуженный артист Кубани, Отличник народного просвещения России. Он активно проявляет себя в самых различных видах музыкальной деятельности: «он и хормейстер, и певец-солист, и музыкант-пропагандист, и педагог-воспитатель. Но главное – он музыкант, и это нашло прямое выражение в потребности сочинять собственную музыку, создавая талантливые песни» [2, с. 3].

Родился В. И. Михайловский 16 августа 1949 года в Краснодаре, в простой семье служащих. Его родители – участники Великой Отечественной войны. Начальное музыкальное образование он получил в краснодарской музыкальной школе, затем поступил в музыкально-педагогическое училище. Высшее образование он получил на музыкально-педагогическом факультете Краснодарского государственного института культуры. Учителями и наставниками Михайловского были профессор, заслуженный работник культуры РФ Генрих Ковалёв, советский композитор, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР, создатель Краснодарского отделения Союза композиторов РСФСР, заведующий кафедрой музыки и пения в Краснодарском государственном педагогическом институте Григорий Плотниченко, музыковед Александр Слепов.

Ещё обучаясь в институте, Михайловский начал писать песенно-хоровую музыку. Слова и музыку к первой своей песни «Доверяйте любимым» он сочинил сам.

После окончания учёбы работал в Краснодарском музыкально-педагогическом колледже, вёл шесть предметов дирижёрско-хоровых дисциплин. Разработал два новых предмета: «Практикум по кубанскому фольклору» и «История детского хорового исполнительства в России XX века».

Далее он работал в Краснодарском музыкальном училище на дирижёрско-хоровом отделении, на кафедре дирижёрско-хоровых дисциплин музыкально-педагогического факультета КГИК, а также

хормейстером Хора молодёжи и студентов в Творческом объединении «Премьера» и солистом в камерном хоре (руководитель В. Яковлев) в Краснодарской краевой филармонии им. Г. Пономаренко. В 2007 году Михайловским был организован студенческий мужской ансамбль «Русские парни».

С 1985 по 1991 год Михайловский был председателем хорового общества Ленинского района г. Краснодара. С 2000-х годов принимал активное участие в торжественных мероприятиях Фонда культуры Краснодарского края. На протяжении своей профессиональной деятельности он выступал в качестве солиста на отчётных концертах Краснодарского Союза композиторов, исполняя произведения кубанских композиторов и собственные сочинения. Учувствовал с творческими концертами в школах и Муниципальном органном зале Краснодара. Концертная деятельность Михайловского проходила не только в нашем городе, но и в Краснодарском крае, Волгограде и других городах и посёлках России. На творческих вечерах композитор выступал с исполнением авторских песен в составе мужского вокального квартета «Песня», Хора молодёжи и студентов г. Краснодара. Около 30 лет Михайловский пел в дополнительном составе смешанного хора дирижёрско-хорового отделения Краснодарского музыкального колледжа им. Н. А. Римского-Корсакова как певец и солист хора.

Музыкальные произведения Виктора Михайловского – большой вклад в песенно-хоровое искусство Кубани. Среди творений композитора – и оркестровая музыка, и хоровые произведения, романсы и песни, детские песни. Все сочинения Михайловского отличаются тонким мелодизмом, богатством гармонического языка и метроритма. Песни, написанные им для детей, пронизаны патристическим характером, искрящимся юмором и лиризмом.

В своих песнях композитор обращался к стихам Е. Демидовой, В. Бардадыма, В. Жарикова и др. В творчестве поэтов Михайловского прельщает открытость души, восторженность восприятия мира, образность мышления и любовь к людям, к природе родного края. Обладая особым литературным дарованием, Михайловский является автором стихов для многих своих песен. Так, например, им создан гимн «Учитель музыки» к юбилею музыкально-педагогического колледжа. «Учитель музыки – моя профессия» – таков зачин песни-откровения Михайловского. В настоящее время песня успешно ис-

полняется в учительской среде, на различных юбилейных торжествах. Одной из известных песен композитора является песня «Сердце Кубани» на слова Е. Демидовой (сочинение было написано Михайловским к конкурсу на создание гимна Краснодар). По словам Г. Ковалёва, песню «Сердце Кубани» можно отнести к безоговорочной композиторской удаче.

Важное место в творчестве композитора отведено сочинениям для детей и юношества. Михайловским создан сборник песен для детей и юношества «Дорогие мои дети». В качестве названия была взята первая строка стихотворения Максима Горького. Здесь представлены песни, рекомендованные для разучивания в детском саду и в младших классах школы: «Птичка» на слова С. Дрожжина, «Песня лягушат» на слова В. Берестова, «Ох, устала я» на слова А. Дейсенбиева и др. Для детей среднего школьного возраста были созданы песни «Зелёный конь» на слова Е. Демидовой, произведение для хора а саррелла «Коза» на слова Р. Фархади, «Дорогие мои дети» на слова М. Горького и др. Фольклорная тематика представлена сочинениями для народных ансамблей: песни «Купало» на стихи С. Есенина и «Веснянка» на слова В. Ладыжец.

Рассмотрим подробнее некоторые песни из сборника «Дорогие мои дети».

«Вареники» (стихи В. Бардадыма) – озорная песня, в которой представлена «бытовая сценка» детской игры: ребёнок, повторяя за мамой, лепит вареники из глины. Комический характер музыки слышен уже в кратком вступлении, где из примы постепенно рождается секста, и главный акцент приходится на секунды, далее обращают на себя внимание несколько озорных форшлагов. В вокальной партии за юмор «отвечает» припев-скороговорка на слова «тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля». Пунктирный ритм на первую долю в куплете подчёркивает важность момента для ребёнка: вареники лепит не кто-то другой, а это «я вареники леплю» (на слово «я» падает музыкальное ударение).

В «Песне лягушат» (стихи В. Берестова) речь идёт от лица самих лягушат. Фактура инструментального сопровождения является важным дополнением к характеристике основного образа. Мелодия в правой руке, изложенная преимущественно терциями, имитирует кваканье лягушек. Вокальная партия написана под стать самым

юным исполнителям: короткие фразы, поступенное движение, опевания, секвенции.

Песни из сборника «Дорогие мои дети» интересны для музыкальных руководителей разнообразием тематики и оригинальностью музыкального материала. В песнях, написанных Михайловским, раскрывается особый мир, в котором нет места серости, унынию, где живут эмоциональная открытость и мечтательность.

Немало песен для детей написано композитором отдельно от сборника. Ярким тому примером является песня «Бессмертный полк» на стихи самого Михайловского. Композитор поделился историей о её создании: «В детском саду мою внучку попросили подготовить стихотворение к 9 Мая о подвигах наших прадедов. Я написал четверостишие, которое в дальнейшем стало припевом песни “Бессмертный полк”»<sup>1</sup>.

Эта песня продолжает традицию военных патриотических произведений, в центре сюжета оказывается шествие Бессмертного полка – акция, которая сегодня чтит память ушедших на войну, и является своеобразным проводником между прошлым и настоящим<sup>2</sup>. Музыка написана в духе марша, что характерно для песен, прославляющих великие подвиги. Его черты особенно ярко проявляются в инструментальном вступлении. Песня, как и практически все сочинения, рассмотренные нами в данной статье, представляет собой традиционную строфическую форму, которую обрамляют инструментальные вступление и заключение. Маршевость здесь лёгкая – благодаря синкопам, торжественная – благодаря взмывающим вверх фанфарам и пунктирному ритму в заключительных аккордах. Вокальная мелодика самой песни очень удобна для исполнения, в её основе лежит поступенное движение в пределах терции или кварты. Скачки в мелодии встречаются редко, преимущественно в ключевых, напряжённых моментах (например, припев начинается с «воинственной», торжественно восходящей кварты). Ритмика в вокальной партии ровная, но если в куплете преобладают восьмые длительности, то в припеве значительность момента подчёркивается и четвертями. Развитие и расширение диапазона происходит легко и естественно – каждая новая фраза в куплете постепенно завоё-

---

<sup>1</sup> Из беседы с В. И. Михайловским 03 июня 2022 года.

<sup>2</sup> «Бессмертный полк» – гражданское историко-патриотическое движение, акции которого ежегодно проходят в России с 2012 года.

выводит новую высоту, а припев подаётся как кульминация. Чистая и светлая тональность C-dur раскрашивается оборотами с участием побочных доминант, при этом гармонический язык песни не лишён типично русского колорита: вторая фраза куплета начинается с краски a-moll, что даёт ощущение ладовой переменности, характерной для русских народных песен.

Своей родине Михайловский посвятил песню «Краснодарский край» (слова автора), в которой воспеваются богатство природы родных просторов. В произведении сочетаются два образа. Сначала инструментальное аккордовое вступление задаёт тон торжественного гимна, далее в инструментальном сопровождении появляется новый – танцевально-песенный образ: синкопированный бас-аккорд в левой руке, на фоне которого звучит игривый мотив из восьмых и шестнадцатых в правой. Скорее всего, не случайно была выбрана и солнечная по своей семантике тональность D-dur<sup>3</sup>. Песня отличается одухотворённостью и приподнятостью, мелодика вокальной партии течёт естественно и отличается «округлостью» очертаний. Нередко в произведении встречаются опевания: создаётся ощущение того, что автор относится к своему краю с большой любовью и словно «обнимает» его музыкой. Скачки подчёркивают важные слова в тексте: например, «Всё это – Родина моя». Гармонический язык песни обогащён терпкой гармонической субдоминантой II<sub>7</sub>, а также оборотами с участием побочных доминант.

Песня «Милый папочка мой» (стихи И. Яценко) рассказывает о нежных чувствах ребёнка к отцу. Для воплощения этого образа выбран жанр лирического вальса, который представлен в размере 6/8 посредством прозрачной фактуры, что прибавляет «кукольности» и лёгкости. Песня отличается развёрнутым инструментальным вступлением, которое начинается с полуслова, лёгким гармоническим оборотом: II<sub>53</sub>–V<sub>43</sub>–I<sub>6</sub>. Лирический характер песни проявляется и в небольших внутрислоговых распевах вокальной партии. Вокальная мелодия гибкая и весьма подвижная. Особенно выразительна первая фраза, она как будто убаюкивает, кружась вокруг III ступени.

В 2022 году в детском саду № 172 г. Краснодар музыкальные руководители организовали концерт, посвящённый творчеству Ми-

---

<sup>3</sup> Семантика тональности D-dur как торжественной сложилась ещё в эпоху барокко (например, хор «Аллилуйя» Г. Генделя из оратории «Мессия»). Позднее Н. Римский-Корсаков определял цвет и характер тональности D-dur как «дневной, желтоватый, солнечный, царственный, властный».

хайловского, где многие песни композитора стали премьерными. Дети исполнили его песни «Бессмертный полк», «Песня Лягушат», «До свидания, детский сад», «Милый папочка мой» и др. Приглашённые педагоги, некоторые из которых в своё время были студентами Михайловского, исполнили его произведение «Ароматы года» и гимн «Учитель музыки». Сам композитор порадовал слушателей исполнением таких песен, как «Храни, Господь» и «Вареники».

Подводя итоги, отметим, что для песенного творчества Виктора Михайловского для детей и юношества характерны следующие черты, присущие стилю композитора в целом: автор пользуется малым набором средств выразительности, при этом создаёт ясный, чёткий и лаконичный образ. Мелодика вокальной партии сочинений всегда откликается на смысл текста: ритм и скачки расставляют нужные музыкальные ударения. Внутрислоговые распевы сопутствуют лирическим образам, а поступенное движение мелодии делает песни удобными для исполнения детьми. В песнях Михайловского живут самые разные образы, которые раскрываются через обращение к таким музыкальным жанрам как вальс, марш, гимн, танец. Большую роль в создании образа играет инструментальное сопровождение, которое также поддерживает вокальную партию. В песнях для дошкольников проявляется особая лаконичность средств выразительности: достаточно лишь нескольких штрихов, которые создают определённый образ.

Генрих Андреевич Ковалёв писал: «Виктор Иванович Михайловский – человек, всей душой болеющий за судьбы музыкального воспитания подрастающего поколения. Он щедро отдаёт свой талант делу возрождения песенно-хорового искусства России» [2, с. 3]. Именно благодаря песенному творчеству Михайловского происходит обогащение и расширение музыкального репертуара для детей дошкольного и школьного возрастов, патриотическое и эстетическое воспитание подрастающего поколения.

#### **Список литературы:**

1. Ванечкина И. А., Галеев Б. М. «Цветной слух» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыка и традиция: межвузов. сб. науч. тр. Казань: Консерватория, 2003. С. 182–195.
2. Михайловский В. И. «Дорогие мои дети»: песни для детей и юношества. Краснодар: Изд-во «Эоловы струны», 2004. 51 с.
3. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика. Фактура, тематизм. СПб.: Изд-во «Лань», 2002. 368 с.

4. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. М.: Музыка, 1980. 286 с.

**Е. О. Бережной**  
**Научный руководитель – Т. Ф. Шак**  
**Краснодар**

## **ВВЕДЕНИЕ В КОГНИТИВНОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ**

**Аннотация.** В статье рассматривается малоизученная для отечественного музыкознания тема – когнитивное музыковедение, а именно его исторические предпосылки, теоретический и практический аспекты, а также связь в другими когнитивными науками.

**Ключевые слова:** музыковедение, когнитивное музыковедение, когнитивная наука.

В когнитивном музыковедении важнейшей темой исследования является понимание музыкальной и музыковедческой мысли и её связи с музыкальным действием. Важнейшими аспектами в этой области можно считать различия между двумя аспектами этой науки, а именно теоретическим и прикладным музыковедением. Теоретический аспект представляет формулировку гипотезы для постановки музыкальных задач. Практический – обусловлен попытками построить компьютерные модели, служащие интеллектуальными помощниками музыкантам и непосредственно или косвенно опровергающие гипотезы, сформулированные в теоретическом музыкознании.

Более того, прикладное музыковедение рождает гипотезы, которых никогда прежде не было и не предполагалось.

**История возникновения.** Как показал Говард Гарднер, философия, древнейшая из познавательных наук, с 1850 года породила эмпирические исследования, касающиеся человеческого познания. Это повлекло за собой развитие таких современных наук, как генеративная лингвистика, антропология, искусственный интеллект и когнитивная психология. Гарднер не смог включить когнитивное музыковедение в число этих новых наук, поскольку на тот момент идеи только зарождались.

Когнитивная музыковедение – одна из самых молодых когнитивных наук. Это также одна из самых многообещающих когнитивных наук, так как музыка воздействует на восприятие и является регулятором человеческих эмоциональных и поведенческих реакций и возможно могла бы объяснить, эмпирическим путём, ограничения современной парадигмы когнитивной науки (Андерсон, 1983, 1985; Голдман, 1986). Эта парадигма односторонне опирается на логико-математический и лингвистический интеллект человека и на модели человеческого информационного процессора как компьютера фон Неймана. Оба эти предположения должны показаться сомнительными тому, кто вовлечён в процесс исследования музыкального интеллекта.

Когнитивное музыковедение начало развиваться в 1970-е годы из таких разнообразных источников, как антропология, искусственный интеллект, когнитивная психология, лингвистика, музыковедение, неврология, психоакустика, распознавание речи и семиотика. Для многих из его основателей компьютер стал интригующей моделью музыкального познания, а также новым источником данных и помощью в формулировании и проверки гипотез.

Когнитивное музыковедение – это междисциплинарная исследовательская область, и предметом этой науки является музыкальный интеллект как особая человеческая способность восприятия и обработки поступающей информации с дальнейшим эмоциональным реагированием психики.

Междисциплинарная точка зрения в когнитивном музыковедении долгое время была её врагом. Чего не хватало этой науке, так это основного набора методов, общих для всех запросов, а также адекватных инструментов для тестирования гипотезы.

Когнитивное музыковедение ставит своей целью моделирование музыкального интеллекта в множество его форм, поскольку музыкальный интеллект тесно связан с восприятием.

Методологический сдвиг в исследованиях человеческого разума и его продуктов также влияет на основные методологические положения, лежащие в основе исследований теории музыки в музыкознании, особенно в систематическом музыкознании (Karbusicky & Schneider 1980). Исследовательская программа когнитивной науки (наук) имеет быстро растущее и фундаментальное влияние на теоретические исследования музыки и исследование восприятия музыки

(например, Agmon 1990; McAdams & Deliège 1989; Зайферт, 1990). Это привело к основанию ESCOM (Европейского общества когнитивных наук о музыке) в октябре 1991 года в Триесте, Италия.

В 1983 году Фред Лердал и Рэй Джекендофф впервые провели теоретическое исследование музыки в отношении исследований в области когнитивных наук и попытались преодолеть разрыв между теорией музыки и психологическими исследованиями восприятия музыки в применении идей от психологии «гештальта» в развитии своей теории музыки.

Идеи Лердала и Джекендоффа стимулировали многих исследователей, например, бельгийского музыканта и учёного-когнитивиста Ирен Дележ, написавшую в 1985 и 1987 годах ряд работ по когнитивной психологии.

Компьютерное моделирование психических процессов является основным методологическим инструментом в когнитивной психологии для проверки теорий о ментальном представлении и обработки в когнитивных областях, таких как музыка, зрение и язык. В основе этого представления об обработке информации о человеке лежит идея о том, что человек, или, точнее, центральная нервная система, система – как и компьютер, представляет собой систему обработки символов (Ньюэлл и Саймон 1963; Миллер 1981).

Вкратце, компьютерные программы выполняют две различные функции в музыковедении: во-первых, они служат для обоснования гипотез относительно музыкальных знаний, а во-вторых, они являются средой для разработки структурированной среды задач (например, программы для интерактивной композиции).

**Теоретический и прикладной аспекты когнитивного музыковедения.** Различие между теоретической и прикладной частью когнитивного музыковедения заключается в следующем: формулирование модели музыкального знания и восприятия это одно, использование таких моделей для создания интеллектуальных помощников для музыкантов – другое.

Знания в области музыки и музыкальное действие (например, слушание, исполнение, сочинение) тесно связаны.

В музыкальных исследованиях, в целом, мы пытаемся понять, как музыканты прошлого и настоящего формируют психические модели звуковых объектов и музыкальных инструментов, и как эти

модели используются при выполнении музыкальных задач, реальных или воображаемых.

Напротив, в прикладном музыковедении мы проверяем сформулированные гипотезы путём воплощения их в артефактах (теория музыкальных артефактов), используемых живыми музыкантами, тем самым неформально проверяя их эффективность. Эти артефакты служат цели создания новой и воспроизведения старой музыки, причём последний вид музыки существует только благодаря знаниям современных музыкальных практиков. Таким образом, музыковедческая деятельность является такой же музыкальной деятельностью, как и всякая другая, и поэтому сама является предметом исследования в когнитивном музыковедении.

#### **Список литературы:**

1. Correia L., Dias R. (Eds.) Perspectives on Music, Sound and Musicology. Springer Cham, 2021. P. 390.
2. Bader R. (Ed.) Springer Handbook of Systematic Musicology. Springer Berlin, Heidelberg, 2018. P. 1094.
3. Gardner H. (Ed.) Frames of Mind: A Theory of Multiple Intelligences. New York, 1983. P. 528.
4. Tojo S., Hirata K. & Hamanaka M. (2013). Computational Reconstruction of Cognitive Music Theory. New Generation Computing, 31 (2), Pp. 89–113.

**А. С. Бурляева**  
**Научный руководитель – В. Н. Дёмина**  
**Ростов-на-Дону**

### **ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. ТИТОВА В РЕПЕРТУАРЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

**Аннотация.** Хоровое творчество выдающего отечественно композитора Василия Титова является важнейшим в истории русской музыкальной культуры. Его произведения входят в репертуар известных отечественных и хоровых коллективов. Сочинения композитора также являются неотъемлемой составляющей церковно-певческой культуры Русской церкви.

Многочисленные интерпретации произведений В. Титова репрезентируют многообразие подходов к пониманию традиций хорового исполнительства в России. В данном контексте особый интерес представляют исполнительские интерпретации концерта «Веселитесь праведнии». Индивидуальный подход в трактовке отсутствующих в нотной фиксации темпа, динамики, артикуляции и

прочих компонентов, создаёт необходимость изучения исторического контекста создания произведения, необходимого для выявления творческого замысла композитора и его объективной трактовки.

**Ключевые слова:** творчество В. Титова, музыкальная культура русского барокко, хоровой концерт.

Важность наследия Василия Поликарповича Титова (1650–1715) в хоровом искусстве не вызывает сомнения, так как оно раскрывает особенности становления отечественной композиторской школы и хорового исполнительства. Его творчество охватывает все основные направления хоровой музыки русского барокко. В данном ракурсе интерес представляет не только изучение подходов к его музыкальному наследию, обозначенных в научных исследованиях музыковедов, но и интерпретация известных произведений композитора в творчестве отечественных и зарубежных хоровых коллективов. Во второй половине XX века сочинения Титова исполнялись такими известными составами, как Московский государственный академический камерный хор под руководством В. Н. Минина, Государственная академическая хоровая капелла России им. А. А. Юрлова, Ленинградская Государственная академическая капелла им. М. И. Глинки под руководством В. А. Чернушенко. В начале XXI века хоровые произведения Титова звучат в исполнении отечественных и зарубежных коллективов: Донской хоровой капеллы «Анастасия» под управлением С. А. Тараканова, вокального ансамбля «INTRADA» под руководством Е. Антоненко, камерного хора «Виват» Музыкального общества Московской области под управлением И. Журавленко, хора факультета церковного пения Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета под управлением Т. И. Королёва. Необходимо отметить значимость произведений Титова для богослужебной практики. Такие известные сочинения Титова, как «Многолетие», «Безвестная Дево», «Херувимская песнь» исполняются церковными хорами по всей России.

Произведения Титова включены в учебный репертуар хоровых составов детских музыкальных школ, училищ и вузов. Партесные произведения<sup>4</sup> композитора рассматриваются в рамках дисциплин

---

<sup>4</sup> Партесный стиль (от лат. partes – голосá, мн. ч. от лат. pars – часть, участие; в переносном смысле – хоровая партия) – в его основе «лежат принципы концертирования (или, по терминологии Н. Дилецкого, “борения” голосов): чередование соло, группы голосов и tutti, противопоставление аккордово-гармонического и имитационного изложения, контраст двух- и трёхдольных метров и т. п.» [3, с. 9].

«Музыкальная культура православия»<sup>5</sup> (2012), «Хоровая практика в детской школе искусств»<sup>6</sup> (2017), «Хоровое пение»<sup>7</sup> (2020).

Традиция изучения наследия Титова развивается на протяжении нескольких столетий. В XIX–начале XX века возникли исследования В. М. Металлова, Д. В. Разумовского, В. Ф. Одоевского, Н. Ф. Финдейзена, посвящённые истории отечественной музыки, в которых рассматривались проблемы развития партесного стиля. В советский период развития музыкознания проблемы исследования партесного пения нашли отражение в трудах И. А. Гарднера, Н. А. Герасимовой-Персидской, А. С. Ефимова, Ю. В. Келдыша, Т. Н. Ливановой, В. В. Протопопова, В. А. Успенского. Во второй половине XX века – начале XXI века данная проблематика нашла продолжение в работах А. В. Булычевой, Т. Ф. Владышевской, И. В. Герасимовой,

Е. Е. Гатовской, И. П. Дабаевой, Н. В. Заболотной, Н. Ю. Плотниковой, В. Н. Холоповой.

Проблемы интерпретаций хоровой музыки в концертных условиях изучались в трудах Г. А. Дмитриевского, В. Л. Живова, С. А. Казачкова, В. И. Краснощёкова, П. П. Левандо, Т. А. Старостиной и др. Особенности трактовки произведений, предназначенных для исполнения во время богослужения, рассматриваются в исследованиях

Т. И. Королёвой, В. Ю. Перелешинной, Н. М. Потулова, Т. С. Рудиченко, С. И. Хватовой и др. Важными для изучения педагогического аспекта избранной проблематики явились труды С. А. Тараканова, Э. Я. Ходош, Л. В. Малацай.

Несмотря на большой объём литературы, посвящённой творчеству Титова, в настоящее время особую актуальность приобретают проблемы исполнительской интерпретации его произведений, связанные с отсутствием редакций сочинений, адаптированных для современных условий исполнения, а также исполнительских комментариев, позволяющих раскрыть замысел сочинений композитора. В репертуар хоровых коллективов включены концерты Титова «Без-

---

<sup>5</sup> Учебно-методический комплекс дисциплины «Музыкальная культура православия». Дальневосточный федеральный университет, 2012.

<sup>6</sup> Дополнительная профессиональная программа повышения квалификации «Хоровая практика в детской школе искусств». Камчатский учебно-методический центр, 2017.

<sup>7</sup> Дополнительная предпрофессиональная общеобразовательная программа в области музыкального искусства «хоровое пение». Санкт-Петербургская детская школа искусств им. А. П. Бородина, 2020.

невестная Дево» (Московский государственный академический камерный хор под управлением В. Н. Минина, вокальный ансамбль «INTRADA» под управлением Е. Ю. Антоненко, мужской хор Воронежской филармонии ART'o'dox «Русский партес» под управлением И. В. Ижогина, хор Таллинской Никольской церкви), «Веселитесь праведнии о Господе», Концерт Полтавскому торжеству («Рцы нам ныне»).

Концерт «Веселитесь праведнии» в редакциях В. В. Протопопова и А. В. Булычевой является одним из известных сочинений композитора. Он звучит в исполнении Государственной академической хоровой капеллы России им. А. А. Юрлова, Государственного академического Московского областного хора им. А. Д. Кожевникова, Московского государственного академического камерного хора, Вокального ансамбля «INTRADA».

В основе поэтической составляющей концерта текст первой стихиры Рождества Христова из цикла Стихир на хвалитех 4-го гласа (самогласны Андрея Иерусалимского). Рассматривая цикл стихир,

М. Н. Скабалланович отмечает: «Радость, которую принесло Рождество Христово всему творению, но особенно лучшей, праведной его части, радость, невольно вызывающая прославление отовсюду Бога – вот тема первых четырёх стихир, занимающих ответственное заключительное место на Бдении; но в центре этого обрадованного и благодарственного воплощением творения стоит Дева Богородица, гимном которой стихиры тоже явно хотят быть (как заключительная); Она более и более становится предметом хвалы, в 1-й стихире – («Веселитесь праведнии») выступая только средоточием прославляемого события» [4, с. 143–144]. Текст этой стихире передаёт радость мира, славящего Рождество Христово:

«Веселитесь праведнии, небеса радуйтесь, взиграйте горы, Христу рождшуся: Дева сedit херувимом подобящися, носящи в недрах Бога Слова воплощенна: пастырие Рожденному дивятся: волсви Владыце дары приносят: ангелы воспевающе глаголют: непостижиме Господи, слава Тебе» [4, с. 145].

«Веселитесь, праведные! Небеса, радуйтесь! Придите в движение, горы – с Рождением Христа! Дева сидит, уподобляясь херувимам, нося у груди воплощённое Божие Слово. Пастухи дивятся Рождённому; волхвы подносят дары Владыке; ангелы воспевая говорят: непостижимый Господь, слава Тебе» [4, с. 145].

Характер поэтической основы стихир воплощается в музыкальном тексте концерта. Известно несколько списков в нескольких

редакциях (расшифровках) концерта. А. В. Булычева отмечает: «Концерт сохранился в семнадцати списках, а также в переложении на восемь голосов. В наиболее раннем источнике 1700–1710-х годов записаны только партии первого тенора и первого баса, по-видимому, добавленные после составления сборника. В рукописи первой половины 1740-х годов концерт представлен не полностью: партия первого альта записана без слов, от партии второго баса сохранилось только окончание, начиная с такта 58. Нотный текст концерта в этом сборнике практически идентичен тексту в другом сборнике из Новгородского архиерейского дома» [2, с. 382].

Концерт исполняется в нескольких редакциях – в редакции В. В. Протопопова и в редакции А. В. Булычевой (концерт опубликован под названиями «Рождественский стих», а также «Концерт Рождеству Христову: Веселитесь праведнии, радуйтесь небеса»).

Две редакции демонстрируют два подхода к интерпретации нотного текста и исполнительской традиции. В первой, более ранней редакции, концерт издан с учётом традиционного расположения голосов (сопрано, альт, тенор, бас). В более поздней редакции певческие голоса зафиксированы в группах: дискант 1, альт 1, тенор 1, бас 1; дискант 2 и т. д. Нотная запись раскрывает два подхода к исполнительской интерпретации текста, а также расстановке участников хорового коллектива.

Не менее значимым для исполнительской интерпретации представляется воспроизведение специфики полифонической фактуры концерта. В исследовании «Концерты Василия Титова Двенадцатым праздникам: сверхцикл русского барокко» А. В. Александрина и А. Б. Булычева пишут: «Концерт “Веселитесь праведнии” открывается трёххорной стреттой, за которой следуют ещё три таких же» [1, с. 126]. Перед дирижёром возникает сложная задача воспроизведения стретты в хоровой фактуре 12-ти подвижных голосов. При этом дирижёру необходимо принять решение, связанное с расстановкой участников хора (по партиям или по группам: дискант 1, альт 1, тенор 1, бас 1). Несколько подходов можно отметить и в трактовке отсутствующих в публикациях особенностях артикуляции, нюансировки, темпа, динамики и пр.

В интерпретации Государственной академической хоровой капеллы России им. А. А. Юрлова, сохранившей традиционную рас-

становку участников хора<sup>8</sup>, сложная полифоническая фактура концерта в исполнении большого коллектива в составе 40 певчих звучит более масштабно, динамические контрасты выделены яркими переходами от *f* к *p*. Торжественный характер Рождественского праздника раскрывается в мощном звучании капеллы.

Совершенно новым подходом отличается трактовка концерта вокальным ансамблем «INTRADA»<sup>9</sup>. Небольшой состав участников, воспроизводящих графику звучания хоровых групп, зафиксированную в редакции А. Б. Булычевой, предлагает переосмыслить творческий замысел композитора. Сложная полифоническая ткань воссоздаётся в прозрачном звучании небольшого по составу коллектива (15 исполнителей).

Обе исполнительские интерпретации представляют важные направления развития современного отечественного хорового искусства и бесценны для слушателей своей неповторимостью, раскрывая новые грани интерпретации произведений Василия Титова, свидетельствуя о всё возрастающем интересе к творчеству отечественных композиторов XVII–XVIII века.

#### **Список литературы:**

1. Александрина А. В., Булычева А. В. Концерты Василия Титова Дванадцатым праздникам: сверхцикл русского барокко // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. Вып. 36. С. 112–130.

2. Булычева А. В. Комментарии // Титов В. Концерты Дванадцатым праздникам на двенадцать голосов. М.: Вокальный ансамбль INTRADA, 2020. С. 378–391.

3. Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова: Исследование и публикация. М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. 264 с.

4. Скабалланович М. Н. Христианские праздники. Рождество Христово. Киев: Проповеднический листок, 1916. 200 с.

---

<sup>8</sup> См.: Титов В. 12-голосный концерт «Веселитесь, праведнии» / Капелла им. А. А. Юрлова (Granville 2019). Режим доступа: URL: [https://youtu.be/jAC\\_LUoXqEM](https://youtu.be/jAC_LUoXqEM) (дата обращения: 13.10.2022).

<sup>9</sup> См.: Титов В. Концерт «Веселитесь, праведнии» / Вокальный ансамбль INTRADA. Режим доступа: URL: [https://youtu.be/sVp\\_RNaUWYk](https://youtu.be/sVp_RNaUWYk) (дата обращения: 13.10.2022).

## **ОСОБЕННОСТИ УДАРНЫХ ШОУ КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ХАО ШИКСУНЕМА «МЫШЬ ЖЕНИТСЯ»**

**Аннотация.** Статья рассматривает феномен шоу ударных инструментов Китая в экранной культуре, воспроизведённое без клиповых методов трансформации исполнения (монтажа, смены планов, использования Digital технологий). Шоу ударных инструментов Китая в своём «чистом» виде, то есть без режиссёрской обработки, не теряют визуальной зрелищности и вписываются в формат жанра, ввиду ряда особенностей традиций исполнения.

Характерные черты такого рода экранной презентации шоу обозначены на примере произведения Хао Шиксунема «Мышь женится», написанного на основе национального новогоднего обряда. Автор берёт за основу исполнение пьесы знаменитым китайским коллективом «Шаньси» из университета Цзянчжоу. Статья подробно описывает особенности исполнительского языка, где помимо собственно выразительного воспроизведения музыкального материала, используется язык тела, мимика, элементы танца, театрализация.

**Ключевые слова:** шоу ударных инструментов Китая, шоу, фольклор, традиция, театрализация, жанр, зрелищность, визуализация.

Шоу ударных инструментов Китая – яркий пример тесной связи музыкальной и визуальной составляющей в инструментальном исполнении. Можно смело сказать, что без визуального компонента шоу ударных инструментов теряет свою смысловую нагрузку. Собственно, наличие визуальных эффектов, театрализации, сценической постановки номера и превращают обычное исполнение в шоу.

Когда речь идёт об экранной культуре в контексте шоу ударных инструментов, то данный жанр можно чётко разделить на два типа:

- шоу, которые презентуются зрителям посредством экрана с помощью *художественного осмысления режиссёра трансляции*;
- шоу в своём «чистом» виде – то есть представления, снятые с одного ракурса и одной камерой без какой-либо режиссёрской или монтажной обработки.

В первом случае зрелищность обусловлена стремительно развивающейся экранной культурой и технологиями. Синтез художественного творчества и технических достижений привёл к появле-

нию новых средств выразительности, которые вывели шоу ударных инструментов на экран в совершенно ином качестве, сделав его интересным, ярким и доступным для широкого круга зрителей, в том числе и для иностранной публики.

Однако не стоит думать, что без режиссёрской работы с его художественным переосмыслением, монтажом, сменами планов, ракурсов, использованием мультимедийных Digital технологий, шоу ударных инструментов Китая не могут существовать, теряют свою привлекательность и собственно перестают быть «шоу».

Отличительными чертами «чистых» шоу китайских ударных инструментов являются следующие элементы:

– фольклорная основа (народные мелодии, танцы, легенды и предания, традиционные художественные образы);

– широкое использование *шумовых* (не звуковысотных) национальных ударных инструментов или инструментов с условной высотой;

– большая роль актёрской игры с элементами хореографии в исполнении произведений на ударных инструментах.

Именно этот базис, то есть исполнение с элементами актёрской игры, разнообразным инструментарием, чёткой сценической постановкой каждого номера позволяет жанру успешно существовать *без применения «клиповых» методов экранной трансляции.*

Более того, сама культура Китая, которая бережно хранит свои традиции, а вместе с ними фольклорные сюжеты и их героев, способствует развитию жанра ударного шоу. Композиторы неустанно обращаются к фольклорному материалу, который отличается образностью, динамикой, эффектными героями.

Яркий тому пример – произведение Хао Шиксунема «Мышь женится» («Мышь выходит замуж»/«Свадьба мыши»/«Свадьба грызунов»).

В качестве примера возьмём исполнение данного произведения ансамблем ударных инструментов «Шаньси» из университета Цзянчжоу. Отметим, что данный коллектив является очень известным в стране и играет значительную роль в культуре Китая и «популяризации ударных инструментов через жанр шоу» [3, с. 24].

В основе произведения лежит традиционный сюжет, который нашёл своё претворение во многих жанрах и видах искусства. Крыса и брак – символы, которые встречаются в народных повествовани-

ях, сказках, балладах. Также данных персонажей можно встретить на рисунках, новогодних открытках, оригами, глиняных скульптурах и фресках. Фольклористами принято считать, что впервые данная сюжетная линия появилась у народа хань<sup>10</sup>. Предания о крысиной свадьбе живут до сих в самых разных уголках Китая, превратившись в популярный ритуал развлекательного характера.

Традиция относится к новогодним. Предание гласит, что в канун Нового года мышь выходит замуж, и все домочадцы должны вести себя тихо и лучше лечь спать, чтобы не мешать этому действию. Нельзя включать свет, пугать её, а стоит задабривать и угощать вкусностями со стола. Успешное проведение мышьиной свадьбы сулит хозяевам удачу и благополучие [2]. Существует множество теорий о конкретной дате легендарного «мышьиного брака», которая разнится в зависимости от территории: на седьмой день первого месяца, в некоторых районах на десятый день.

В основе произведения Хао Шиксуэма «Мышь женится» традиционные герои, но слегка переосмысленный, шуточный сюжет. Мышь готовится к свадьбе, со всеми предстоящими церемониями, но в разгар праздника мышью пугает кот. В страхе свадебная процессия разбегается. Пьеса, созданная специально для ударных инструментов, очень популярна в Китае и очень любима слушателями за яркость, лаконичность и чувство юмора.

Соответственно сюжету, произведение можно разделить на три части:

- выход мышей из нор;
- движение свадебной процессии;
- внезапная встреча с котом и бегство [4].

На сцене семь музыкантов (рис.1). С левой стороны мы видим исполнителя на *пайгу*. Это комплект барабанов, который может включать в себя от 3 до 6 единиц разного звучания с возможностью настройки. В центре исполнитель на *муйюй*, который часто называют (при переводе на русский язык) «деревянная рыба». Инструмент представляет собой самозвучащий деревянный колокол без язычка, который выполнен в виде коробочки и традиционно украшается резьбой в виде головы рыбы (отсюда и название). Этот же музыкант исполняет партию гонгов. Трое музыкантов справа играют на *бань-*

---

<sup>10</sup> Самая крупная этническая группа в Китае и мире в целом.

гу, то есть малых барабанах. Слева от муюй и справа от пайгу исполнители на мелких шумовых инструментах – трещотках, хлопушках (пайбань), тарелочках [1].



Рис. 1. Музыканты коллектива «Шаньси» из университета Цзянчжоу во время исполнения произведения Хао Шиксунема «Мышь женится»

Стоит отметить, что приведённое исполнение пьесы коллективом лишает зрителей возможности оценить мимику исполнителей (музыканты в масках), которая так же является важным выразительным средством в контексте зрелищности шоу. Остаётся язык тела, жесты, глаза и, конечно, музыка, точнее – ритм и тембр.

Вся сцена погружена во мрак (напомним, что по преданию нужно выключить свет во всём доме), только музыканты высвечены яркими лампами. Сперва солирует центральный исполнитель, который передаёт образ шуршащей мыши. Остальные ещё «сидят по норам», что музыканты демонстрируют, спрятавшись за свои инструменты.

Вслед за кратким соло центрального музыканта (0.20 сек.) поочередно лёгким постукиванием по инструментам откликаются остальные исполнители, слегка показываясь из-за них. Ритмы, которые музыканты воспроизводят на своих инструментах – не чётко оформленные рисунки, а удары звукоизобразительного характера, которые имитируют шорох, шуршание грызунов, быстрый мелкий бег мышиных лапок. Пользуясь только ударными инструментами, ритмическими рисунками, а также актёрской игрой, исполнители рисуют совершенно конкретные образы и действия. Зритель видит

озорного мышонка, который выглядывает из норки, будто проверить, если на горизонте опасность. Вслед за ним откликаются остальные мыши, которые по очереди высовываются из укрытий.

Обращают на себя внимание полусогнутые фигуры исполнителей, которые будто несмело смотрят из-за инструментов, словно из укрытий. Трое музыкантов справа почти всегда работают синхронно, что создаёт особенный эффект. В первой части они часто прибегают к приёму касания палочек по ободу, подражая шуршанию мышей. Движения их выверены и точны, что добавляет зрелищности всему действу.

Ещё одно мини-представление в рамках общего номера разворачивается между исполнителями на мелких шумовых инструментах. Разделённые между собой музыкантом, который играет на гонах и муюй, они находятся почти всегда в диалоге. Их исполнение можно сравнить с танцем, где движения исполняются поочерёдно каждым исполнителем.

Первую часть можно считать завершённой, когда вступают все инструменты (1.55). Дружная процессия, показанная чётким ритмом, в неспешном темпе начинает движение. С робкого *p* музыка постепенно набирает силу, а музыканты выпрямляются за инструментами в полный рост.

Неспешное движение процессии прерывается сольными фрагментами, когда остальные музыканты вновь прячутся за инструментами, одновременно приседая. Создаётся впечатление, что процессия движется, но с опаской, постоянно готовая спрятаться, если почувствуют угрозу. Музыканты очень ярко и понятно воплощают это на сцене.

Исполнители оглядываются, контактируют друг с другом глазами, что придаёт шоу ещё больше театральности и выразительности. Начиная с 2.52, постепенно увеличивается темп и динамика музыки. Жесты музыкантов становятся более крупными, звук увереннее, акценты ярче. Создаётся впечатление приближения свадебной процессии. Ритм не меняет своего рисунка, однако визуальная синхронность музыкантов, изменение скорости и громкости, а также актёрское воплощение делает действие интересным и не однообразным.

Первая кульминация на 3.08 сек.: постепенное *accelerando* выводит на новый раздел. Мелкий ритмический рисунок мелкими но-

тами и тембры инструментов имитируют звон колоколов, которые сменяются разнообразными замысловатыми ритмическими рисунками. Здесь также очень много визуально интересных приёмов: игра малых барабанов со скрещёнными руками, шуршание концом палочек о мембрану инструментов, игра на маленьких тарелках, где для дополнительного акцента используются ярко красные ленты и т. д.

Во время движения процессии также обращает на себя внимание исполнитель на пайгу. Часто он даёт начало игре после пауз, отдельно взаимодействует с другими исполнителями, как бы призывая подчиниться и даже грозя в сторону малых барабанов.

Начиная с 4.45, главное действие разворачивается между крайними музыкантами ансамбля. Акцент сделан на взаимодействие пайгу и малыми барабанами: они то вступают в диалог, то подражают друг другу, то исполняют одинаковые ритмы, полностью захватывая зрительское внимание.

Далее музыкально-театральное действие произведения выводит на первый план исполнителей на мелких инструментах. Они выходят на авансцену, играя на трещотках и тарелочках.

Номер начинает выходить на свою общую кульминационную вершину с 6.10 сек. – увеличивается темп, вырастает динамика, играют все участники ансамбля, вновь слышится звон тарелочек, как имитация свадебных колоколов. Ансамблевая игра перемежается с сольными эпизодами и отдельными театрализованными элементами, такими как синхронное движение рук, взмахи над инструментами и т. д.

Яркая игра на уверенном *f* внезапно обрывается, что подсказывает смену сюжета – появляется кот. В музыкальном плане этот герой никак не выражен, а мы видим лишь реакцию уже известных нам участников, мышей. Музыканты резко смолкают и вновь прячутся за инструментами. А после шумно отбегают от них и опускаются, падают на пол. Этим и завершается пьеса, а с ним и динамичное семиминутное шоу.

На примере данного произведения можно убедиться, что существование и развитие ударных шоу в Китае обусловлено культурными традициями этой страны с их большим вниманием к фольклору и желанием переосмысливать народные образы в самых разных жанрах – от оригами и изобразительного искусства до театра и музыки.

Яркие образы, бытующие в народных преданиях и обрядах, хорошо знакомы всем китайцем и не требуют отдельного объяснения. Более того, фольклорные традиции и обряды отличаются сюжетными поворотами и интересными героями. Именно поэтому современные композиторы с удовольствием обращаются к ним, ведь они дают достаточный простор для творчества, а кроме того, гарантировано будут популярны у слушателей в виду узнаваемости в каждом уголке Китая.

Кроме опоры на фольклор, стоит отметить и особенную технику исполнения на шумовых и мембранных ударных инструментах Китая. Манера и способы исполнения и использования инструментов имеет ряд отличий от европейской традиции. Основатель ударной труппы Шаньси Ван Баоцань, которого на родине именуют «королём китайских барабанов», выделяет сразу 10 техник исполнения на ударных, среди которых удары в центр инструмента, по краям, кольцу, касание по краям и железным элементам, трение палочки о палочку, катание палочек и даже удары по стойке. Инструмент используются полностью, как источник звука<sup>11</sup> [3, с.25].

Баоцань считает, что кроме владения всеми видами ударов, способных красноречиво передать самые разные образы, эмоции и настроения, музыкант должен обладать техникой тела: повороты головы, глаз, мимика, скручивание тела, взмах рук, дыхание и пр. Нотная запись произведения обычно сопровождается комментариями для музыкантов, касающихся передачи характера героев, движений тела, глаз, разнообразия мимики.

Таким образом, шоу китайских инструментов в ряде случаев не требуют применения технических средств для дополнительной визуализации на экране, монтажной обработки или режиссёрского переосмысления. Снятые с одного ракурса и одной камерой, такие музыкальные произведения, как «Свадьба мыши», всё равно вписываются в формат шоу, благодаря своей театрализации, сюжету и особенной манере игры исполнителей на ударных инструментах.

### **Список литературы:**

1. Алендер И. З. Музыкальные инструменты Китая. М.: Гос. муз. изд-во, 1958. 51 с.

---

<sup>11</sup> Подобные приёмы часто используются и российскими музыкантами при исполнении произведений, написанных в современных техниках. (Прим. ред.)

2. Брак китайской крысы. Анализ сюжетов. Режим доступа: URL: [https://www-chinesefolklore-org-cn.translate.goog/blog/?uid-7681-action-viewspace-itemid-137185&\\_x\\_tr\\_sl=zh-CN&\\_x\\_tr\\_tl=ru&\\_x\\_tr\\_hl=ru&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www-chinesefolklore-org-cn.translate.goog/blog/?uid-7681-action-viewspace-itemid-137185&_x_tr_sl=zh-CN&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc) (дата обращения: 29.01.2023).

3. Ван Цао Исследование исполнительства барабанной музыки в Цянчжоу // Журнал университета Пуэр. Вып. 1, 2002. С. 24–26.

4. Цай Вэньцин О роли физического движения в национальном перкуSSIONном исполнении // Этническая народная музыка, 2022. С. 19.

**Ю. А. Варламов**  
**Научный руководитель – Т. Ф. Шак**  
**Краснодар**

### **АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ: ОПЫТ РЕЦЕНЗИИ**

**Аннотация.** В статье осуществляется попытка рецензии на фильмы А. Балабанова. Предпринятый анализ позволяет взглянуть на смысловой и художественный аспекты фильмов, а также выявляет стилистические приёмы режиссёра.

**Ключевые слова:** А. Балабанов, режиссёр, С. Бодров, «Жмурки», «Брат».

Алексей Октябрьнович Балабанов, хоть и создаёт впечатление человека, далёкого от академической среды, родился в довольно образованной семье. Его отец Октябрь Сергеевич был журналистом и главным редактором Свердловской киностудии, а мать Инга Александровна – профессором и директором Свердловского НИИ курортологии и физиотерапии. В институте Балабанов учился на переводческом факультете, поэтому военную службу в 1981–1983 годах проходил в должности борт-переводчика. Балабанов воевал в Афганистане, и этот опыт нашёл своё отражение в фильме «Груз 200». Интересно, что незадолго до демобилизации Балабанова перевели служить в Военно-морской флот, в результате чего любимой одеждой Алексея стала тельняшка.

Свой первый фильм «Раньше было другое время» Балабанов снял за пять лет до того, как закончил режиссёрское отделение Высших курсов сценаристов и режиссёров, в 1985 году. Сценарий

для фильма был написан всего за одну ночь, а местом съёмок послужил ресторан, посетители которого играли массовку.

В 1992 году продюсером Сергеем Сельяновым была учреждена кинокомпания «СТВ», которая помогла Балабанову снять большинство его фильмов.

Первые два полнометражных фильма А. Балабанова «Счастливые дни» и «Замок» являются экранизациями произведений Сэмюэля Беккета и Франца Кафки, которые представляют собой некий литературный абсурд и сюрреализм и практически не поддаются экранизации.

Если говорить о режиссёрской стилистике, то у Балабанова есть определённые авторские черты, его подход к созданию фильма и к тому, как фильмы нужно смотреть. О смысле фильма он говорил: «Каждый находит что-то своё. Чем больше человек найдёт в фильме, тем успешнее фильм. Поэтому глупо спрашивать у режиссёра, что он имел в виду – это абсолютно не важно: важно, что люди нашли» [7]. Этот подход находит своё отражение в его кинокартинах. Автор не доносит свои мысли напрямую до зрителя, а делает это опосредованно. В фильмах Балабанова нет силовых персонажей, в уста которых режиссёр вкладывает свои идеи и воззрения. Наоборот, он показывает людей и жизнь на экране такими, какие они есть на самом деле. Автор переносит на экран то, что пережил и чувствовал сам. Истории, которые он видел и участником которых был; истории, которые ему рассказали.

Фильмы Балабанова демонстрируют зрителю простых людей, таких же, как он сам – настоящих. Это одна из причин почему эти фильмы буквально «купаются» в народной любви, и отчасти объясняет то, почему некоторым критикам-небожителям картины Балабанова не нравятся – это фильмы не про них и не для них.

Фильмографию Балабанова можно разделить на два периода: до прихода к нему всероссийской известности и после. На всю страну Балабанов стал известен после выхода в прокат фильма «Брат». Ниже приведена таблица периодизации наследия режиссёра (см. Табл. 1).

Таблица 1.

<b>1 период</b>			
<i>Название фильма</i>	<i>Выходные данные (кинокомпания, год)</i>	<i>Музыка</i>	<i>Жанр</i>
«Раньше было дру- гое время»	Свердловская кино- студия, 1987	Наутилус Помпилиус	Короткометражка
«У меня нет друга, или One step beyond»	Свердловская кино- студия, 1988	Madness, Billy Idol, Stray Cats, String	Короткометражка
«Настя и Егор»	Свердловская кино- студия, 1989	Настя, Синяя Птица, String	Короткометражка
«О воздушном ле- тании в России»	Свердловская кино- студия, 1989	–	Документальный
«Счастливые дни»	Ленфильм, 1991	–	Драма
«Пограничный конфликт»	Нерв, 1990	–	Документальный
«Замок»	СТВ, 1994	Сергей Курёхин	Драма
«Откровения не- знакомцу»	СТВ, 1995	–	Драма
«Трофимъ»	НТВ	–	Киноальманах
«Сергей Эйзен- штейн. Автобио- графия»	Госфильмофонд	–	Биографический фильм
«Брат»	СТВ, 1997	Наутилус Помпилиус	Неонуар

<b>2 период</b>			
<i>Название фильма</i>	<i>Выходные данные (кинокомпания, год)</i>	<i>Музыка</i>	<i>Жанр</i>
«Про уродов и лю- дей»	СТВ, 1998	–	Нуар
«Брат 2»	СТВ, 2000	Би-2, Сплин, Земфира, Бутусов, Агата Кристи	Боевик
«Война»	СТВ, 2002	Би-2, Сплин, Муцураев	Боевик
«Река» (незакон- ченный)	СТВ, 2002	–	Драма
«Жмурки»	СТВ, 2005	Бутусов, Агата Кристи, Высоцкий	«Чёрная» комедия
«Мне не больно»	СТВ, 2006	Самойлов, Сайко, Оффенбах	Мелодрама
«Груз 200»	СТВ, 2007	Кино, Земляне, Юрий Лоза, Ариэль	Триллер
«Морфий»	СТВ, 2008	Вергинский, Дулькевич, Северский	Драма
«Кочегар»	СТВ, 2010	ДиДюЛЯ,	Драма

		Агата Кристи	
«Я тоже хочу»	СТВ, 2012	АукцЫон, Леонид Фёдоров	Роуд-муви

Следует отметить, что музыка в фильмах Балабанова – важное средство художественной выразительности и неотъемлемый приём характеристики персонажей. Рассмотрим это на нескольких примерах.

В картине А. Балабанова «Жмурки» два главных героя – Серёжа и Саймон. Их первое появление в кадре сопровождается композицией «Жмурки» (Вячеслав Бутусов & Ю-питер). Данный трек в фильме это лейттема «дороги». Он звучит каждый раз, когда главные герои едут куда-либо на машине. Настроение и мотив трека создаёт впечатление о фильме как о «русском комиксе», а о главных героях как о персонажах этого комикса со всеми вытекающими последствиями [5].

Музыка в фильмах Балабанова совершенно точно характеризует происходящее: за несколько секунд одно произведение смогло охарактеризовать не только главных героев фильма, но и саму суть фильма.

Серёжа и Саймон – главные герои и полная противоположность. Это противопоставление привносит черты комедийности и создаёт драматургический конфликт. Серёжа – русский человек, Саймон – «новый русский», приверженец западной культуры. Это выражено даже в именах – Саймон, как изменённое на западный, американский лад имя Семён.

Серёжа не брезгает пить воду из уличной колонки, предпочитает пирожки заморскому Макдональдсу, любит русский бильярд и является человеком глубоко верующим. Саймон же воде из колонки предпочитает газировку, пирожкам – гамбургеры, а в качестве досуга читает комиксы.

Такие позиции героев хорошо выражены музыкой в финале фильма. Когда они находят на квартире коллекцию виниловых пластинок, Саймон из представленной коллекции обращает внимание на западную музыку, и её же включает (Electric Light Orchestra – Look at Me Now). В сцене, демонстрирующей раненного Серёжу и студента-медика, извлекающего пулю из живота главного героя, настроение действию задают русские народные напевы. В этом заключаются две причины: Балабанов выбором такой музыки ярко

подчёркивает образ Серёжи как русского человека. Второй причиной является то, что в этом проявляется глубокая сатира на этого самого русского человека. Если мы обратимся к самой сцене, то показанный в ней процесс оказания медицинской помощи выглядит, мягко говоря, жутковато: «медик» после мытья рук тут же насыпает на ладонь наркотическое вещество и употребляет его. В качестве дезинфицирующего средства предстаёт водка, которая олицетворяет собой и обезболивающее. О компетенции доктора следует сказать, что одной рукой он вытаскивал пулю, а другой держал анатомический атлас.

В фильме «Брат» музыка не имеет цели дополнять каждую отдельную сцену, как в «Жмурках». В сравнении «тактика–стратегия» в «Брате» музыка предстаёт стратегией. Музыкальный ряд выполняет общую функцию, но не менее важную. В «Жмурках» каждый трек характеризовал определённую сцену, постепенно добавлял красок в портрет персонажей, был отдельным и самостоятельным в контексте происходящего на экране. В «Брате» музыка не имеет задачи охарактеризовать отдельного персонажа. Более того, каждый отдельный трек в фильме несамостоятелен. Вся музыка в «Брате» – треки группы «Наутилус Помпилиус» – характеризует главного героя.

Данила Багров – человек своего времени. Обычный мальчишка, вернувшийся с войны, ненужный этому миру и отвергаемый им. Это не герой и не злодей, хотя многим он представляется в этих двух итерациях. Одна половина публики видит Данилу чуть ли не как мессию, носителя народной морали и борца с несправедливостью. Другая – как хладнокровного убийцу, бандита, националиста. Он олицетворяет собой всё происходившее в 90-е. На самом деле Балабанов снял фильм о простом русском парне, живущем по стандартам этого времени. Музыка «Наутилуса» – музыка 90-х, музыка своего времени – точно дополняет портрет персонажа, ведь именно её слушает Данила Багров на своём плеере.

Если говорить о двух ипостасях, в которых аудитория увидела Багрова, то та её часть, которая воспринимает Данилу как мессию, замечает только его благодетель: как он защитил Гофмана от бандита, как простил предательство брату, как взыскал штраф в трамвае [4].

Однако часть аудитории, которая видит в Багрове бандита и отморозка, считает его таковым порой за то, за что его любят другие. Примером служит сцена в трамвае – если одни Данилу уважают за то, как он обошёлся с гостями из южных республик, то другие порицают Багрова за его национализм. Причём, его некоторые острые выражения не являются единственной для этого причиной, ведь Данила говорит напрямую, что он так же не любит евреев [4]. Однако здесь сам режиссёр позволяет понять, каков Багров есть на самом деле – он сам не знает, почему не любит их.

«Брат 2» является прямым продолжением первого фильма, и, как следствие, имеет задачу дополнить предшественника, прояснить те моменты, которые аудитория поняла двояко. Раскрыть персонажей с новых сторон и обличить истинную задумку автора. Фильм представляется самым наглядным примером авторской самоиронии.

Первый «Брат» был любительским фильмом, Балабанов снял его «для того, чтобы просто снять кино», практически за бесплатно. Второй же фильм уже был частью большой медиа франшизы, финансово затратным и снятым не «просто так». Принцип использования музыки здесь не слишком изменился, но существенные отличия присутствуют [2]. Со «Жмурками» «Брата 2» роднит то, что здесь звучит тема дороги. Чаще всего эту роль выполняет композиция «Вечно молодой» группы «Смысловые галлюцинации». Примером музыки, характеризующей персонажей, могут послужить песни Ирины Салтыковой, играющий на фоне практически всегда, когда та появляется в кадре. Такая, как выразился Данила в фильме, «ненастоящая» музыка добавляет интересных красок в портрет «попсовой певички ртом». Или песни на украинском языке («Коли тебе нема» в исполнении украинской рок-группы «Океан Ельзи» и т. д.), которые являются музыкальной характеристикой для украинской мафии в кадре. Здесь музыка помогает дополнить их образ. По-русски они принципиально не говорят, в открытую заявляют, что «москаль мне не земляк», и песни слушают украинские. В концовке фильма особенно выделяется песня «Последнее письмо» – «Наутилус Помпилиус». Текст невероятно синергирует с происходящим в кадре, особенно если учитывать весь предшествующий смысловой контекст.

Ирония – страшная вещь. Особенно когда её не понимают. Главным народным лозунгом первого «Брата» стала цитата Багрова «Не брат ты мне...» и следующие за ней слова. Народной эта цитата стала ещё до того, как фильм вышел на экраны, ведь Балабанов, как уже упоминалось ранее, показывает в кино то, что видит в реальной жизни. Настроения, которые были в обществе, режиссёр показал в своих кинокартинах, а людям свойственно любить тех, кто говорит то, что они хотят услышать.

Главной цитатой «Брата 2» стал вопрос из уст Данилы: «В чём сила?», и такой желанный ответ: «В правде». Рубеж 90-х и нулевых, страна, которая едва выбирается из «прелестей» приватизации. Народ, который лишили всего: страны, флага, достатка, свободы. На их стороне осталась только правда, и в такой ситуации очень хочется верить, что в ней и сила. Ирония проявляется в том, что Багров заявляет, что сила в правде, хотя сам на протяжении всего фильма придерживается стороны лжи. На самом деле его сила – огнестрельная.

За предыдущий фильм Балабанова обвиняли в национализме, поэтому во втором фильме мы встречаем персонажа с ярким и запоминающимся именем – Фашист, который употребляет полностью характеризующие его фразы, и даже здоровается «должным» образом.

Сам Багров из стеснительного мальчишки, пришедшего с войны, превратился в харизматичного русского супергероя, способного «всю Америку поставить на уши». В одной из сцен, когда Данила Багров, узнав, что американцам на самом деле неинтересно, как у него дела, удивляется: «А чего тогда спрашивают?» и получает ответ: «Просто так»; и вторая, в которой Данила спрашивает охранника Салтыковой «Как служба?» не потому что ему интересно, а просто так [4].

Так же следует отметить, что в фильме «Брат 2» присутствует сигнатурный для Балабанова приём, который можно назвать «Женщина как образ России». В этой роли выступает Даша, проститутка с кличкой Мэрилин. Она, как и Россия, в 90-е поверила в американскую мечту, и к чему это привело чётко показано в фильме: трасса, карикатурный сутенёр в шубе, вместо золотых гор – тесная квартирка где-то в чёрном квартале. И Данила, как истинный русский супергерой, спасает Дашу и забирает её домой.

Таким образом, опираясь на все данные предпринятого анализа, можно сделать вывод, что Алексей Балабанов является одним из самых знаковых кинорежиссёров в России. Свои стилистические приёмы он умело переносит из фильма в фильм. Среди них противопоставление, использование музыкальных тем, олицетворение явлений в персонажах. Своё мастерство, свой стиль, который вырабатывался годами, режиссёр умело переносит на экран. При этом Балабанов не указывает, что зрители должны видеть или что им следует испытывать – они сами решают «в чём сила».

#### **Список литературы:**

1. Кувшинова М. Ю. Балабанов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2015. 192 с.
2. Алексей Балабанов о фильмах «Брат» и «Брат 2» «Кино Вино Домино». Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B4EMdUE4irY&t=185s> (дата обращения: 01.02.2023).
3. «Брат». Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aDaaCGZz-Ok> (дата обращения: 01.02.2023).
4. «Брат 2». Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=K9TRaGNnjEU&t=906s> (дата обращения: 01.02.2023).
5. Жмурки, А. Балабанов, фильм о фильме. Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CTtUSDgGAnE&t=252s> (дата обращения: 01.02.2023).
6. «Жмурки». Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ygkrkytouFk> (дата обращения: 01.02.2023).
7. Нам пора переосмыслить «Брат» и «Брат 2». Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hbY8oojdGis> (дата обращения: 01.02.2023).

**М. И. Варфоломеева**  
**Научный руководитель – Т. В. Карташова**  
**Саратов**

#### **РЕБЕККА ХЕЛФЕРИХ КЛАРК: ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ**

**Аннотация.** Статья посвящена жизненному и творческому пути выдающейся британской женщины-композитора и виртуозной исполнительницы-альтистке Ребекке Кларк, произведения которой вошли в сокровищницу альтернативной музыки XX столетия. Творческое наследие Кларк представлено исключительно камерной музыкой – инструментальной и вокальной. На формирование

её композиторского почерка оказали влияние две крупнейшие музыкальные традиции – английская и немецкая. Акцентируется внимание на истории жизни композитора и её блестящей исполнительской карьере. Также представлен краткий анализ творческого наследия композитора.

**Ключевые слова:** Ребекка Кларк, альтистка, композитор, английская музыка XX века, концертный исполнитель.

Среди творцов, активно обращавшихся к созданию камерно-инструментальных произведений для солирующего альтя в начале XX века, особо выделяется Ребекка Кларк (1886–1979). О ней исследователи пишут, как о «самой выдающейся британской женщине-композиторе поколения между поздними викторианцами (Смит, Леман, Уайт) и новыми независимыми композиторами (Макончи, Лютиенс)» [4, с. 19]. Музыкальное наследие Ребекки Кларк не велико по объёму, так как большую часть жизни она посвятила именно исполнительству и совершенствованию своей профессиональной исполнительской манеры. Из ряда созданных для альтя сочинений наследие Ребекки Кларк отличается новаторством трактовки солирующей партии инструмента, оригинальностью и современностью музыкального языка. Личный исполнительский опыт композитора позволил создать ей сочинения, вошедшие в сокровищницу альтевой музыки XX столетия. Среди таковых – Сонаты для альтя G-dur и D-dur (1907–1909), Соната для альтя (или виолончели) и фортепиано (1919), Фортепианное трио для скрипки, альтя и фортепиано (1921), Пассакалия для альтя и фортепиано (1940), Фантазия для альтя и фортепиано «Морфей» и др. Перечисленные сочинения вошли в репертуар известных исполнителей-альтистов XX века и современности.

Как отмечает Е. С. Махонина, творческий путь композитора был достаточно непропорциональным: «Начав композиторские искания в семнадцатилетнем возрасте, она продолжала писать достаточно долгое время – на протяжении сорока лет, – но после замужества (в 1944 году) практически перестала сочинять музыку» [2, с. 470]. Помимо этого, требовательность и самокритичность Ребекки Кларк к себе и своему творчеству обусловили то, что вплоть до 1990–2000-х годов многие сочинения композитора не были опубликованы и оставались в набросках и архивах.

Творческое наследие композитора представлено лишь камерной музыкой – инструментальной и вокальной. Ребекка Кларк явилась автором около 50 песен для голоса с инструментальным сопро-

вождением, 8 хоровых сочинений, нескольких пьес для фортепиано. Однако наиболее важным пластом творческого наследия композитора являются камерные сочинения для альты и фортепиано, которых исследователи насчитывают около 30.

Творчество композитора впитало в себя влияние двух крупнейших музыкальных традиций – английской и немецкой. Несмотря на то, что большая часть жизни Кларк проходила в Англии, Ребекка Кларк имеет по происхождению немецкие корни и её первые сочинения (1903–1904) – это песни, которые были написаны на слова

И. Гёте, Р. Демеля и др. Кроме того, в творчестве Кларк заметна ещё одна линия, связанная с восточной культурой и философией, которые были очень актуальны в начале XX века. Так, композитором написан «ряд песен на китайские тексты (1910), а также инструментальное произведение “Chinese Puzzle” (1921) и другие» [2, с. 247].

Родившаяся и выросшая в Англии с матерью-немецкой и американским отцом, Кларк провела большую часть своей взрослой жизни в Соединённых Штатах, и она претендовала как на английское, так и на американское гражданство (хотя неясно, стала ли она когда-либо официально гражданкой США). Поздневикторианское детство и, в частности, жестокость отца описаны в её мемуарах (1969–1973), из которых становится понятным, что семья была склонна к искусству, и музыкальные занятия девочки поощрялись.

Отец Ребекки Кларк, судя по её личным воспоминаниям, обладал суровым англиканским характером, в результате чего «детство будущего композитора прошло в строгих рамках и ограничениях. Однако именно ему Кларк обязана приобщению к музыкальному искусству. Сам он был (по характеристике композитора) страстным виолончелистом-любителем – страстным, но менее чем посредственным. Отец хотел, чтобы его дети исполняли вместе с ним камерную музыку. Поэтому, когда Ханс, младший брат Ребекки, начал брать уроки игры на скрипке, Ребекке разрешили смотреть. В конце концов, она начала брать уроки самостоятельно. Вскоре вся семья стала регулярно заниматься музыкой вместе» [1].

Кларк поступила в Королевскую музыкальную академию по классу скрипки в 1903 году. В 1905 году в связи с предложением руки и сердца от доцента Академии по классу гармонии Перси Хильдера Майлза деспотичный отец вынуждает девушку прекратить

обучение. Спустя время станет известно, что скончавшийся в 1922 году Майлз завещал Ребекке принадлежавшую ему скрипку Антонио Страдивари. В 1907 году Кларк возобновляет свои занятия в Академии, на этот раз по классу композиции, став одной из первых женщин-студентов у Чарльза Стэнфорда. По его совету Ребекка Кларк меняет свою музыкальную специализацию со скрипки на альт, только недавно ставшим самостоятельным сольным инструментом, а также берёт частные уроки у альтиста Лайонела Тертиса<sup>12</sup>.

Нуждаясь в деньгах, Кларк начала активную исполнительскую карьеру в качестве альтистки и «в 1912 году стала одной из первых женщин-музыкантов в полностью профессиональном (и ранее мужском) ансамбле, когда Генри Вуд принял её в оркестр “Queen's Hall”» [3].

В 1916 году Кларк переезжает в США, где к тому времени уже живут два её брата. В Америке она устраивает многочисленные концерты, а в 1923 году у Ребекки состоялось кругосветное турне с выступлениями в странах Дальнего Востока и в британских колониях.

С 1917 года Ребекка Кларк пользовалась покровительством известной американской меценатки Элизабет Кулидж. Композитор была единственной женщиной, творчеству которой Кулидж оказывала поддержку. В 1919 и в 1921 годах сочинённые Кларк Соната для альтя и фортепиано и Фортепианное трио завоевали вторые места на организуемых Кулидж Беркширских музыкальных фестивалях. Если быть точнее, в 1919 году Ребекка со своей Сонатой для альтя изначально разделила первое место в конкурсе с Эрнестом Блохом – американским композитором швейцарского происхождения. Однако впоследствии Кулидж всё-таки объявила Блоха победителем. В 1922 году, получив гонорар, Кларк пишет для своей покровительницы Рапсодию для альтя и фортепиано.

В 1924 году Ребекка Кларк поселилась в Лондоне, где продолжила карьеру в качестве солистки и ансамблиста. Музыкант осуществила множество выступлений с такими известными исполнителями, как Майра Хесс, Адила Фачири, Андре Манжо, Гордон Брайан, Адольф Халлис, Гильермина Суггия и Мукл. В 1927 году был сфор-

---

<sup>12</sup> Английский альтист Лайонел Тертис (1876–1975) стал первым солистом-концертантом, получившим мировое признание, а его исполнительская деятельность в большой степени способствовала утверждению альтя на концертной эстраде. Роль Тертиса в становлении и развитии сольного альтя исполнительства на современном этапе трудно переоценить.

мирован Английский ансамбль, фортепианный квартет, состоявший из Кларк, Марджори Хейворд, Кэтлин Лонг и Мукла. Ребекка Кларк также выступала в качестве солиста и музыканта ансамбля в передачах BBC и сделала несколько записей. Количество её композиторских произведений уменьшилось в конце 1920-х – начале 30-х годов, возможно, из-за постигшего её разочарования, с которым она столкнулась как композитор.

С началом Второй мировой войны Кларк оказалась в США, где жила попеременно со своими двумя братьями и их семьями. В этот период она вернулась к сочинительству. Однако её продуктивность закончилась, когда она устроилась на должность няни в 1942 году. В записке, сохранившейся в альбоме конференции ISCM 1942 года (Беркли, Калифорния), Кларк описывает Прелюдию, аллегро пастораль, которые она написала для фестиваля, а также упоминает о своих скромных обстоятельствах занятости. Особенно она гордилась тем, что её работа была включена в фестиваль, так как была одной из трёх представленных британскими композиторами и, как отметили многие, единственной женщиной.

В начале 1940-х годов Ребекка Кларк сближается с Джеймсом Фрискиным, членом фортепианного отделения Джульярдской школы, знакомство с которым состоялось ещё в стенах Королевской академии музыки; пара поженилась в 1944 году. После замужества Кларк создала всего три произведения. В 1949 году она стала «президентом нью-йоркского общества Чантанква, в котором выступала с концертами камерной музыки в 1945–1956 годах, а в 1963 году она получила почётный титул доцента Королевского музыкального колледжа» [1].

Более шести насыщенных десятилетий продуктивной карьеры Ребекки Кларк в качестве солистки подарили миру сотни блестящих концертных выступлений, навсегда вписанных в историю альтового исполнительства. Поражающая своей страстью и силой её музыка охватывает весь диапазон стилей XX века, включая импрессионизм, постромантизм и неоклассику. Хотя она написала около 100 произведений, за всю её жизнь было опубликовано только 20, и к моменту смерти в 1979 году, в возрасте 93 лет, все они давно уже перестали издаваться. Однако сейчас её начинают вспоминать, возрождая её творчество. С 2000 года существует Общество Ребекки Кларк, где «чтут жизнь и творчество композитора и альтистки, поощряют в

людях интерес к ней и её музыке. Общество поддерживает выступления, записи и публикации, а также помогает стипендиями, если дело касается Кларк и её музыки» [5, с. 170].

Обратимся к анализу творческого наследия композитора. Ранние работы Ребекки Кларк были написаны в период обучения в Королевской академии музыки. Среди них «Shivandthe Grasshopper» – песня на текст Р. Киплинга (1904). Помимо этого, в период с 1907 по 1909-е годы Кларк создаёт две Сонаты для альты (D-dur и G-dur). Написанная в 1912 году вокальная композиция «Shy One» («Застенчивый») вошла в репертуар американского исполнителя Д. Элвеса.

Период с 1917 по 1922-е годы – творческий и необычайно насыщенный этап в карьере Ребекки Кларк. В это время она создаёт свои лучшие сочинения, относящиеся к жанру камерной музыки – «Morpheus» («Морфей») для альты и фортепиано (1917–1918). В данном произведении композитор развивает единую мелодию с помощью колористических приёмов, таких как пентатонические глисандо на фортепиано и искусственные гармоника.

Соната для альты (или виолончели) и фортепиано (1919), Фортепианное трио для скрипки, альты и фортепиано (1921), «Chinese Puzzle» («Китайский пазл») для скрипки и фортепиано (1921), Рапсодия для виолончели и фортепиано (1923) – вершины камерно-инструментального наследия Ребекки Кларк. Данные сочинения являются мощными и экспансивными «примерами постромантической сонатной формы, созданной под влиянием немецкой традиции. Ясность фактуры и импрессионистская лексика этих произведений позволяют проводить сравнения с музыкой Сезара Франка и Клода Дебюсси» [5, с. 179].

Помимо интересов к инструментальным ансамблям камерного звучания, Ребекка Кларк по-прежнему создаёт вокальные и хоровые произведения. Среди написанных в данный период творчества – псалом для смешанного хора «He that dwelleth in the secret place»<sup>13</sup> (1921), а также вокальная композиция «The Seal Man» на текст Джона Мейсфилда (1922). Последняя демонстрирует интерес Ребекки Кларк к атмосферным эффектам в крупномасштабных формах и драматическому, декламационному вокальному письму.

---

<sup>13</sup> Переводится как «Тот, кто обитает в тайном месте».

С конца 1920-х годов и до окончания своей композиторской карьеры в 40-х годах XX столетия основными жанрами творчества Ребекки Кларк является вокальная музыка («The Aspidistra» на стихи Клода Флаята, «The Tiger» на стихи Уильяма Блейка), а также камерно-инструментальные ансамбли: «Passacaglia on an Old English Tune»<sup>14</sup> для альты (или виолончели) и фортепиано (1940–1941), «Prelude, Allegro and Pastorale» для виолончели и кларнета (1941). Сочинения позднего периода характеризуются плавной и ликующей мелодической линией, которая окружает «конструктивистский интерьер», состоящий из коротких мотивов, полиметрии, политональных гармоний и напряжённого контрапунктического письма. Последний опус Ребекки Кларк – «Прелюдия, аллегро и пастораль для кларнета и альты» (1941) – написан в стиле неоклассицизма, что позволяет проводить некоторые параллели между сочинениями Ребекки Кларк и инструментальными опусами её современника И. Ф. Стравинского.

Подводя итог рассмотрению творческого портрета Ребекки Кларк, следует отметить, что большая часть её музыки никогда не публиковалась и остаётся собственностью её поместья, а наследие композитора практически ни разу не становилось объектом исследования. Сложности с публикацией Фортепианного трио, задокументированные в дневниках Кларк, возможно отпугнули её от издания своих более поздних работ. Хотя Ребекка Кларк была признана как одна из самых важных британских композиторов XX века, полное понимание значения её творчества может быть достигнуто только тогда, когда будет проанализирована большая часть её сочинений в разных жанрах. Также отметим, что Альтовая соната композитора записана много раз, доступны на аудио- и видеозаписях фортепианное трио и многочисленные песни.

Итак, одной из ярких страниц камерно-ансамблевой музыки для альты, созданной в XX столетии, явилось творческое наследие Ребекки Кларк, представленное рядом сочинений – тремя Сонатами для альты и фортепиано, Фортепианным трио, Пассакалией в английском стиле для альты (или виолончели) и фортепиано. Характерной особенностью наследия музыканта является тот факт, что некоторые сочинения предполагают возможность исполнения аль-

---

<sup>14</sup> Пассакалия на старинную английскую мелодию.

товой партии виолончелью, что открывает новые перспективы для камерно-инструментального исполнительства на современном этапе.

### **Список литературы:**

1. Багдасорова А. Ребекка Кларк: нас били, иногда очень больно... [женщины в истории музыки]. Режим доступа: URL: <https://dzen.ru/media/asyabagdasarova/rebekka-klark-nas-bili-inogda-ochen-bolno-jensciny-v-istorii-muzyki-5cf97a3ee24ab100bce1cbeb> (дата обращения: 18.09.2022).

2. Махонина Е. Особенности композиторского творчества Р. Кларк (на примере сонаты для альта и фортепиано) // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сб. ст. по материалам XVII Междунар. науч.-практ. конфер. – Тамбов: Тамбовский гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова, 2021. С. 470–474.

3. Article on Rebecca Clarke // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 27. London: Macmillan, 2001. 897 p.

4. Curtis L. Rebecca Clarke and the British musical renaissance. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 217 p.

5. Scherman R. Rebecca Clarke about Herself. Interviews // The Rebecca Clarke society. Bloomington: Indiana University Press, 2004. P. 170–181.

**Дуань Шинань**  
**Научный руководитель – С. И. Хватова**  
**Краснодар**

## **ИНЬ БЯО В ИСТОРИИ КИТАЙСКОГО ГИТАРНОГО ИСКУССТВА**

**Аннотация.** В статье анализируется жизнь известного китайского гитариста Инь Бяо. Рассматривается новый репертуар для классической шестиструнной гитары, созданный Инь Бяо в китайском стиле, тематика этих произведений, средства музыкальной выразительности и исполнительские приёмы. Применён исторический метод исследования, а также источниковедение, лонгитюдное включённое наблюдение, музыковедческий анализ аудио- и видеоматериалов. Автор приходит к закономерному выводу о том, что пьесы в китайском стиле для классической гитары, созданные Инь Бяо, имеют большое значение в истории развития китайского гитарного искусства. Такие произведения, как «Йи Танец» и «Почему цветы такие красные», сочинённые и аранжированные им, получили высокую оценку известных гитаристов в стране и за рубежом и имеют высокую художественную ценность.

**Ключевые слова:** Инь Бяо, пьесы в китайском стиле, шестиструнная классическая гитара, исполнительское мастерство.

Гитара один из самых популярных и востребованных музыкальных инструментов в мире, в Китае сообщество её энтузиастов насчитывает десятки миллионов человек. Согласно сохранившимся фотографиям, предметам и другим материалам, Ние Эр был одним из первых музыкантов в Китае, которые познакомились с гитарой, что позволяет предположить, что гитара появилась в Китае по крайней мере в 1930-х годах.

После основания Нового Китая гитарное искусство в стране стало развиваться стремительными темпами. 1958 год ознаменовался началом гитарного искусства в Китае, когда Чэнь Чжи преподавал гитару в университете Цинхуа. 1982 год ознаменовался созданием первой в Китае школы классической гитары в Пекине, а в 1984 году публичные лекции Чэнь Чжи транслировались Центральным народным радио под названием «Еженедельный урок классической гитары». Влияние гитары быстро расширялось. С середины 1980-х годов появились самые первые гитарные исполнители и группы из материкового Китая, такие как Цуй Цзянь, Пак Шу, Сюй Вэй, Оркестр династии Тан, Ван Ян, Сяо Кэ и Шуй Му Ниан Хуа, и гитарное искусство в Китае вступило в период расцвета, который продолжался до 2007 года. В это время создаются такие произведения для гитары, как «Рок на новом долгом марше» (Цуй Цзянь, 1986); «Мечта о династии Тан» (Династия Тан, 1992); «Море и небо» (Бейонг, 1992); «Брат, который спал на моей койке» (Ван Ян, 1992); «Жизнь с тобой» (Шуй Му Нянь Хуа, 2001) и «Голубой лотос» (Сюй Вэй, 2002).

Цуй Цзянь, Сюй Вэй и Лао Вольф писали для рок-гитары и народной гитары, их пьесы просты для понимания и любимы молодёжью. Несомненно, классическая гитара пока не пользуется такой популярностью. Однако Чэнь Чжи, Лу Чжаосянь и Инь Бяо добились больших успехов в области обучения игре на классической гитаре и композиции, их произведения получили высокие результаты на значимых среди гитаристов конкурсах в стране и за рубежом и были широко оценены международной музыкальной общественностью. Инь Бяо, в частности, стал пионером китайского жанра классической гитары, наиболее представительными из которых являются «Йи Танец» и «Засада с десяти сторон».

Для того чтобы понять композиционный стиль Инь Бяо, необходимо очертить особенности его формирования. Отец Инь Бяо, Инь Хуилинь, родился в 1968 году в провинции Гуандун и является профессором Синхайской музыкальной консерватории, вице-президентом Китайского общества пипы и известным педагогом по игре на пипе. В возрасте пяти лет он обучался игре на ивовом цине у своего отца, а затем поступил в среднюю школу при Музыкальной консерватории Гуанчжоу для обучения игре на пипе, где хорошо освоил технику игры на традиционном китайском щипковом инструменте. В 1987 году он участвовал в Китайском международном гитарном фестивале в Чжухае в качестве представителя Китая, играя свою собственную адаптацию «Йи Танец». Её высоко оценили японский гитарист Шиничи Фукуда и французский гитарист Жюмей. В том же году он получил первый приз на первом «Линьнаньском гитарном конкурсе» в Гуанчжоу за ансамбль пик гитар, второй приз за классическую гитару и третий приз за народную гитару. В мае 1988 года он исполнил свои композиции и адаптации «Guitar Charm» и «Moon at Night in Xunyang» на конкурсе Guitar Invitational Competition в Гуандуне, Гонконге и Макао. Победитель чемпионатов по классике и пике, он позже был назван «разносторонним гитарным поэтом».

В 1989 году, с одобрения Городской комиссии по образованию Гуанчжоу, Инь Бяо основал «Школу китайской гитары Инь Бяо» и давал уроки игры на гитаре в различных начальных и средних школах города Чжуншань, где происходила впечатляющая сцена с игрой на гитаре тысячи человек, что стало первым случаем в истории китайской гитары.

В июле 1998 года Инь Бяо с отличием окончил гитарный мастер-класс Венской государственной консерватории музыки. В августе того же года он был приглашён для участия в сольном концерте в летнем лагере, организованном Королевской консерваторией музыки в Бельгии, и получил высокую оценку за свою песню «Засада с десяти сторон». Марсель Лиежу, профессор Королевской консерватории музыки в Бельгии, написал следующий отзыв: «Г-н Инь Бяо – превосходный, стопроцентный артист, который мастерски соединил традиционный китайский инструмент, пипу, с западной классической гитарой и сыграл красивую, увлекательную музыку с виртуозной техникой. Он расширил не только диапазон игры на классиче-

ской гитаре, но и технику игры на классической гитаре, создав прецедент в игре на гитаре, который привлечёт внимание всего мира».

В настоящее время Инь Бяо – гитарист и пипа Гуандунского театра оперы и танца, исполнитель национального уровня, вице-президент Ассоциации гитар Китая, вице-президент Ассоциации гитарных исследований Гуандуна, вице-президент Общества гитар Гуанчжоу, доцент кафедры гитары Китайской музыкальной консерватории Синхай, входит в десятку лучших гитаристов Китая. Его имя включено в «Кто есть кто в китайской гитаре», «Словарь китайских и зарубежных гитарных знаменитостей», «Кто есть кто в китайском современном искусстве», «Словарь кто есть кто в китайской современной музыке» и др.

В настоящее время Инь Бяо опубликовал такие книги, как «Метод гитары фламенко», «Комплексный курс современной гитары», «Обучение игре на гитаре с известными преподавателями», «Коллекция гитарных выступлений Инь Бяо “Китайский стиль” Лян Чжу» и «Серия экзаменов по народной гитаре»; опубликовал такие работы, как «Моё мнение о национализации гитарного искусства»; записал такие альбомы, как «Китайская классическая гитара». Среди записанных альбомов – «Китайская классическая гитара», «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (2006) и «Китайский стиль гитары Инь Бяо» (2007). Инь Бяо много выступал с лекциями и концертами на сольной гитаре в стране и за рубежом. В 1995 году он участвовал в концерте «Китайская площадь десяти лучших гитаристов» в Шанхае. В 1998 году выступал в Королевской консерватории музыки в Бельгии. В 1999 году был приглашён Шанхайской городской комиссией по образованию прочитать шестидневную специальную лекцию на Национальных курсах подготовки преподавателей гитары. В 2002 году участвовал в концерте Азиатского фестиваля гитарного искусства с участием китайских и зарубежных гитаристов. В 2004 году Инь Бяо провёл концерт гитары в китайском стиле в симфоническом зале Xinghai Concert Hall. В декабре 2005 года он был приглашён Гитарным обществом Китайской музыкальной ассоциации прочитать три лекции на 5-м Национальном мастер-классе преподавателей гитары в Пекине. В 2006 году он был приглашён дать сольный концерт на гитаре на 2-м Фестивале гитарной культуры Китая в провинции Шаньдун. В 2006 году организовал и дал концерт на гитаре в концертном зале «Синхай» и культурном центре

«Чжуншань» в Гуанчжоу. В 2007 году он провёл гитарный концерт в концертном зале Xinghai в Гуанчжоу под названием «Китайский стиль». В 2008 году он провёл концерт под названием «Диалог между классической гитарой и китайским стилем» в концертном зале Культурного центра Чжуншань.

Наибольший вклад Инь Бяо заключается в создании китайской школы классической гитары. Господин Инь Бяо сказал: «В конце концов, иностранцы не понимают прекрасную историю и культуру Китая, но они могут распространять её через такой всемирный инструмент, как гитара, и это один из смыслов китаизации гитарного искусства. В своей основе глобальной может быть только национальность. Я стремлюсь к национализации гитарного искусства без особых идеалов, я просто хочу использовать гитару как инструмент для знакомства Запада с нашей прекрасной традиционной культурой. С другой стороны, с экономическим развитием нашей страны весь мир начал обращать внимание на Китай. В этом контексте для нас очень важно проводить художественные обмены со странами всего мира». Под влиянием этой идеи и в сочетании с его знаниями традиционных китайских щипковых инструментов было создано множество превосходных произведений, таких как «Йи Танец», «Засада с десяти сторон» и «Танец народа яо», где приёмы игры на пипе и ивовом цине были применены к гитаре, значительно обогатив выразительные возможности классической гитары. Его творчество высоко оценили многие музыканты в стране и за рубежом [2, с. 16–18].

Хэ Лутин, известный китайский музыкант старого поколения, сказал: «Инь Бяо придаёт большое значение национализации гитарного искусства и выступает за исполнение гитарных произведений в китайском стиле. Я очень доволен». Известный композитор и критик Сяо Хуан отметил, что «Инь Бяо – звезда китайской гитары». Тан Бингруо, профессор Шанхайской консерватории музыки и директор комитета по преподаванию Шанхайской музыкальной ассоциации, сказал: «Я надеюсь, что вы внесёте ещё больший вклад в развитие гитарного искусства в Китае». Чжан Шигуан, бывший вице-президент Ассоциации гитарных исследований Китая, прокомментировал: «Звук гитары, который никогда не умирает». Японский гитарист мирового уровня Шиничи Фукуда прокомментировал: «“Йи Танец” представляет собой музыкальную композицию в стиле

фантазии и рекомендует познакомиться с этим произведением мирового гитарного сообщества». Известный французский гитарист мирового уровня Гюэме включил «Йи Танец» в свой репертуар. Профессор Меритханцманн (наставник Инь Бяо) из Венской государственной консерватории музыки прокомментировал: «“Йи Танец” – это произведение искусства, которое может исполняться во всемирно известных местах, Инь Бяо в своей карьере будет очень хорошим гитаристом, он может стать гитарным мастером, его слушателям повезло». Именно похвала и признание стольких мастеров вдохновляют Инь Бяо продолжать упорно работать над китаизацией гитарного искусства.

При поддержке и помощи своего отца и музыкальной группы «Шанхайские друзья гитары» Инь Бяо опирается на технику традиционных китайских щипковых инструментов и смело внедряет ритмы китайской народной музыки в свою игру на гитаре, обогащая выразительные возможности гитары. В то же время он использовал преимущества красивого тембра гитары и богатых гармоний, чтобы изобрести новую технику «подпрыгивания», которая в конечном итоге привела к созданию стиля игры на гитаре с китайскими особенностями.

Инь Бяо делит свой композиционный процесс на три этапа. Первый – сочинение и адаптация сольных произведений, таких как «Йи Танец», «Сюнь ян юе е» и другие «Чу шуй лян»». Инь Бяо вспоминает: «“Йи Танец” был написан в 1959 году, когда мне было 16 лет. Поскольку мой отец был профессором игры на пипе в Синхайской музыкальной консерватории, у меня была возможность привлечь многих профессоров с кафедры композиции, чтобы они помогли мне переработать произведение, что я и сделал 20 раз. Среди них был и первоначальный автор статьи, г-н Ван Хуэйран. Это первая гитарная пьеса в китайском стиле, которую я сочинил». В последующие пять лет Инь Бяо учился в Венской государственной консерватории музыки в Австрии и Центральной консерватории музыки в Китае, где систематически изучал гармонию, контрапункт, модальный анализ, историю древней музыки и историю современной музыки, ещё более совершенствуя своё музыкальное мастерство [1, с. 30–35].

Второй этап – сочинение и адаптация репертуара. Инь Бяо очень любит репертуар, и «Почему цветы такие красные» – первый

репертуар, который он написал в сотрудничестве с профессором Чжао Чангуй. Чжао Чангуй играет первую роль, а он играет вторую. Одно из любимых произведений г-на Инь Бяо – «Чань юань и мэня». Она была написана на тему Аламу-хана, в стиле барокко, с впервые добавленными элементами западной музыки. Произведение написано в контрапункте с использованием многих приёмов фламенко. Среди других произведений, написанных в этот период, – «Танец народа яо», «Девушка из Алишаня», «Цветок жасмина» и «Пойте горную песню для партии».

Этап третий – сочинение и адаптация этнического материала к концертному жанру. 13 ноября 2004 года Инь Бяо провёл свой первый сольный концерт «Китайский стиль» в концертном зале «Синьхай». Он пригласил Народный ансамбль Гуандунского театра оперы и танца аккомпанировать ему, и гитарные концерты «Лян Шаньбо и Чжу Интай», «Засада с десяти сторон» и «Сай шан цюй» впервые встретились с публикой, вызвав огромный фурор в то время. Инь Бяо сказал: «Произведение “Лян Шаньбо и Чжу Интай” длится почти 60 минут, а точнее 57 минут и 32 секунды. Китае существует две адаптации пьесы “Лян Шаньбо и Чжу Интай”, одна из них принадлежит г-ну Е Дэнмину, доценту Шанхайской консерватории музыки, который использует другой ключ и стиль, чем я. Вторая половина адаптации г-на Ипа очень хороша».

Гитара и пипа имеют много общего и могут использовать друг друга. Поэтому, сочиняя и адаптируя свои произведения, Инь Бяо опирается на традиционный китайский щипковый инструмент. Однако вместо того, чтобы просто перенести свои навыки игры на арпеджио непосредственно на лютню, он пошёл по уникальному пути и посвятил этому много энергии и энтузиазма. Сегодня Инь Бяо использует Синьхайскую музыкальную консерваторию как базу для обучения нового поколения гитаристов с «традиционным китайским музыкальным мышлением» и дальнейшего развития китайской школы классической гитары.

#### **Список литературы:**

1. Лю Цзыи. Беседа с Инь Бяо, известным исполнителем // Журнал Синьхайской консерватории музыки. 2013. № 9. С. 30–35.
2. Ляньцюнь. Интервью с Инь Бяо перед гитарным концертом «Китайский стиль» // Журнал Синьхайской консерватории музыки. 2004. № 11. С. 16–18.

## О ПЕРСПЕКТИВАХ РАЗВИТИЯ ОПЕРНОГО ЖАНРА В КИТАЕ

**Аннотация.** В статье поднимается актуальный вопрос о перспективах развития китайской оперы в связи с массовым притоком западных музыкальных тенденций и пребыванием жанра в кризисном состоянии. Акцентируется внимание на том, что идеология мейнстрима по-прежнему оказывает сильное влияние и сдерживает китайскую оперу. Высказывается предположение, что единственный путь сохранения жанра оперы в Китае – это соединить актуальную современную тематику, западные технологии с учётом мирового рынка и потребностей аудитории с традициями национального оперного искусства.

**Ключевые слова:** музыкальная культура Китая, национальная опера, западные и восточные тенденции в китайской опере.

С момента своего появления китайская народная опера предстала перед миром со своим уникальным художественным стилем. Она не только создала свою собственную модель развития в области китайской оперы, но и исследовала художественный путь, соответствующий духу и эстетическим качествам китайской эпохи<sup>15</sup>. В своей исполнительской практике она объединила традиционные оперные мелодии и сформировала диалектическое единство между ориентализмом и западным реализмом. Она соединяет западное пение *bel canto* с уникальными средствами выражения китайского оперного голоса, используя в качестве элементов различные техники пения, беря за основу разнообразие китайского исполнительского искусства и опираясь на опыт и концепции западного исполнительского искусства, создавая таким образом современную форму с отличительными национальными характеристиками, терпимостью и открытостью.

За 70 лет своего существования эта новая форма оперы развивалась и расширялась благодаря кропотливому изучению особенностей национального исполнительского искусства. В частности, в течение 20 лет (между 1976 и 1996 годами) китайская опера находилась в застое в условиях крайне левой политики Культурной революции, но с открытием страны в рамках политики реформ и откры-

---

<sup>15</sup> Об этом см. подробнее [1].

тости концепция искусства и творчества была освобождена, и китайская опера, наконец, обрела новую жизненную силу и энергию. В то же время, после массового притока западных художественных тенденций, китайская оперная традиция столкнулась с новым кризисом, и в то время, когда такие оперные модели, как «Белая дева» и «Сестра Цзян», были на грани упадка и постепенной маргинализации. Новая эра китайской национальной оперы была перезапущена оперой «Дочь партии».

За десять лет с 1996 по 2006 год, по мере продвижения реформ и открытости, жанр китайской оперы развивался разносторонне, благодаря взаимодействию трёх сил: рыночной экономики, политической идеологии и академии. С одной стороны, популярные мюзиклы отвечали новым интересам публики и стали основным направлением музыкального искусства того времени; с другой стороны, эксперты и студенты академии выросли и начали направлять принятие обществом утончённого искусства своими эстетическими интересами. В то же время следует отметить, что идеология мейнстрима по-прежнему оказывает сильное влияние и сдерживает китайскую оперу, и при поддержке и продвижении государства художники должны чётко осознавать свою ответственность и обязательства.

С наступлением XXI века постепенно наметилась тенденция возрождения китайской национальной культуры и возник новый культурный ландшафт. Сцена возвращения классики стала полигоном для инноваций и реконструкции, и художники начали исследовать концепции «иностранный для китайского» и «древнего для современного», «диалектического компромисса» и «раздвижения рамок». В своей новой художественной практике они продолжали внедрять инновации, совершенствовать и перестраивать, в итоге вернув национальную оперу к жизни в новом веке.

Опираясь на изучение специальной литературы и практики нового поколения исполнителей народной оперы, таких как Пэн Лиюань, Конг Дэчэн, Дай Юцян и Лэй Цзя, нами выяснено, что народная опера прошла кропотливый путь от практики к теории, и что им необходимо опираться на «голос, сцену, форму и исполнение» западного театрального представления, с одной стороны, и интегрировать «пение, декламацию, актёрское мастерство и игру» традиционного оперного представления, с другой стороны. Эти арти-

сты не только накопили богатый практический опыт в искусстве исполнения народной оперы сегодня<sup>16</sup>, но и создали важную основу для теоретических изысканий в развитии оперного искусства.

При анализе структурных отношений между китайской и западной оперой (театральным и оперным искусством) мы можем увидеть интерпретационное и теоретическое значение «теории столкновения культур» в очерчивании и раскрытии культурного фона народной оперы, в анализе диалектического единства реализма и реализма, развиваемого артистами в их исполнительской практике, и в анализе разнообразия певческих техник.

Следует отметить, что из-за дисбаланса между подготовкой талантов в высших художественных учебных заведениях Китая и рыночным спросом на оперу, очень немногие артисты действительно способны выполнять всесторонние требования народной оперы и играть в ней ведущую роль, а подавляющее большинство исполнителей с трудом выполняют требования своих ролей из-за очевидных слабостей или недостатков в исполнении или пении. «Пение», но не «актёрство», «актёрство», но не «пение» становится все более распространённым, а тип интонации в основном один и тот же. Единственный способ действительно встать на путь, соответствующий законам развития национальной оперы, – это соединить ключевые аспекты истории и современности, традиции и Запада, рынка и аудитории и действительно создать «промышленную цепочку» для здорового развития национального оперного искусства. Только в этом случае художественная жизнь и эстетическое очарование народной оперы будут поддерживаться и развиваться в долгосрочной перспективе.

### **Список литературы:**

1. У Цзинь. Китайская традиционная национальная опера // Интерактивная наука. 2018. № 8 (30). С. 16–17. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-traditsionnaya-natsionalnaya-opera/pdf> (дата обращения: 01.02.2023).

2. Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая // Общество: философия, история, культура. 2015. № 1. С. 101–105. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-opera-kak-nematerialnoe-kulturnoe-nasledie-kitaya/pdf> (дата обращения: 01.02.2023).

---

<sup>16</sup> Об этом см. подробнее: [2].

**И. Ю. Завада**  
**Научный руководитель – Т. Ф. Шак**  
**Краснодар**

## **К ПРОБЛЕМЕ ВНУТРИЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ МЮЗИКЛА**

**Аннотация:** Данная статья посвящена анализу имеющихся определений и классификаций мюзикла и аналогичных ему жанровых подвидов в музыкально-ведческой литературе и Интернет-ресурсах на русском и английском языке и поиску противоречий внутри этих систем. Актуальность статьи обусловлена тем, что этот живой жанр постоянно находится в стадии становления, развития и дополняется новыми образцами, что усложняет его внутрижанровую классификацию.

**Ключевые слова:** мюзикл, классификация, рок-опера, зонг-опера, лайт-опера, хип-хопера, эстрадный мюзикл.

Мюзикл занимает видное место в массовой музыкальной культуре. Как и любой жанр, он неоднороден, поэтому достаточно сложно сориентироваться в его многообразии и найти ту грань, которая отличает его от других представителей и музыкального и драматического театра. Ещё больше вопросов вызывает его внутренняя классификация, причём и на уровне создания цельной выстроенной системы, и на уровне введения новых внутрижанровых понятий. Композиторы для утверждения специфических черт своего произведения придумывают новые определения жанра, такие как рок-опера, зонг-опера, лайт-опера и пр.; другие дефиниции предлагают музыковеды, театральные критики, режиссёры и продюсеры. Большинство классификаций только повторяют друг друга с некоторыми изменениями и дополнениями. Причём это происходит не только в научно-популярной литературе о музыке и интернет-статьях, но и в специализированных изданиях.

Цель данной статьи – проанализировать и упорядочить внутрижанровую классификацию мюзикла.

Обратимся к англоязычным Интернет-ресурсам. Ценность и подлинность информации в них может вызывать сомнение, однако тенденции цифровизации, активного ведения социальных сетей, каналов и подкастов, а также образовательного контента даёт возможностью следить за новыми веяниями в развитии жанра.

При англоязычном запросе «types of musicals», «classification of musicals» первыми выпадают статьи на музыкальных интернет-

порталах. Самой полной информацией располагают сайты «musicalmum.com» [17] и «playthetune.com» [14]. В них представлены восемь типов мюзикла:

1. Book musicals (дословно: книжный мюзикл), в основе которого лежит чёткая выстроенная сюжетная линия, подчиняющая себе все основные компоненты, мюзикл на основе литературного произведения (пьесы, романа).

2. Revue musicals (мюзикл-ревю) – театральное представление, в котором сочетаются вокальные, речевые, танцевальные номера, объединённые не сюжетом, а общей темой, или концепцией.

3. Jukebox musicals (джукбокс-мюзикл) – мюзикл, состоящий из уже написанных ранее песен одного исполнителя (группы) или же целого музыкального направления. Он может рассказывать историю, связанную с определённой личностью, а может быть только трибьютом автору.

4. Concept musicals (концептуальный мюзикл), в котором главенствующую роль над всеми составляющими, в том числе сюжетом, играет идея и концепция произведения.

5. Rock/pop musicals (рок/поп мюзикл), написанный в жанре рока, или популярной музыки.

6. Autobiographical musicals (автобиографический мюзикл), в основе которого лежит биография известной личности. Если это музыкант, то может быть использована его дискография.

7. Non-autobiographical musicals (неавтобиографический мюзикл), в котором используется музыка определённого исполнителя, но сюжет не связан с ним и первоначальным смыслом песен.

8. Film musicals – киномюзиклы, в которых песни не являются частью сюжета и выполняют функцию вставных номеров.

Остальные интернет-источники повторяют или несколько дополняют данную информацию. Так, на сайте «musicalstages.co.uk» [3] можно увидеть термин «rock-opera» – рок-мюзикл, где практически нет диалогов и все реплики пропеваются. На портале же «londontheatre.co.uk» [19] указывается ещё один тип мюзикла – Golden Age musicals (мюзиклы Золотой Эры). К ним относятся мюзиклы, написанные в 1940-е – 50-е годы.

При переводе и внимательном рассмотрении всего массива текстов оказывается, что ни одна из этих статей не содержит слова «классификация». При всём многообразии наименований и терми-

нов они не упорядочены по определённому принципу в классификацию, а содержат лишь различные типы, к которым относятся те или иные представители жанра мюзикла. Минус такой типизации в том, что одни и те же произведения могут относиться к нескольким типам мюзикла, что противоречит самому принципу классификации. Конечно, эти типы можно отнести к классификации по принципу структурной организации и композиции, но тогда непонятно наличие в ней киномюзикла и поп/рок мюзикла, которые принадлежат к классификации другого порядка (по принципу воплощения и постановки, и стилистики музыкального языка соответственно). При таком изложении материала достаточно размыта граница между бук- и концепт-мюзиклами, так как концепция и идея неминуемо присутствуют в любом произведении, которое претендует на художественную ценность, а её главенство определяется в большей степени постановкой, а если обратиться к такому явлению как джукбокс-мюзикл (в особенности на музыку одного музыканта или группы), то в его основе также лежит не сюжет, а именно концепция.

Достаточно односторонняя трактовка киномюзикла. Она исключает из себя киноадаптации мюзиклов, даже полностью поющих («Отверженные», «Эвита», «Иисус Христос-суперзвезда»), где музыка не останавливает действие, а является главным носителем драматургии. Не понятна причина вынесения неавтобиографических и автобиографических мюзиклов в отдельные типы – первый является разновидностью джукбокс-мюзикла, так как в полной мере подходит под его описание, а второй уже приставкой «авто-» подразумевает использование творчества героя повествования, которым зачастую становится известный музыкант. Такие примеры как мюзикл «Чаплин», в котором рассказывается история композитора, но не с помощью его музыки, является практически единственным подобным примером. Если же рассмотреть этот термин просто как «биографический мюзикл», то под это описание подойдёт любой мюзикл об исторической личности – в таком случае подобный тип уже может претендовать на звание «концепт-мюзикла», где внимание уделяется не столько на конкретные события, сколько на феномен становления личности и её пути. Возможно, для массового читателя и для первого знакомства с жанром такая классифи-

кация и будет уместна, но она не сможет удовлетворить опытного зрителя, а тем более людей, связанных с индустрией и наукой.

На английском языке существует большое количество книг, посвящённых мюзиклам. Большая часть из них представляет собой историю становления жанра, мемуары и рассуждения видных деятелей, но есть книги и учебные пособия, посвящённые исполнительству, постановке, сочинению мюзиклов и, что самое ценное, написанные режиссёрами и продюсерами Бродвея и Вест-Энда. Разнообразиям мюзикла посвящена целая глава под названием «Формы мюзикла» книги британского режиссёра Джулиана Вулфорда «How musicals work» [20]. Сам автор говорит о том, что «классификация типов театра – это коварное дело» [20, с. 21], однако тем не менее приводит различные формы [типы, или поджанры?] мюзикла по принципу возрастания количества и важности музыки в театральном представлении. Самым большим преимуществом этой книги становится то, что определения и описания типов мюзикла здесь приводятся наиболее подробно и полно.

Двумя экстремумами даются, с одной стороны, драматическая пьеса с песнями (The Play with Songs), где присутствие песен (музыки) усиливает атмосферу, но не несёт драматургическую функцию и может быть легко исключена из сюжета, а с другой – опера. Между ними типы приводятся в следующем порядке:

1. Physical theatre (физический театр) – в большинстве своём, некоммерческий театр, который использует танец, текст и иногда песни для создания театрального представления. Основным драматургическим средством становится танец и физическое действие, зачастую в сопровождении инструментальной музыки.

2. The book musical – в целом, определение совпадает с вышеприведённым, однако в нём присутствует значительны дополнения: важным качеством такого типа мюзикла является линейный сюжет; тот тип мюзикла, который сочетает в себе речевые и вокальные сцены, небольшие танцевальные номера. Не указано, что в основе его лежит именно литературное произведение.

3. The Chamber musicals (камерный мюзикл) – то же, что и бук-мюзикл, но меньшего размера, зачастую без ансамбля.

4. The Concept Musical – то же, что и бук-мюзикл [возможно по структуре – сочетанию диалогов и музыкальных номеров?], однако сюжет чаще всего нелинейный или практически отсутствует.

5. The Meta-Musical (мета-мюзикл) – мюзикл, в котором персонажи осознают то, что играют в мюзикле и считают это нормальным. Не то же самое, что «backstage» (закулисный) мюзикл.

6. The Dance Musical (танцевальный мюзикл), в котором танцы присутствуют в большом количестве и являются важным носителем драматургии.

7. The Jukebox Musical – термин совпадает.

8. The Through-Sung Musical (целиком поющий мюзикл) – с непрерывной, или почти непрерывной музыкальной тканью и минимальным количеством, или отсутствием речевого текста.

9. Revue – термин совпадает.

10. Music Theatre (музыкальный театр) – название некоммерческого, возможно более экспериментального музыкального театра, который не вписывается ни в какой из имеющихся типов.

11. Термин Operetta совпадает с общепринятыми трактовками этого жанра, но приводится скорее, как устаревший (с позиции сочинения новых произведений в этой стилистике) жанр.

Интересно, что по-другому раскрывается термин бук-мюзикл – теперь это скорее не книжный мюзикл с основой на литературное произведение (по первому значению), а мюзикл с либретто, которое в рассматриваемом жанре состоит не только из поэтического текста (lyrics) или речитативов, но и из словесных диалогов<sup>17</sup>. Уточняется термин «концепт-мюзикл» – тем самым становится понятна разница между бук- и концепт-мюзиклами. Совсем же непонятно выделение в отдельное наименование «мета-мюзикла» в виду немногочисленности его постановок – он вполне мог бы стать одним из воплощений концепт-мюзикла. Также, что замечает сам Вулфорд, одна постановка может относиться к нескольким типам сразу и даже сочетать в себе в чистом виде несколько типов.

К сожалению, данные термины, даже в такой последовательности не могут быть названы классификацией. Это, скорее типизация – выделение схожих черт в тех или иных постановках, что даёт возможность утверждать их родство и вывести их в отдельный тип, но взаимосвязь (опять же по принципам композиции и драматургии) прослеживается только между некоторыми из них. Однако этот список исчерпывающе полон формами музыкального театра, со-

---

<sup>17</sup> Таким образом, наиболее точными аналогами слова «book» в русском языке могут быть «сценарий», «пьеса».

держит примеры и выполняет ту функцию, которую на него возложил автор – знакомить начинающих композиторов с общепринятыми формами спектакля.

В книге Джо Дира и Рокко Даль Вера «Acting in musical theatre» [16] рассматриваются различные типы музыкального театра, ближе всего стоящего к мюзиклу, и непосредственно мюзикла. Разделение происходит по стилистике произведения. Под стилем в этой книге понимается ведущая эстетика произведения, начиная от музыкального материала и заканчивая актёрской игрой. Так как книга посвящена исполнительству и предназначается артистам мюзикла, то подробная характеристика стилей проходит по тем признакам, «tags», которые касаются в большей мере манеры актёрской игры, вокала и сценического существования. Тем не менее, в этой классификации мы располагаем наименованиями шести вполне обоснованных по описанию видов стилистики: европейская оперетта; оперетта Гилберта и Салливана; музыкальная комедия; музыкальная драма Золотой Эры; рок-мюзикл; поп-мюзикл (попсикл) и джукбокс-мюзикл.

Данная классификация опирается на историю формирования мюзикла, эволюцию музыкального театра и характер истории (комедия, драма). По ней можно проследить то, как развивался жанр, как менялся с течением времени и новыми постановками, когда начинают своё существование каждый из типов. В примерах указаны не только мюзиклы периода формирования жанра, но и более поздние представители каждого из типов, а также подробно описаны различия типов между собой. Однако такая классификация создаёт много погрешностей. Из-за своей составной природы эстетика произведения становится слишком обобщённым понятием для проведения классификации – слишком много критериев, по которым произведения могут быть схожи, а могут отличаться друг от друга. Особенно сложно становится характеризовать те мюзиклы, которые занимают промежуточный этап между этими стилями и имеют синтетический характер. Однако авторы постарались максимально уточнить описание каждого из типов, в особенности в вопросе различия музыкальных стилей таких глобальных музыкальных направлений как рок и поп.

В русскоязычном интернете сложно найти какую-то упорядоченную информацию о классификации мюзикла. Мы можем встре-

тить отдельные термины в разделе «словарь мюзикла» на портале «Мюзиклы.ru» [11], в некоторых выпусках программы «Нелёгкий лёгкий жанр» с Алексеем Франдетти на ютуб-канале «MusicalUniverse» [12], однако они не создают цельной картины в восприятии классификации мюзикла. Что же касается немногочисленной специализированной либо научно-популярной литературы об этом жанре на русском языке, то различные типы мюзикла и классификация упоминаются в книгах «Мюзиклы. Знаменитые и легендарные» М. Ханиша и Г. Красновой [13] и «Мюзикл. Искусство и коммерция» Кима и Валерии Брейтбургов [5].

В первой книге приводится классификация американского музыковеда Тимоти Шойрера<sup>18</sup>. Она состоит из шести форм: ревю; фильм-оперетта; мюзикл подмостков; мюзикл Золушки; история любви-ненависти; мюзикл биография.

Значение каждого из этих типов дословно передано в их названии. Сам автор подчёркивает, что данная классификация правомерна для периода до середины 1950-х годов. К тому же она ограничивается кинематографическим воплощением мюзикла, а если быть точнее, то музыкального театра. Кроме того, в ней также нет общего принципа, по которому она выстраивается: первый представляет из себя композиционную форму постановки, второй – самостоятельный жанр, один из источников мюзикла, а остальные – типичные пути развития сюжета. По сути, всё это – проверенные модели, которых придерживалась киноиндустрия того времени, чтобы обеспечить успех своего фильма.

Вторая книга написана в качестве монографии о производственной стороне мюзикла: работе режиссёра, актёров и продюсеров. В двух разделах этой работы приводятся две различные классификации мюзикла. Первая приведена «по структуре, по своим “родовым признакам”» [5, с. 121]. В неё входят: бук-мюзикл; концепт-мюзикл; танцевальный мюзикл; джукбокс-мюзикл; целиком поющийся мюзикл; мюзиклы-ревю, оперетта.

Вторая – по исполнительскому стилю и вокальных стилистических особенностей: оперетта; музыкальная комедия Бродвея; музыкальная драма Бродвея; рок-мюзиклы.

---

<sup>18</sup> Материал взят из статьи «The Aesthetics of Form and Convention in the Movie Musical» («Эстетика формы и условность в киномюзикле») [18]. Автором книги название первоисточника не указывается.

Данные классификации – практически дословный перевод тех книг, которые рассматривались и выше. Они упомянуты и в списке литературы. Однако материал из них перенесён не всегда точно. Так происходит небольшая подмена понятий для термина бук-мюзикл: материал цитируется из книги Джулиана Вулфорда, однако, судя по примерам, под этим термином подразумевается именно мюзикл, основанный на литературном сюжете – упомянуты только мюзиклы, основанные на ранее написанном литературной произведении, среди них «Отверженные», который относится к целиком поющим мюзиклам и практически не содержит драматургически важных словесных диалогов.

Термины «концептуальный мюзикл», «танцевальный мюзикл» и «целиком поющийся мюзикл», а также оперетта перенесены бережно и достоверно и снабжены важными замечаниями авторов и примерами российских постановок. Интересно, что авторы логично выделяют два подтипа джукбокс-мюзикла, которые, как упоминалось выше, можно назвать автобиографическим и неавтобиографическим мюзиклами. Но тут также происходит путаница с термином бук-мюзикл – они относят к этому типу мюзикл «Матта Миа!», который не основан на литературном произведении. Интересен подход к мюзиклу ревю: в этом типе выделяются две его разновидности – бессюжетный набор номеров, что соответствует источнику, и спектакль, где сюжет движется в разговорных сценах, а музыкальные номера лишь приблизительно соответствуют теме мюзикла или момента исполнения, что соответствует жанру водевиль.

Вторая же классификация повторяет разделение по стилям музыкального театра из книги «Acting in musical theatre», однако только в том, что касается именно вокала. Такое выборочное преподнесение информации не даёт возможности создания цельной картины эстетики каждого из типов мюзикла. Так как авторы в своей работе пользовались вторым изданием этой книги, в котором не указаны тип поп- и джукбокс-мюзикла, соответственно, они отсутствуют и в этой работе.

Название монографии А. Бахтина «Жанровая классификация музыкально-драматических спектаклей (опера, балладная опера, оперетта, водевиль, мюзикл, поп-мюзикл, рок-опера, зонг-опера)» [2] как нельзя лучше соответствует теме нашего исследования. К жанру мюзикла автор относит «американизированную оперетту»,

музыкальную комедию, рок-оперу (из тех терминов, что уже встречались в других работах), а также «зонг-оперу» и «поп-оперу». Автор пишет, что зонг-опера – это жанр музыкального театра, который содержит зонги – песни-комментарии, дающие оценку того, что происходит на сцене. К зонг-операми автор относит «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» А. Рыбникова, «Орфей и Эвридика» А. Журбина. Однако встаёт вопрос правомерности этого термина, поскольку сам А. Журбин в своём интервью говорил, что назвал своё произведение, которое по факту является рок-оперой, так, чтобы обойти цензуру на волне уважения к творчеству Б. Брехта в СССР. Что же касается поп-мюзикла, то его определение даётся всего один раз и так отрывочно, что сложно понять, что именно автор имеет в виду. Он пишет, что это жанр, сочетающий в себе черты традиционной оперы и стилистики поп-музыки [Там же].

В русскоязычной литературе уточнению и подробному описанию «камерного мюзикла» и «рок-оперы» как отдельных понятий посвящены главы раздела о мюзикле Е. Андрущенко в монографии «Музыкальный театр на рубеже XX–XXI в.: проблема обновления жанров» [1]. В отечественном музыкознании существуют и самостоятельные термины, относящиеся к классификации мюзикла. Самый известным из них «лайт-опера», менее известны понятия «опера-мюзикл», «мюзикл-опера», «эстрадный мюзикл», «мега-мюзикл». В американском медиапространстве иногда встречается термин «рэп-опера» или «хип-хопера». Большинство из них, хоть и относясь к жанру мюзикла, горделиво имеют в своём корне слово «опера».

Термины «мюзикл-опера» и «опера-мюзикл» встречаются в контексте характеристики синтетического характера произведений Э. Л. Уэббера в работах Е. Андрущенко. В этих терминах отражается соотношение академической и эстрадно-джазовой музыкальных традиций в мюзиклах «Кошки» и «Призрак оперы» [1, с. 246]. В той же работе встречается термин «мега-мюзикл» и проблематика дефиниции этого типа мюзикла.

Термин «эстрадный мюзикл» встречается в работах вокального педагога и музыкального руководителя В. Брейтбург и зачастую имеет отношение только к творчеству К. Брейтбурга. Это понятие даже можно встретить в теме её кандидатской диссертации [4]. Достаточно подробно оно раскрывается в статье автора, где даётся сле-

дующее определение: «эстрадный мюзикл – современная разновидность жанра мюзикла, музыкальную основу которого составляет популярная музыка во всём её нынешнем стилистическом разнообразии» [7, с. 110].

Что касается термина лайт-опера, то его ввёл А. Пантыкин применительно к мюзиклу «Мёртвые души» («Гоголь. Чичиков. Души»). В своих интервью автор даёт достаточно пространное объяснение термину: «...мы имеем в виду произведения, где есть серьёзное содержание, но также есть элементы мюзикла, симфонической музыки и оперы: налицо простроенная оперная драматургия. Я могу говорить о системе лейтмотивов, развивающихся в “Мёртвых душах”, могу о других вещах, характерных только для оперы» [8]. Этому явлению также посвящено исследование Н. Ильичёвой [9], однако сам термин, как явление, в нём не раскрывается более подробно, чем это сделал автор.

Термин «хип-хопера» или «рэп-опера» представляет собой сочетание музыки стиля хип-хоп и оперных форм. Впервые это наименование встречается в названии дебютного альбома американского рэпера Volume 10 «Hip-hopera», а позднее в названии киномюзикла «Carmen: hip-hopera». Очевидно, данный термин стал громким рекламным названием, но в отличие от понятия «рок-опера» не смог так хорошо прижиться в умах зрителей.

Подводя итог, отметим, что при всём своём многообразии жанр мюзиклах не располагает ни одной достаточно полной и подробной классификацией, которая могла бы претендовать на научность. Большинство из них представляют собой лишь собрание разрозненных наименований типов мюзикла, другие берут основанием деления слишком комплексные понятия. Таким образом, на данный момент все внутрижанровые термины, обозначающие разновидности мюзикла, требуют упорядочивания и введения одной единой классификации. Налицо и противоречия внутри самих дефиниций. Некоторые названия разновидностей требуют значительной доработки пояснения и обоснования потребности в самих терминах. Пока данные изменения не будут внесены, жанр мюзикла так и будет оставаться неким информационным хаосом, который крайне тяжело поддаётся не только исследованию, но и правильной постановке на сцене и исполнению.

### Список литературы:

1. Андрущенко Е. Ю. Музыкальный театр на рубеже XX–XXI в.: проблема обновления жанров: [коллект. моногр.]. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 224–356.
2. Бахтин А. А. Жанровая классификация музыкально-драматических спектаклей (опера, балладная опера, оперетта, водевиль, мюзикл, поп-опера, рок-опера, зонг-опера). М.: Изд-во «Палеолит», 2005. 52 с.
3. Different Types of Musical. Режим доступа: URL: <http://www.musicalstages.co.uk/different-types-musical/> (дата обращения: 01.02.2023).
4. Брейтбург В. В. Жанр эстрадного мюзикла и его преломление в творчестве Кима Брейтбурга: драматургия, режиссура, постановочные процессы: дисс. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2018. 250 с.
5. Брейтбург К. А., Брейтбург В. В. Мюзикл: искусство и коммерция: монография. СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. 288 с.
6. Брейтбург В. В. Особенности эстрадных мюзиклов К. А. Брейтбурга. Манускрипт Тамбов: Грамота, 2018. № 8(94). С. 101–105.
7. Брейтбург В. В. Отечественный эстрадный мюзикл в контексте бытования массовых жанров: к постановке проблемы. Манускрипт Тамбов: Грамота, 2018. № 8(94). С. 106–111.
8. Дмитриевская М., Третьякова Е. И всё-таки опера. Беседа с Александром Пантыкиным. Петербургский театральный журнал. 2011. № 2 [64]. Режим доступа: URL: <https://ptj.spb.ru/archive/64/music-theatre-64/ivse-taki-opera/> (дата обращения: 01.02.2023).
9. Ильичёва Н. И. Лайт-опера – новый жанр музыкального театра XXI [века] // Музыка и время. 2019. №4. С. 3–12.
10. Комлев Н. Г. Словарь иностранных слов. М.: Эксмо, 2006. 669 с.
11. Словарь мюзикла. Режим доступа: URL: [http://musicals.ru/about\\_genre/dictionary](http://musicals.ru/about_genre/dictionary) (дата обращения: 02.06.2022).
12. Франдетти А. Нелёгкий лёгкий жанр // Телепроект. Режим доступа: URL: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLluyX\\_lkmpfQZO31tjwYj7Tnf93ECQJLs](https://www.youtube.com/playlist?list=PLluyX_lkmpfQZO31tjwYj7Tnf93ECQJLs) (дата обращения: 02.06.2022).
13. Ханиш М. Мюзиклы. Знаменитые и легендарные. М.: Изд-во АСТ, 2018. 384 с.
14. Buckley J. 8 Types of Musical: Genres of Musicals Explained. Режим доступа: URL: <https://playthetunes.com/types-of-musicals/> (дата обращения: 01.02.2023).
15. Century D., Noticed; Seen the Opera? Experience the Hip-Hop. The New York Times. 2001-05-06 Section 9. P. 6.

16. Deer J., Dal Vera R., Acting in Musical Theatre. A Comprehensive Course 3rd ed. Routledge Taylor&Francis Group. 2021. 450 p.

17. Hughes E. 8 Different Types of Musicals. Режим доступа: URL: <https://www.musicalmum.com/types-of-musicals/> (дата обращения: 01.02.2023).

18. Scheurer Timothy E. The Aesthetics of Form and Convention in the Movie Musical // Journal of Popular Film and Television, vol. 3, iss. 4, 1974. P. 306-324.

19. Thomas S. A complete guide to the different types of musicals in musical theatre. Режим доступа: URL: <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/news/types-of-musicals-in-musical-theatre> (дата обращения: 01.02.2023).

20. Woolford J. How Musicals Work. UK, London: Nick Hern Books, 2013. 376 p.

**Инь Сянкунь**  
**Научный руководитель – Л. В. Санжеева**  
**Санкт-Петербург**

## **ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

**Аннотация.** В статье анализируется творчество П. И. Чайковского в детской музыкальной культуре. «Детский альбом» композитора стал первым произведением для восприятия музыки ребёнком, что влияет на понимание и развитие красоты слова, поэзии, изобразительного искусства, активизирует творчество в любых видах деятельности. Чайковский открывает новые грани прекрасного в мире музыки и создаёт условия для формирования картины мира. Особенностью детской музыки является то, что музыкальные произведения несут в себе отражение народной культуры, которая является важнейшим фактором инкультурации. Познавая музыку, дети узнают мир культуры во всем его разнообразии – быт, характер народа, фольклор, все это помогает выстроить собственную картину мира. Благодаря творчеству Чайковского началась эпоха детской музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** дети, музыка, П. И. Чайковский, детство, детская музыкальная культура.

В XIX веке для понимания человеком самого себя появляется необходимость изучить все этапы становления человека как личности. Именно тогда проявился интерес к развитию личности в период детства. Искусство и наука обратились к начальному уровню становления личности ребёнка. Тогда же и композиторы стали интере-

соваться ребёнком, вследствие чего стала на профессиональном уровне формироваться детская музыка.

Музыка является важным аспектом художественным развития ребёнка, так как через музыку он познает мир. При прослушивании музыкальных произведений важным являются эмоционально-оценочные процессы. Как говорил В. А. Сухомлинский, «музыкальное воспитание – это не воспитание музыканта, а прежде всего воспитание человека» [4, с. 27]. В музыке заключены формулы мышления, бытия, гармонии. Именно поэтому становится важным вопрос влияния музыки на детей.

Художественно-ценной музыкальной литературы для обучения детей в XIX веке не встречалось, поэтому П. И. Чайковский начинает интересоваться этой областью, т. к. и сам являлся педагогом и стремился привнести в педагогику новые художественные взгляды. Он создал новую музыку, чтобы изучение музыки было для детей живым и увлекательным процессом.

Влияние творчества Чайковского на детей младшего школьного возраста связано с его гениальностью, признанной во всем мире, его произведения слушают и исполняют на всех уровнях образования. Произведения Чайковского волнуют и захватывают не только музыкантов, но и простых слушателей. Среди творений Чайковского есть множество произведений, и все они развивают художественно-эстетические способности ребёнка. Особенно важно выделить «Детский альбом», написанный специально для исполнения детьми.

Чайковский в «Детском альбоме» отражает свой собственный взгляд на мир детства, который при всем этом понятен и близок каждому ребёнку. Понять и передать мир детства – главная задача композитора. Чайковский понимает мир детей, как синтез противоположных начал. Детская повседневность состоит из массы эмоций, колеблющихся от радости до горя, от смеха до грусти, от добра ко злу. В этом калейдоскопе эмоций отражается идея жизни – её противоречивость и постоянное противостояние разных граней.

24 пьесы-картины «Детского альбома» отражают жизнь ребёнка. В этом фортепианном цикле Чайковский повествует о дне из жизни ребёнка, о всех событиях, которые происходят с ним ежедневно. Альбом имеет чёткую структуру и содержит композиции, начиная повествование с утра и до вечера. «Детский альбом» значительно пополнил детскую музыкальную культуру и стал источником

вдохновения для творчества, благодаря чему расширился репертуар молодых исполнителей. Также этот сборник пьес стал эталоном для создания других детских произведений для многих композиторов на многие годы.

Необходимо отметить, что дети могут и должны слушать не только произведения из «Детского альбома», но и другие произведения композитора, например, «16 песен для детей», фортепианный цикл «Времена года», через которые идеально переданы образы русской природы, а также балеты «Щелкунчик» и «Спящая красавица». Прослушивание этих произведений развивает музыкальные и творческие способности детей, возвращает в них любовь к музыке.

Музыкальные произведения Чайковского использовались в киноиндустрии и мультипликации, что особенно важно в воспитании детей: «Лебединое озеро» (1957), «Спящая красавица» (1964), «Щелкунчик», «Времена года» (1973). А «Детский альбом» стал основой в создании киностудией Уолта Диснея мультфильма «Фантазия» в 1940 году. Мультфильмы «Весенние мелодии» (1946), «Камаринская» (1976) российского производства.

Чайковский в своих произведениях знакомит ребят со звучанием различных музыкальных инструментов, таких как флейта, гобой, виолончель, валторна и т. д. Также через произведения ребята учатся распознавать мысли и чувства, которые хотел донести до них автор, понимать и оценивать выразительность и красоту мелодии. Все музыкальные формы учат ребёнка не только восприятию музыки, но и развивают красоту слова, поэзии, изобразительного искусства, пробуждает творческий дар.

Важно рассматривать произведения Чайковского как способ формирования картины мира младшего школьника. Музыкальные произведения несут в себе отражение народной культуры, которая является важнейшим фактором инкультурации. Через музыку дети познают мир культуры – быт, характер народа, фольклор, всё это помогает выстроить собственную картину мира.

Особенность музыки Чайковского заключается в том, что дети разных поколений любят и слушают его произведения, так как в «Детском альбоме» композитору удалось создать неповторимую модель детской картины мира. Была решена важная цель – убедить детей, что музыка отражает красоту окружающего мира, нужно всего лишь остановиться и услышать звуки музыки, отражающей кра-

соту окружающего мира. Дети младшего школьного возраста предрасположены к восприятию звука и мелодии, поэтому если в детстве донести до них сущность музыкальных произведений, то в будущем они достигнут высочайшей ступени музыкальной культуры.

### **Список литературы:**

1. Альшванг А. А. Опыт анализа творчества П. И. Чайковского (1864–1878). М.: Музгиз, 1951. 256 с.
2. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского: Избранное. Л.: Музыка, 1972. 375 с.
3. Бурова Л. И., Пашкова К. М. Первоначальные научные понятия как основа формирования картины мира и способов её познания младшими школьниками // Гносеологические аспекты образования. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2016. С. 18–23.
4. Енукидзе Н. И. Русская музыка конца XIX – начала XX века. П. Чайковский, А. Скрябин, С. Рахманинов: Книга для чтения. М.: РОСМЭН-ПРЕСС, 2002. 106 с.
5. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
6. Пётр Ильич Чайковский: жизнь и творчество / [сост. Н. Б. Мордвинцева]. Белый город. 2013, 16 с.
7. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям. М.: Концептуал, 2016. 312 с.
8. Туманина Н. В. П. И. Чайковский: путь к мастерству, 1840–1877 гг. М.: URSS, 2014. 577 с.

**К. А. Коробейникова**  
**Научный руководитель – С. В. Аникиенко**  
**Краснодар**

## **ФЕСТИВАЛИ ИСКУССТВ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИИ И ЕВРОПЫ: ИСТОКИ И ТРАНСФОРМАЦИИ**

**Аннотация.** Уходя корнями в древние эпохи человечества, слово «фестиваль» в каждую новую эпоху наполняется другим смыслом, изменяет своё внутреннее содержание и семантику, однако, сохраняя при этом значение чего-либо праздничного. Значительное изменение в историческом аспекте претерпели и музыкальные праздники. Имея опору исключительно на академическую музыку, западноевропейские музыкальные праздники послужили опорой для возникновения фестивалей.

В нашей стране музыкальное фестивальное движение началось в 1960-е годы. К академическим жанрам музыки начали добавляться любительские формы музицирования. В последнее время на первый план музыкальных фестивалей в России выдвигаются эстрадные и разнообразные поп-направления.

Вместе с этим произошла и кардинальная трансформация самого понятия «фестиваль».

**Ключевые слова:** музыкальный фестиваль, музыкальный праздник, «Кубанская музыкальная весна».

Русская культура во все времена была тесно связана с представлением о празднике. Одним из её элементов в XIX веке становится фестиваль. Это понятие входит в русский язык и культуру из французского языка в 1840-е годы. Однако его корни лежат намного глубже – ещё в латинском языке использовалось слово *festivus*, обозначающее весёлый, праздничный, и образованное от существительного *festā* (праздник).

В дореволюционной России понятие «фестиваль» трактовалось достаточно неоднозначно. Например, в обиходе русской аристократии длительное время фестиваль ассоциировался с идеей обильного угощения. Так, русская писательница А. Панаева, вспоминая об одной из встреч Н. Некрасова с И. Тургеневым, писала: «Тургенев обрадовался этой мысли и пригласил всех к себе на дачу на обед, говоря, что он сделает такой фестиваль, какого мы не ожидаем» [8, с. 185].

М. Салтыков-Щедрин в сатире в прозе «Наш губернский день», описывая скуку и однообразие жизни провинциального города, восклицал: «Об чём писать? какие подвиги воспевать? Подвигов нет – их место заступило унылое балансирование; героев нет – их место заступили люди, у которых трясутся поджилки; фестивалей и пиршеств нет – их место заступили молчаливые сборища с головными помаваниями, с односложными речами и скорбными дрожаниями уст и ноздрей» [11, с. 385].

Однако уже в последней трети XIX века слово «фестиваль» начинает трактоваться в более привычном для нас значении. Например, словарь иностранных слов М. Попова (1907) даёт определение фестиваля как праздника или торжественного приёма [9, с. 136]. Словарь «Ходячие и меткие слова» (1896) характеризовал фестиваль как празднество или музыкальный праздник [3]. Похожая трактовка (праздник в честь какого-либо лица) встречается и в словаре Ф. Павленкова (1907) [7]. Наиболее обобщённую формулировку этого понятия мы находим в словаре иностранных слов А. Чудинова (1910): «Большой музыкальный праздник, даваемый в честь кого-нибудь; вообще пиршество, торжество, бал» [12]. Однако при этом

музыкальных фестивалей в широком понимании этого слова в России вплоть до 1930-х годов не проводилось.

Родиной музыкальных фестивалей считается Великобритания, где в 1709 году в Лондоне прошёл первый музыкальный праздник. Изначально подобные мероприятия были тесно связаны с церковной музыкой, однако достаточно скоро они приобрели светский характер. Уже во второй половине XVIII века аналогичные праздники стали проводиться во многих западноевропейских странах. Так, в 1772 году он прошёл в Вене (Австрия), а с начала XIX в. – в Германии (Франкенхаузен, Тюрингия, 1810). П. Чайковский, побывавший на одном из подобных праздников, в письме к брату Анатолию от 24 июня 1870 года сообщал: «На днях был большой музыкальный фестиваль в Мангейме по случаю столетней годовщины Бетховена. Он продолжался два дня».

В различных городах Западной Европы разнообразные музыкальные праздники в конце XIX – начале XX века становятся обычным явлением. В некоторых крупных культурных центрах для этого были даже построены специальные концертные залы, так называемые Festhall. Информация о них довольно часто публиковалась и в отечественных периодических изданиях, в частности, в «Русской музыкальной газете».

Так, только в течение 1911 года в музыкальном календаре европейских государств «Русской музыкальной газетой» отмечен целый ряд праздников, посвящённых творчеству многих композиторов. Организаторами Баховских празднеств в Германии являлись многочисленные «Баховские общества». Ими были проведены 2-й Bach-Verein в Лейпциге, на котором прозвучали «Страсти по Иоганну», и весенний праздник во Франкфурте-на-Майне, с исполнением «Страстей по Матфею» в городском Festhall'e, вмещающем 14000 слушателей. При этом количество исполнителей приближалось к 2000 человек.

В Дюссельдорфе с 4 по 6 июня 1911 года прошёл уже 87-й Нижне-Рейнский Музыкальный праздник, на котором были исполнены «Мессия» Генделя, 9-я симфония Бетховена, 3-й Бранденбургский концерт Баха, «Жизнь героя» Р. Штрауса и др. Другой Musikfest, в Галле, получил название «Праздника Бетховена»; на нём было дано три представления оперы «Фиделио», звучали симфонические и камерные сочинения композитора. Ещё один «Бетхо-

венский праздник» состоялся в Голландии, в Гааге, и длился две недели [4].

Значительные музыкальные праздники, посвящённые 100-летию со дня рождения Ф. Листа (так называемые Liszt-Feier), проводились на протяжении всего года в различных городах [1].

На европейских музыкальных фестивалях конца XIX – начала XX века звучала и музыка наших соотечественников. Так, А. Бородин 7 марта 1883 года сообщал М. Балакиреву: «[Ридель] затевает дать в нынешнем году на фестивале в Лейпциг мою первую симфонию» (Цит. по: [13]).

После событий 1917 года в отечественной культуре вместе с исчезновением элементов дореволюционного быта постепенно происходит и трансформация «шумного, весёлого празднества, пира».

Уже в «Толковом словаре русского языка» под редакцией Д. Ушакова (1935–1940) слово *фестиваль* получает новую трактовку, значительно отличающуюся от бытовавшей в словарях начала XX века: «Фестиваль – периодическое культурное празднество, показ, смотр искусства (театрального, музыкального и т. п.)» [14]. По мнению филологов, на новую интерпретацию значения повлиял английский язык, в котором существительное *festival* («праздник») ещё в середине XIX века приобретает значение «череды регулярных представлений (музыкальных, театральных)».

В наименовании культурных событий, проводимых в 1930-е годы в СССР, термин фестиваль стал несколько размываться. В него стали включаться и другие виды искусства. Другой его заметной трансформацией становится трактовка в международном понимании, указывающая на преодоление интернациональной обособленности Советского государства, в частности, из-за расширения контактов СССР и западных государств. Значительным событием в культурной жизни страны стали первые Международный театральный фестиваль (Москва, 1933) и Международный кинофестиваль (Москва, 1935).

Постепенно термин фестиваль начинает использоваться и применительно к крупным культурным событиям внутри страны. В истории государства остались Фестиваль народного танца (1937), Первый межрайонный фестиваль народного творчества (1937), Колхозный театральный фестиваль (1938) и др.

Постепенно за понятием фестиваль закрепляется привычное для нас значение. Наиболее полно оно отобразено в Музыкальной энциклопедии и определяет музыкальный фестиваль, как «празднества, состоящие из цикла концертов и спектаклей, объединённые общим названием, единой программой и проходящие в особо торжественной обстановке» [15, с. 792]. Эти праздники, как правило, состоят из целого ряда концертов, спектаклей, объединённых общим названием либо тематикой, единой программой. Отличительной чертой фестивалей во второй половине XX в. стала их периодичность.

Однако со временем продолжается уточнение значения этого слова в русском языке и культурной жизни. Так, одно из последних изданий словаря С. Ожегова (1995) трактует его как «широкую общественную праздничную встречу, сопровождающуюся просмотром достижений каких-нибудь видов искусства» [6, с. 839]. Изменилась и семантика этого праздника.

История музыкальных фестивалей в СССР начинается в 1964 года. Тогда были проведены сразу несколько крупных мероприятий – «Белые ночи» (Ленинград), «Московские звезды» и «Русская зима» (Москва). В последующем музыкальные фестивали стали проводиться и в других городах страны.

Например, с 1967 года фестиваль «Кубанская музыкальная весна» проводилась в Краснодаре, а фестиваль песни «Красная гвоздика» – в Сочи. Отличительной чертой «Красной гвоздики» стал тот факт, что прозвучавшие на нём песни становились народными. В Сочи фестиваль просуществовал до 1990 года. В последующем была сделана неудачная попытка перенесения фестиваля в Краснодар.

Другим заметным музыкальным фестивалем, ориентированным исключительно на современную академическую музыку, является «Московская осень». Она проводится ежегодно в Москве обычно в октябре-ноябре с 1979 года. Фестиваль был основан Союзом композиторов Москвы для исполнения новых сочинений московских авторов. В 1994 году фестиваль стал международным, в нём стали принимать участие композиторы и исполнители не только из России, но и из стран Европы, Азии и США. На фестивале «Московская осень» исполняется симфоническая, камерная, хоровая, джазовая и народная музыка. Проводятся авторские, юбилейные, мемо-

риальные концерты и специальные концерты для детей. В рамках фестиваля также проходят премьерные спектакли на сценах театров Москвы. Проводятся круглые столы, конференции композиторов и музыковедов.

Некоторые фестивали в последнее время сильно трансформировались, изменив не только внутреннее содержание, но и свои исторические названия. Наглядным примером является фестиваль классического искусства «Белые ночи», который проводится в Ленинграде с 1958 года. В 1992 году под похожим названием в С.-Петербурге неожиданно стал проводиться фестиваль *популярной* музыки. Так как новый фестиваль получил поддержку городских властей, более старый был вынужден сменить своё, уже ставшее известным в мире искусства название, на новое – «Звёзды белых ночей». В 1992 году международная федерация фестивальных организаций FIDOF зарегистрировала международный музыкальный фестиваль «Белые ночи С.-Петербурга». С 2011 года в программе фестиваля участвуют не только молодые конкурсанты, но и состоявшиеся исполнители, звёзды шоу-бизнеса.

В настоящее время фестивали всё больше носят синкретический характер, включая в себя достижения в области музыки, театра, кино, эстрады и т. п.

Е. Резникова [10] предлагает классифицировать современные фестивали искусств по ряду признаков, в том числе и на основе различных видов искусства: театральные, музыкальные, кинофестивали, фестивали изобразительного творчества и др. Это, по её мнению, позволяет «сделать акцент, выделить тот или иной вид искусства из огромного многообразия» [10, с. 2]. Тем не менее, исследователь допускает, что «довольно редко тот или иной фестиваль сосредотачивается сугубо на определённом виде искусства, не затрагивая другие».

Другая типологизация, предложенная П. Николаевой [5, с. 12], основана на различии их происхождения. Исследователь выделяет фестивали профессионального творчества, фестивали народной культуры и смешанные фестивали, в которых одновременно участвуют исполнители профессионального и самодеятельного искусства. При этом последний тип рассматривает искусство в качестве одного из средств «доведения политической, экономической, социальной информации до широкой аудитории» [5, с. 13].

Фестиваль искусств «Кубанская музыкальная весна», начавший свою историю одним из первых в стране, по нашему мнению, в наибольшей мере относится к смешанному типу фестивалей. Однако его специфика не позволяет согласиться с трактовкой этого понятия, изложенного в исследовании П. Николаевой. Объединяя в себе на всём протяжении проведения этого фестиваля в Краснодарском крае характерные черты как фестиваля профессионального творчества, так и фестиваля самодеятельного искусства, «Кубанская музыкальная весна», по нашему мнению, создала свой, уникальный тип музыкального праздника, акцентирующего внимание прежде всего на популяризации музыкального искусства и художественного творчества.

Сегодня многие музыкальные фестивали призваны выявлять и поддерживать молодых талантливых исполнителей. Это способствовало появлению в отечественной музыкальной культуре фестивалей-конкурсов либо включению конкурсной программы непосредственно в ход самого музыкального фестиваля. Примерами могут служить: Международный конкурс юных музыкантов «Симфония» (Волгоград), Международный конкурс им. П. И. Чайковского (Москва), Международный конкурс им. С. С. Прокофьева (С.-Петербург) и др.

В современном мире понятие фестиваля ещё больше изменилось. Музыка зачастую в них стала носить опосредованный характер, и наблюдается тенденция разрыва связи фестивалей с какой-либо конкретной сферой искусства. Всё чаще под названием фестиваль понимаются разнообразные мероприятия, носящие чисто развлекательный характер и связанные, например, с понятиями «пища» (фестиваль средневековой еды, фестиваль варенья), «спорт» (фестиваль воздухоплавателей, фестиваль военных игр), «природа» (фестиваль дикой природы, фестиваль цветов) или «техника» (фестиваль роботов, фестиваль мини-самолётов, фестиваль ледоколов).

Как отмечала М. Коннова [2, с. 92], в современную эпоху глобализации поисковый сервер Google закрепил название фестиваль с локальными и сугубо развлекательными мероприятиями (например, фестиваль ледоколов). По наблюдению исследователя, современный русский язык активно расширяет значимость фестивалей для молодёжных субкультур, вводя в обиход наречие *фестивально*, глаголы *фестивалить* («веселиться»), *фестивалиться* [2, с. 92].

Все эти процессы привели к тому, что «совершается сдвиг категориальных пределов между праздничным днём и повседневностью ... Под влиянием американской культуры, стремительно транслируемой в массовом медиапространстве, в русской картине мира прослеживается быстрое распространение квази- или псевдопраздников» [2, с. 93]. В результате этого пропадает противопоставление обычного, ежедневного или бытового и торжественного, культурного, обрядового, имеющего ранее самостоятельное значение.

Таким образом, уходя своими корнями в древние эпохи человечества, слово «фестиваль» в каждую новую эпоху наполняется другим смыслом, изменяя своё внутреннее содержание и семантику, однако, сохраняя при этом значение чего-либо праздничного.

Значительное изменение в историческом аспекте претерпели и музыкальные праздники. Имея на первом этапе крепкую связь с церковной культурой, впоследствии они стали носить светский характер. Имея опору исключительно на академическую музыку, западноевропейские музыкальные праздники послужили опорой для возникновения фестивалей.

В нашей стране музыкальное фестивальное движение началось в 1960-е годы в Москве и Ленинграде, а позже оно распространилось по всей территории СССР. К академическим жанрам музыки начали добавляться любительские формы музицирования. В последнее время на первый план музыкальных фестивалей в России выдвигаются эстрадные и разнообразные поп-направления.

Вместе с этим произошла и кардинальная трансформация самого понятия «фестиваль».

#### **Список литературы:**

1. К Листовской годовщине // Русская музыкальная газета. 1911. № 42 (16 окт.). Стб. 880.
2. Коннова М. Н. Русская праздничная культура в эпоху глобализации сквозь призму языка // Русский язык в поликультурном мире. Симферополь: «Ариал», 2019. С. 88–94.
3. Михельсон М. И. Ходячие и меткие слова: сборник русских и иностранных цитат, пословиц, поговорок, пословичных выражений и отдельных слов (иносказаний). СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1896. 598 с.
4. Музыкальные празднества // Русская музыкальная газета. 1911. № 42 (16 окт.). Стб. 880.

5. Николаева П. В. Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры: автореферат дисс. ... канд. культурологии. Краснодар, 2010. 22 с.
6. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. 2-е изд., испр. и доп. М.: Азъ, 1994. 907 с.
7. Павленков Ф. Ф. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. СПб.: Тип. Ю. Н. Эрлих, 1907. 715 с.
8. Панаева А. Я. Воспоминания. М.: Правда, 1986. 508 с.
9. Попов М. Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке. М.: Товарищество И. Д. Сытина, 1907. 458, 136 с.
10. Резникова Е. И Основные формы фестивалей искусств на современном этапе // Культура и общество. Сетевое электронное научное издание. Режим доступа: URL: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Reznikova.pdf> (дата обращения: 04.02.2021).
11. Салтыков-Щедрин М. Е. Наш губернский день // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. В 20 т. Т. 3: Невинные рассказы. Сатиры в прозе. М.: Худож. лит., 1965. С. 382–428.
12. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка / под ред. А. Н. Чудинова. СПб.: В. И. Губинский, [1910]. 676 с.
13. Словарь русского языка: в 4 т. Изд. 3-е, стер. М.: Рус. яз., 1985-1988. Т. 4. 1988. 795 с.
14. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь русского языка. М.: Дом Славянской книги, 2008. 959 с.

**А. Р. Кошман, Тен Цзеси**  
**Научный руководитель – М. Е. Зольников**  
**Краснодар**

**ПРЕЛЮДИЯ СОЛЬ МИНОР № 5 ор. 23**  
**С. В. РАХМАНИНОВА**  
**В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ XIX-XXI ВЕКОВ**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу Прелюдии соль минор № 5 ор. 23 Рахманинова в интерпретациях самого Сергея Рахманинова, Эмиля Гилельса и Михаила Плетнёва. Основные выводы – трактовки отличаются своеобразием, виртуозностью. Автор играет своё произведение более свободно, Гилельс и Плетнёв демонстрируют своё видение, которое проявляется в разнообразных тембральных красках, интересных агогических решениях, различной трактовке педали.

**Ключевые слова:** С. В. Рахманинов, прелюдия, интерпретация, музыкальный язык, Эмиль Гилельс, Михаил Плетнёв.

Жизнь и творчество великого русского музыканта Сергея Васильевича Рахманинова постоянно привлекает внимание исполнителей и педагогов, студентов и слушателей. В этом году его произведения особенно часто исполняют в связи со 150-летием со дня рождения композитора. Проводятся различные мероприятия: конференции, концерты, конкурсы, посвящённые творчеству композитора, сыгравшего огромную роль в истории музыкального искусства.

Творческое наследие Сергея Васильевича Рахманинова многообразно. Он обращался к широкому кругу музыкальных жанров. В каждом из них он сумел высказаться оригинально и многогранно, привнёс много нового. Именно Рахманинов на рубеже XIX-XX веков поднял жанр фортепианной миниатюры на новую высоту. Как ни странно, Рахманинов признавался, что именно в нём ему было сложнее работать, нежели писать более крупные сочинения. В миниатюрах Рахманинова сочетаются лаконичность и образная насыщенность, они передают мир человеческих чувств и переживаний.

Особое внимание Рахманинов выражал интересующему нас в рамках данной статьи жанру прелюдии. К нему относятся: прелюдия *cis-moll* op. 3 № 2 (1892), 10 прелюдий op. 23 (1903) и 13 прелюдий op. 32 (1910), а также две нумерованных и редко исполняемых: прелюдия *es-moll* из цикла «Четыре пьесы» и прелюдия *F-dur*, которая была переложена для виолончели с фортепиано. Годы создания указывают на то, что Рахманинов работал в рамках жанра на протяжении почти 20 лет (с 18 до 37 лет). Отвечая на вопрос, что было источником его вдохновения при сочинении такой музыки, он говорил: «Желание создать что-то прекрасное и художественное» [6, с. 130]. По мнению Ю. Келдыша, «Рахманинов не внёс бы такого богатого и яркого вклада в развитие фортепианной литературы, если бы не обладал поразительным по мощи и своеобразию пианистическим дарованием. Тот же чеканный упругий ритм в сочетании с певучестью, “вокальностью”, та же скульптурная лепка фразы, богатая и разнообразная “регистрация”, которые были свойственны исполнительской манере Рахманинова-пианиста, в скрытом виде содержатся в нотной записи его сочинений» [5].

Исследователи творчества Сергея Рахманинова [1; 4; 5; 6] отмечают, что прелюдии op. 23 пронизаны оптимистическим мироощущением, проникновенным лиризмом. Многие из них ассоциируются с картинами русской природы. В них заметно, по сравнению

с более ранними образцами жанра, меняется стиль композитора, совершенствуется мастерство. В звуковой палитре фортепианного Рахманинова очевидно присутствие авторских принципов инструментовки, оригинальных колористических и тембровых решений.

В первом десятилетии XX века мастер постепенно отходит от полнозвучного, плавно развёртывающегося мелодизма как основы образно-содержательного уровня. Он сосредоточивается на внутренней жизни локальных по рисунку интонационных оборотов, на создании графического, концентрированного музыкального языка.

В центре внимания данной статьи находится прелюдия соль минор № 5 ор. 23 в исполнении пианистов разных поколений. «Интерпретация, – писал Рахманинов, – зависит главным образом от таланта и индивидуальности. Однако владение техникой – основа интерпретации. Выработка техники – это дело первой необходимости, ибо если пианист не обладает арсеналом технических средств для выражения идей композитора, то ни о какой интерпретации не может быть и речи. Техника должна быть столь высокой, совершенной и свободной, чтобы произведение, которое предстоит играть, разучивалось исполнителем только с целью раскрытия смысла» [2, с. 115].

Практически все выдающиеся пианисты оставили свой след в формировании традиций исполнения прелюдий ор. 23. Прежде всего, сам Рахманинов. Об авторском исполнении прелюдии ор. 23 № 5 племянница композитора Зоя Аркадьевна Прибыткова вспоминала: «Мне всегда бывало жутко от исполнения Рахманиновым этой прелюдии. Начинал он тихо, угрожающе тихо... Потом “крещендо” нарастало с такой чудовищной силой, что казалось – лавина грозных звуков обрушивалась на вас с мощью и гневом... Как прорвавшаяся плотина» [1, с. 327]. Сохранились записи Рихтера, Гилельса, Горовица, Ашкенази, Кисина, Мацуева и других известных исполнителей.

В рамках данной статьи рассмотрим подробнее три записи:

1. Сергей Рахманинов (запись 1920 года) [7];
2. Эмиль Гилельс (запись 1962 года) [8];
3. Михаил Плетнёв (запись 1987 года) [9].

Прелюдия соль минор отличается исключительной яркостью образов, их впечатляющей силой, симфоническим размахом. Она требует от исполнителя большой пианистической выдержки и сво-

боды. Прелюдия состоит из трёх частей. Первая – *Alla marcía* (в стиле марша), сама по себе тоже трёхчастна – соль минорные крайние разделы и средний Ми-бемоль мажорный эпизод. Вторая часть носит лирический, печально скорбный характер. Третья часть – реприза, которая возвращает в оригинальный темп и характер.

*Рахманинов* начинает исполнение данной прелюдии тихо, таинственно, сухо, артикулировано, шестнадцатые звучат сжато, остро и напряжённо, что создаёт скерцозный характер. Ми-бемоль мажорный эпизод звучит взволнованно и устремлено. *Гилельс* исполняет первую часть в более сдержанном темпе, шестнадцатые звучат не так резко, более подробно, что придаёт ритмическую упругость. Он использует более «густую» педаль, особенно в крайней части 1-го раздела. Ми-бемоль мажорный эпизод звучит торжественно, распевно. В трактовке *Плетнёва* обращает на себя внимание эмоциональная сдержанность, рассудочность и сосредоточенность на точной передаче всех нюансов нотного текста.

Рассмотрим теперь вторую часть прелюдии соль минор. Неожиданный контрастный центральный раздел – певучий, словно заполненный несбывшимися мечтами и надеждами *Рахманинов* исполняет встревожено и смятенно, позволяя множество агогических отступлений, у *Гилельса* мелодия звучит более лирично, слёзно и трепетно, он, вышукло «показывая» подголоски в среднем регистре, подчёркивает полифоническую фактуру. *Плетнёв* играет спокойнее, чем композитор и *Гилельс*, замедляет концы фраз, дослушивая каждую гармонию. С осторожностью «показывает» подголоски, раскрашивая их исключительно тембрально, без экспрессии, но благодаря незаметным агогическим отступлениям придаёт исполнению пластичность.

Переход к репризе *Рахманинов* осуществляет с «оттягиванием» басов во времени, придавая музыке характер декламационности. *Гилельс* выполняет авторское *tenuto* на аккордах мелодии и возвращается в первоначальный темп раньше, чем *Рахманинов*. *Плетнёв* остаётся дольше в медленном темпе.

Реприза у *Рахманинова* звучит сначала очень тихо, постепенно нарастает на крещендо. Затем марш главной темы звучит уже на фортиссимо, приобретая угрожающий характер. Музыка приобретает надменность и властность, которые ощущаются и в дерзких ходах мелодии в басу. *Гилельс* добивается ритмической характерности в

исполнении, достигая это упругим ритмом и волевыми акцентами, указанными автором. *Плетнёв* довольно долго держит интригу, практически не ускоряя и не прибавляя звучности, вплоть до начала третьего предложения в репризе (Tempo I).

В завершении прелюдии звучит небольшая кода, в которой *Рахманинов* играет пассаж и ставит точку, завершающей нотой, которая не прописана в нотах. *Гилельс* же в конце прелюдии оставляет загадку, добивается удивительного эффекта растворения в последней ноте. *Плетнёв* придерживается нотного текста, играет последние реплики сухо, делает постепенное *ritenuto* и *diminuendo* в конце прелюдии, а потом возвращается в прежний темп, завершая пьесу, изящно исполненным пассажем.

Подведём некоторые итоги. Все пианисты не только стремятся исполнить прелюдию технически виртуозно, но и передать «понятность сказанного» публике музыкального материала, выводя на передний план творение и созерцание красоты мелодий и созвучий, а также незамысловатые ритмические рисунки. На наш взгляд, *Гилельс* и *Плетнёв* не искажают авторский замысел, а отображают своё видение, которое проявляется в разнообразных тембральных красках, трактовке педали, интересных агогических решениях.

#### **Список литературы:**

1. Прибыткова З. А. С. В. Рахманинов в Петербурге-Петрограде // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. М.: Музыка, 1974. 536 с.
2. Рахманинов С. В. Интерпретация зависит от таланта и индивидуальности // Сергей Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1978. С. 115–116.
3. Цчида Садакацу. 24 прелюдии С. В. Рахманинова: от мрака к свету преобразования // Художественное образование и наука. 2015. № 1. С. 138–146.
4. Деменко Н. В. Развитие художественно-образного мышления учащихся-музыкантов в ходе освоения фортепианных прелюдий С. Рахманинова // Материалы Международной научно-практической конференции; под общ. ред. Г. П. Стуловой, А. П. Юдина. М.: Московский педагог. гос. ун-т, 2018. С. 137–138.
5. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 469 с.
6. Ян Цзеюй. Прелюдия g-moll С. В. Рахманинова. Проблемы интерпретации // Современные проблемы высшего образования. Теория и практика: актуальные проблемы творческого образования в период пандемии. М.: ООО «Учебный центр «Перспектива», 2021. С. 216–219.

7. Рахманинов С. В. Прелюдия соль минор № 5 оп. 23: запись; [исполняет] Сергей Рахманинов (фортепиано). [1920]. Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AzRMzZmRZWQ&t=6s> (Дата обращения: 20.02.2023).

8. Рахманинов С. В. Прелюдия соль минор № 5 оп. 23: концерт; [исполняет] Эмиль Гилельс (фортепиано). [М., 1962]. Режим доступа: URL: <https://yandex.ru/video/touch/preview/13611254171068135411> (Дата обращения: 20.02.2023).

9. Рахманинов С. В. Прелюдия соль минор № 5 оп. 23: концерт; [исполняет] Михаил Плетнёв (фортепиано). [М., 1987]. Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=090jt3zAfNY&t=3s> (Дата обращения: 20.02.2023).

**Ли Цзяхуэй**  
**Научный руководитель – Л. В. Санжеева**  
**Санкт-Петербург**

## **РОССИЙСКИЕ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЫ НА КЛАРНЕТЕ**

**Аннотация.** Настоящая статья посвящена изучению ситуации в российской кларнетной педагогике, её исторического прошлого и современности. С этой целью осуществляется анализ некоторых популярных учебных пособий по игре на кларнете, созданных педагогами-кларнетистами из России на рубеже XX–XXI столетий (С. В. Розанов, В. В. Петров и т. д.). Основной акцент делается на одной из новейших методик, которая в 2010 году была презентована С. О. Суловым. Делается вывод о том, что в настоящее время в российской образовательной практике создана своя полноценная национальная методика обучения игре на кларнете. Охарактеризованы принципы и ключевые положения российской образовательной системы для подготовки кларнетистов. Раскрываются некоторые важные шаги и правила начального этапа обучения будущих музыкантов-исполнителей для кларнета.

**Ключевые слова:** кларнет, кларнетное искусство, музыка для кларнета, обучение кларнету, подготовка кларнетистов, образование кларнетистов, российская методика кларнета.

Духовое музыкально-исполнительское искусство представляется важнейшей отраслью художественной культуры любого общества. Одним из показателей его развитости выступает система музыкального образования, выстраиваемая в рамках конкретной страны, а также методы и средства, инструменты его реализации.

С началом XXI века в большинстве развитых государств произошла заметная активизация процессов совершенствования методики преподавания игры на тех или иных музыкальных инструментах, одним из которых оказался деревянный духовой инструмент – кларнет. Дело в том, что в некоторых странах, в частности, в России и Китае, в педагогической практике сложилось противоречие, вызванное разногласием между требованиями к профессиональному уровню музыкантов-исполнителей на кларнете и качеством теоретико-методического обеспечения образовательного процесса по их подготовке.

Цель исследования заключается в изучении ведущего российского опыта в области профессионального обучения музыкантов-кларнетистов, а также анализ методик обучения исполнителей на кларнете, созданных педагогами из России в период XX–XXI века.

История свидетельствует, что формирование собственной кларнетной школы в России началось уже в XIX столетии [3]. С тех пор, как известно, процесс обучения кларнетистов прошёл длительную эволюцию и трансформацию. Сравнивая с китайской образовательной практикой кларнетистов, можно отметить, что в Поднебесной искусство кларнета является очень молодым и развитым на достаточно слабом уровне (по сравнению с Россией и западноевропейскими странами). С этой точки зрения китайские музыканты и педагоги обладают относительно небольшим опытом в обучении кларнетистов и проявляют высокий интерес к постижению основ зарубежных (в том числе российских) методик и основ кларнетной педагогики.

Для того, чтобы охарактеризовать особенность российской методики обучения кларнетистов, предлагаем обратиться к некоторым недавним исследованиям, которые были проведены в этой области.

Одной из относительно недавних работ, представляющих высокую педагогическую ценность для системы обучения кларнетистов, является диссертация С. О. Сулова, защищённая в 2010 году. В ней автор чётко разграничил и обосновал самые важные принципы планирования занятий по обучению кларнету с музыкантами-новичками младшего возраста. А именно, он выделяет следующие [5]:

– любому виду учебной деятельности на занятии не должно уделяться слишком много внимания, используемые преподавателем

методы и технологии обучения игре на кларнете должны сменять друг друга в соответствии с выбранной педагогической тактикой учителя;

– после выполнения заданий, которые задействовали много умственных ресурсов начинающих музыкантов, лучше всего прибегать к более лёгким по напряжению видам работ, которые позволят юным музыкантам эмоционально разрядиться и не допустят чрезмерного переутомления;

– в младших классах при обучении игре на кларнете важно не только равномерно менять вид деятельности, но также и включать новые виды действий, которые будут стимулировать развитие образного мышления, а также предоставлять возможность творчески проявлять себя.

Особого внимания заслуживает то, как Суслов сравнивает две наиболее известные и часто используемые в российской педагогической практике методики обучения кларнетистов: «Школа игры на кларнете» С. В. Розанова [3] и «Школа игры на кларнете французской системы» В. В. Петрова [1].

Помимо этого, Суслов систематизирует и анализирует некоторые учебники и сборники, учебные пособия, выпущенные в России, использование которых, по мнению самого учёного, могло бы существенным образом обогатить исследования в этой области, а также повысить уровень мотивации и заинтересованности учащихся в освоении искусства игры на кларнете. В частности, он обращает внимание на такие работы, как «Азбука кларнета» В. А. Гетмана, «Музыкальная папка кларнетиста в четырёх частях» (под ред. В. Н. Ворониной), «Школа кларнетистики в четырёх тетрадах» (под ред. В. А. Соколова), сборник «Шедевры зарубежных композиторов для кларнета и фортепиано» (сост. И. Ф. Оленчик).

С точки зрения Суслова наиболее эффективным в современном образовательном процессе может быть учебник «Методика обучения игре на духовом инструменте» Б. А. Дикова, изданный в 1983 году. В частности, он аргументирует свою точку зрения тем, что его автор в своё время выделил очень актуальные проблемы профессионального обучения кларнетистов, которые не утрачивают своей значимости и сегодня. А именно, автор обращает своё внимание на совершенствование начального этапа подготовки юных кларнетистов, посвящает отдельный раздел углублённому формированию со-

временного исполнительского мастерства у будущих исполнителей на кларнете, а также вырабатывает оптимальный комплекс повседневных занятий для учащихся [5].

Следует отметить, что Суслов, точно также, как и его коллега Диков, в своей педагогической практике всегда уделял особо важное внимание именно начальному этапу обучения кларнетистов. Тем не менее, даже несмотря на признание высокой эффективности российской системы и методики обучения игре на кларнете, Суслов в своей диссертации отметил, что комплексная и всеобъемлющая методика профессиональной подготовки кларнетистов, которая могла бы стать универсальной в российском музыкальном образовании, по сегодняшний день отсутствует. Самое главное, чем сегодня может «похвастаться» практика и система кларнетного образования в России, так это наличие большого числа отдельных методов и независимых учебников, приёмов по обучению молодых кларнетистов, разработанных ведущими российскими педагогами и музыкантами.

Очевидно, большой интерес для Суслова представляет методика, созданная В. Н. Ворониной. Этот российский педагог-кларнетист прославилась в первую очередь тем, что ключевое внимание обращает на дирижирование звука, поиск дискретной смычковости в технике удара, на выработку правильной техники работы с дыханием, корректной игры динамическими нюансами, а также способность осуществлять различные ритмические комбинации [2]. Помимо детального анализа методики, Суслов говорит, что метод подготовки кларнетистов Ворониной имеет множественные сходства с методами изучения гамм И. Е. Бутырского, В. А. Соколова, И. П. Мозговенко.

Исполнительская практика игры на кларнете позволяет сказать о том, что ключевой целью исполнителя, выступающего на сцене, является формирование музыкально-художественного образа, который будет в полной мере раскрывать главную идею произведения и его отдельных составляющих. С этой точки зрения роль преподавателя главным образом должна быть сведена к тому, чтобы оказать помощь юному кларнетисту в развитии его аналитических способностей; в формировании полноценных представлений о том, как характеризовать и описывать исполняемое произведение, его настроение, лад, стилевые и жанровые особенности, тональный план и т. д. В том случае, если на начальном этапе у учащихся будут

сформированы эти навыки, то уже буквально на втором году обучения он сможет без каких-либо особых проблем осуществить музыкальный анализ и в дальнейшем иметь возможность развивать навык исполнительского анализа кларнетового произведения.

Если же ориентироваться на педагогическую практику ведущих российских педагогов, обучающих искусству игры на кларнете, то можно сказать, что занятия игрой в ансамбле могут быть полезными и эффективными уже даже на первом курсе обучения, хотя учебный план детских музыкальных школ в современной России рекомендует приступать к такому формату исполнительской работы гораздо позже [6].

Современная российская педагогическая практика обучения кларнетистов демонстрирует как минимум несколько эффективных активных форм по освоению музыкального материала, а именно: схематичное воспроизведение произведения, его переложение, чтение нотного текста с листа и некоторые другие. Каждый из этих методов предполагает своей главной целью создание оптимальных педагогических условий для формирования всего перечня важнейших профессиональных навыков и умений кларнетистов, на развитие воображения, творческие размышления кларнетистов.

В целом же, систематизируя представленную выше информацию, можно обобщить, что методика должна включать профессиональные направления в учебный процесс и учитывать необходимость решения таких проблем, как организация исполнительного аппарата, дыхание, функции и роль языка, развитие техники игры на кларнете. С самого начала у учащихся должно быть сформировано представление о первостепенной важности развития двигательных способностей пальцев, а также творческой виртуозности. Одной из ярких форм работы по развитию виртуозности и образного мышления воспитанника является прослушивание музыки. Современная система обучения должна включать в себя списки произведений, рекомендуемых для прослушивания учащимся. С самых первых занятий очень важно работать над звуком кларнета, его качеством, как одним из средств выразительности. Педагог должен включать в повседневные упражнения новичка устойчивые звуки в разных оттенках. Комплексы упражнений должны быть составлены для разных этапов тренировки.

Таким образом, проведённый в рамках настоящей статьи анализ показал, что современная ситуация в системе профессиональной подготовки кларнетистов требует систематизации ведущих мировых методик и практик обучения будущих музыкантов-исполнителей. Это обусловлено как повышением общественного интереса к искусству игры на данном инструменте, так и тем, что многие учебные заведения во всём мире сталкиваются с проблемой недостаточно полного методического обеспечения образовательного процесса, который явно не соответствует требованиям спроса на кларнетовое обучение. Методика профессиональной подготовки кларнетистов, созданная российскими педагогами-музыкантами в период конца XX – начала XXI века, может способствовать решению указанных проблем, а также стимулировать движение по созданию и развитию национальных школ игры на кларнете, оригинальных методик для тренировок и т. д.

#### **Список литературы:**

1. Петров В. В. Школа игры на кларнете французской системы. Ч. 1. М.: Изд-во НИЦ «Московская консерватория», 2009. 180 с.
2. Подаюров В. Г. Новые методы обучения сольной, ансамблевой и оркестровой игре на кларнете и саксофоне // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 4 (54). С. 162–166.
3. Розанов С. В. Школа игры на кларнете / ред. В. Петрова. М.: Музыка, 2019. 160 с.
4. Романов Н. Г. Формирование и развитие отечественной методики преподавания игры на кларнете // Диалоги о культуре и искусстве. 2016. Т. 2. Ч. 2. С. 174–178.
5. Суслов С. О. Становление отечественной школы обучения игре на кларнете как проблема педагогики музыкального образования: дисс. ... канд. педагог. наук. М., 2010.
6. Халимова Р. Р. Особенности методики обучения игре на кларнете // Наука и образование: новое время. 2019. № 1 (30). С. 931–936.

**Т. С. Лизунова**  
**Научный руководитель – Т. В. Карташова**  
**Самара**

## **САМАРСКАЯ БАЯННАЯ ШКОЛА: ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ**

**Аннотация.** Статья посвящена истории становления и развития баянного исполнительства, связанного с деятельностью Самарского музыкального училища. В 2022 году оно отпраздновало свой 120-летний юбилей. Акцентируется внимание на персоналиях преподавателей, которые стояли у истоков формирования отделения народных инструментов и внесли значительный вклад в развитие профессионального искусства в регионе. Основателем самарской школы баянного исполнительства считается Дмитрий Георгиевич Шаталов. Автор обращается к основным направлениям его многосторонней творческой деятельности: концертной, педагогической, просветительской, административной. Также рассматривается плеяда шаталовских воспитанников, которые в настоящее время продолжают традиции народного исполнительского искусства и являются яркими представителями самарской баянной школы.

**Ключевые слова:** самарская баянная школа, традиции, Д. Г. Шаталов, Самарское музыкальное училище, концертный исполнитель, народные инструменты.

Держите ум, уши, глаза и сердце  
открытыми для всех значительных  
явлений нашего замечательного искусства.  
*Д. Г. Шаталов*

Самарское музыкальное училище является одним из старейших средних специальных учебных заведений в России. В этом году ему исполнилось 120 лет со дня основания. В 1902 году по инициативе Екаба Яковлевича Каркниля, выпускника Санкт-Петербургской консерватории, ученика Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, С. И. Габеля, и при поддержке властей города Самары были открыты музыкальные классы при отделении Русского музыкального общества, председателем и покровителем которого являлся губернатор А. С. Брянчаников. С 1911 года классы преобразовались в Музыкальное училище, директором которого до 1920 года был Е. Я. Каркниль. В основном, в первые годы обучение велось по трём специальностям – фортепиано, сольное пение и скрипка. Духовые инструменты поначалу не пользовались успехом из-за отсутствия желающих.

В 1930-х годах открывается отделение народных инструментов, с которым неразрывно связаны имена замечательных музыкантов – преподавателя класса домры и балалайки Александра Ивановича Алло и преподавателя по классу баяна Леонида Дмитриевича Фёдорова, одного из первых педагогов-баянистов, заложивших фундамент для появления самарской баянной школы, дальнейшее формирование и развитие которой принадлежит его выпускнику Дмитрию Георгиевичу Шаталову.

Дмитрия Георгиевича Шаталова по праву можно считать основателем самарской школы баянного исполнительства, в основе которой лежит освоение классического наследия, развитие филигранной техники, создание современных оригинальных сочинений для баяна. В 1936 году, самостоятельно освоив баян, он поступает в Самарское музыкальное училище в класс Л. Д. Фёдорова. Обучение в то время длилось 5 лет, и по окончании Шаталов получил вызов из консерватории на дальнейшее образование, но в 1941 году Великая Отечественная война прервала мирный ход музыкальной жизни. Многие учащиеся и преподаватели ушли на фронт, в том числе и Шаталов. Во время войны он руководил концертной бригадой Мордовской АССР, с которой дал сотни концертов для солдат и офицеров Красной армии. После войны Шаталов возвращается в стены родного училища и уже с 1946 года возглавляет отделение народных инструментов, параллельно совмещая обучение в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (1951–1955) в классе известного педагога и композитора Николая Яковлевича Чайкина. В 1954 году он становится директором Куйбышевского музыкального училища.

Как отмечают исследователи, «...воспитанный на академических традициях, Н. Я. Чайкин прививал их и своим ученикам. Сам учитель не был профессиональным баянистом, он учил прежде всего музыке, точнее, стремлению к воплощению конкретного опуса в идеальное художественное звучание – именно это и является главным принципом академического музыкального искусства. Талантливый ученик, уже имевший опыт музыкально-исполнительской деятельности, полученный им в годы Великой Отечественной войны –

Д. Г. Шаталов, достаточно быстро освоил школу Н. Я. Чайкина и с 1954 года, возглавив Куйбышевское музыкальное училище, стал

распространять академические традиции не только на обучение на русских народных инструментах, но и на других специальностях. Кроме того, рост его авторитета педагога и руководителя со временем позволил ему активно влиять на развитие музыкальной культуры Куйбышевской области в целом...» [1, с. 35].

В. П. Максимов в своей статье «Памятные эпизоды шаталовской школы» пишет: «Занятия у Дмитрия Георгиевича сводились не только к точности исполнения нотного текста, технической непринуждённости и образности исполнения, они отличались логичностью, тщательной продуманностью, стремлением к законченности трактовки. Часто на уроках создавалась напряжённая творческая атмосфера. Этому способствовало умение побудить живой интерес к музыке, к работе. Ставились такие задачи, которые требовали многих упорных занятий. Дмитрий Георгиевич постоянно прививал своим ученикам навыки самостоятельной работы, учил самостоятельно думать, экспериментировать, мобилизуя внимание и умение использовать уже накопленные знания. Игру Дмитрий Георгиевич старался не прерывать, давая возможность показать до конца все сделанное, за редким исключением, страшно не любил фальши. Этот принцип основывался на том, что, исходя из услышанного, можно было планировать дальнейшую работу, предельно сохраняя индивидуальное видение музыки, а это, пожалуй, самое ценное в творчестве <...>. Важнейшими принципами музыкантов-исполнителей и педагогов он считал: особое отношение к нотному тексту; внимательнейшее отношение к звукоизвлечению, являющимся важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного замысла; тщательную скрупулёзную работу над интерпретацией; высокую требовательность ко всему; индивидуальный подход к каждому ученику; стремление к единству художественного и технического развития, т. е. развитие технических навыков идёт параллельно и взаимосвязано с исполнительскими задачами; особый подход к навыкам разбора и чтения с листа; накопление и владение репертуаром; считал, что музыкальная терминология должна быть понятной, доступной и профессиональной; особое внимание обращал на внешний облик, манеру поведения за инструментом; не допускать во время исполнения нарочитых эмоций...» [3, с. 11].

По воспоминаниям учеников, Шаталов долгое время не вводил на народном отделении аккордеон, считая его «несерьёзным» инструментом<sup>19</sup>. Он также запрещал студентам играть эстрадные и джазовые вещи в стенах училища, был сторонником того, что студенты должны получать академическое музыкальное образование, а такая музыка не способствует этому. Однако Дмитрий Георгиевич сам очень любил такую музыку, слушал пластинки и подбирал по слуху.

В 1969 году по инициативе Дмитрия Георгиевича открывается Тольяттинское музыкальное училище, первым директором которого становится его выпускник Абрамов Борис Николаевич. А с 1972 года – уже и в Сызрани: его также возглавил шаталовский воспитанник, баянист Вячеслав Куликов.

За свою долгую педагогическую деятельность Дмитрий Георгиевич Шаталов воспитал целую плеяду талантливых баянистов, среди которых дирижёр академического симфонического оркестра Самарской государственной филармонии, заслуженный артист РФ Георгий Евгеньевич Клементьев; баянист, заслуженный артист РФ, лауреат международного конкурса (Клингенталь, ГДР), премии «Золотая книга Отечества», основатель Воронежской фабрики музыкальных инструментов АККО Владимир Васильевич Авралев (1948–2006); профессор кафедры народных инструментов Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (1997–2010), заслуженный артист РФ, лауреат международного конкурса «Кубок Мира» г. Вашингтона Виктор Васильевич Фильчев (род. 1948); профессор Самарского государственного института культуры, заслуженный работник культуры РФ, лауреат международных и всероссийских конкурсов, лауреат Губернской премии в области культуры и искусства Самарской области, композитор Виталий Палладьевич Максимов (род. 1948); лауреат международных конкурсов в Италии и Франции, заслуженный артист РФ, солист Самарской филармонии Юрий Петрович Арнаутов (1950–2012); доцент кафедры баяна и аккордеона Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель дирижирования народным хором на кафедре музыкально-инструментальной подго-

---

<sup>19</sup> Из личной беседы с В. П. Максимовым в декабре 2022 года.

товки Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена Пётр Алексеевич Грибанов (род. 1952).

Среди наиболее ярких воспитанников Шаталова – заслуженный работник культуры РСФСР, директор Самарского музыкального училища с 1985 по 2002 год Владимир Викторович Ириков (1941–2017). Несомненно, это значительная фигура, которая внесла огромный вклад в развитии исполнительства в нашей области в дальнейшем. В 1966 году после окончания обучения в ГМПИ им. Гнесиных (класс А. А. Суркова) он возвратился в стены родного училища. Среди его выпускников – заслуженный работник культуры РФ, преподавателем детской школы искусств г. о. Отрадный, ведущий преподаватель Самарской области Галина Николаевна Бердникова (её ученики – лауреаты престижных всероссийских и международных конкурсов – продолжают своё обучение в ссузах и вузах страны); артист Самарской государственной филармонии, лауреат Всероссийских и Международных конкурсов Дмитрий Юрьевич Власенко; заслуженный работник Самарской области, руководитель оркестра русских народных инструментов ГБПОУ «Самарское музыкальное училище им. Д. Г. Шаталова» Владимир Николаевич Бычков; заслуженный артист Самарской области, главный дирижёр оркестра русских народных инструментов Тольяттинской филармонии Василий Александрович Кормишин; доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук (с 2006 года) и действительный член Российской академии естествознания (с 2010 года) Дмитрий Иванович Варламов.

В плеяде мэтров – Виталий Палладьевич Максимов (род. 1948), профессор кафедры народных инструментов Самарского государственного института культуры, заслуженный работник культуры РФ, один из ярких выпускников Шаталова, последователь традиций своего учителя. Творческая деятельность Виталия Палладьевича очень широка, в своё время он активно концертировал в более чем 20 странах мира, воспитал огромное количество музыкантов, среди которых многие имеют учёные звания, являются артистами и солистами театров и филармоний страны, лауреатами всероссий-

ских и международных конкурсов. В своей педагогической деятельности Виталий Палладьевич продолжает развивать и преумножать традиции исполнительского искусства и педагогические принципы своего учителя.

Особую роль в творчестве В. П. Максимова занимает композиторское мастерство, где совершенно по-новому происходит понимание музыкально-выразительных возможностей инструмента: «Созданные в разные годы они наглядно демонстрируют изменение творческих подходов В. П. Максимова, его творческого почерка. Для многих исполнителей обращение к музыке В. П. Максимова было обусловлено стремлением выйти за рамки привычного репертуара, открыть новые горизонты выразительности своего инструмента. Отдельная страница его композиторского наследия – сборники пьес, предназначенные для учащихся ДМШ и колледжей искусств. Узнаваемый почерк композитора формировался годами. Будучи студентом Куйбышевского музыкального училища, В. П. Максимов уделял особое увлечение подбору по слуху, гармонизации мелодий, элементам импровизации, которые впоследствии и стали определяющими чертами в его творчестве» [2, с. 106].

Эстафету преемственности поколений продолжает Алла Михайловна Кац (род. 1940) – выпускница Краснодарского музыкального училища и Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (класс профессора Валерия Петровича Ломако). По воспоминаниям<sup>20</sup>, Дмитрий Георгиевич Шаталов пригласил её на работу в музыкальное училище в 1966 году и сразу же предложил вести курс методики на отделении народных инструментов, помимо индивидуальных дисциплин. Для неё это был совершенно новый предмет, так как до этого момента ни в консерватории, ни в училище она его не изучала, но согласилась преподавать эту дисциплину. Перед каждым занятием приходилось изучать много методической фортепианной, вокальной, дирижёрской, скрипичной литературы. Алла Михайловна скрупулёзно готовилась к каждому уроку, писала конспекты, проверяла теорию на практике, ведь на протяжении всего первого года эти занятия посещал Дмитрий Георгиевич, слушал, наблюдал и после давал ценные советы.

---

<sup>20</sup> Из личной беседы автора статьи с А. М. Кац 1 декабря 2022 года.

С 1966 года в музыкальном училище по инициативе Шаталова появляется педагогический ансамбль, создаётся трио баянистов в составе Владимир Викторович Ириков, Алла Михайловна Кац, Валерий Александрович Макаров. Они объездили с концертами всю область, сделали много записей на радио и телевидении. В то же время Алла Михайловна стала вести передачу на телевидении, в которой проводила открытые уроки с молодыми баянистами. Поначалу, как она вспоминает, «было очень сложно собраться с мыслями, когда на тебя направлены камеры, яркий свет, в какой-то момент забывается все, но начинаешь брать себя в руки, и после первой фразы: “Здравствуйте, дорогие телезрители, сегодня...” – все становится на свои места»<sup>21</sup>. Несомненно, эта просветительская деятельность дала огромный толчок на дальнейшее развитие исполнительства на баяне не только в городе Куйбышев, но и в области.

Имена её учеников известны не только в России, но и за рубежом. Среди её них – лауреат Поволжского конкурса молодых исполнителей на народных инструментах Сергей Клочнев (г. Ульяновск); самый известный и титулованный воспитанник – заслуженный артист Самарской области, лауреат 11-ти международных конкурсов, композитор Сергей Войтенко.

В плеяде среднего поколения представителей самарской баянной школы – Евгений Алексеевич Афанасьев (род. 1955), выпускник Куйбышевского музыкального училища (класс преподавателя Макарова Валерия Александровича, ученика Шаталова), который работает в Самарском музыкальном училище по классу баяна и специальных дисциплин на отделении народных инструментов с сентября 1980 года по окончании Петрозаводского филиала Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (класс профессора Калаберды Вячеслава Леонидовича). С сентября 1986 года он является председателем предметно-цикловой комиссии «Инструменты народного оркестра». По результатам Областных смотров-конкурсов профессионального мастерства на звание «Учитель года» был награждён сертификатами. Также с 1986 года Афанасьев входит в состав областного научно-методического совета по художественному образованию методического кабинета по учебным заведениям искусств Управления культуры Администрации Самарской области

---

<sup>21</sup> Из интервью 1 декабря 2022 года.

(ныне – Агентства социокультурных технологий Министерства культуры и молодёжной политики Самарской области), а с 1995 года возглавляет секцию баяна и аккордеона названного совета. Эта общественная деятельность Афанасьева привнесла особый стиль в работу образовательных учреждений среднего профессионального образования детских музыкальных школ и школ искусства Самарской области: стали активно развиваться такие направления, как программно-методическое, экспертно-аттестационное, аналитическое, исследовательское, профессионально-ориентационное. Работа по формированию кадрового потенциала работников отраслей культуры и образования Самарского региона – приоритетная в деятельности Афанасьева. При его личной профессиональной поддержке многие солисты, ансамбли и оркестры г. Самары, Новокуйбышевска, Чапаевска, Отрадного, Похвистнево, Кинеля, Волжского, Красноярского, Нефтегорского, Исаклинского, Большеглушицкого и других районов успешно представляют своё мастерство на всероссийских и международных конкурсах (Москва, Самара, Иваново, Тихвин, Саратов, страны СНГ, Западной Европы). С ним поддерживают творческие связи музыканты Ульяновской, Тюменской, Воронежской, Оренбургской и других областей.

Ресурсы научно-методической деятельности Афанасьева безграничны: он участник всех проводимых в области семинаров, стажировок, творческих лабораторий, профессиональных конкурсов, методических конференций, мастер-классов в области народного инструментального творчества.

Являясь председателем секции народных инструментов Агентства социокультурных технологий при Министерстве культуры Самарской области, Е. А. Афанасьев проводит большую организационную работу по оказанию методической помощи преподавателям народных инструментов ДМШ и ДШИ города и области, курированию их педагогической деятельности и повышению квалификации. На протяжении 30 лет осуществляет кураторство отделов народных инструментов городских ДМШ (№ 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 14, 19, 20, 23) и областных (гг. Тольятти, Сызране, Новокуйбышевске, Кинеле, Октябрьске, Чапаевске, Нефтегорске, Отрадном), сельских музыкальных школах Самарской области (с. Красный Яр, п. Ново-Семейкино, с. Кротовка, с. Смышляевка, с. Стройкерамика, пос. Черновский, с. Богатое, с. Шентала, Б. Глушица, с. Красноармейское) и т.д.

С 1990 по 2007 годы Афанасьев по совместительству работал в Самарской государственной академии культуры и искусств в должности старшего преподавателя по классу баяна, аккордеона, ансамбля и других специальных дисциплин на кафедре народных инструментов. 40 его выпускников в настоящее время успешно работают в музыкальных учреждениях страны.

В 2010/2011 и в 2015/2016 учебных годах вёл курсы повышения квалификаций для преподавателей ДМШ и ДШИ Самарской области по различным темам: «Современные авторские методики преподавания в классе баяна и аккордеона», «Искусство переложений, инструментовок и аранжировки музыкальных произведений для солистов, ансамблей и оркестров». В мае 2007 года ему присвоено звание «Заслуженный работник культуры Российской Федерации».

За время работы в Самарском музыкальном училище, с 1980-х по 2022 год, им подготовлено огромное количество выпускников, многие из которых в разные годы продолжили музыкальное образование в ведущих музыкальных вузах страны: Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва), консерваториях Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода, Саратова, Самары и других.

Наследие своих учителей бережно сохраняют и продолжают развивать в своей деятельности их ученики. Так, в ноябре 2017 года в концертном зале Самарского музыкального училища впервые прошёл необычный концерт «Цифровой баян в концертном зале», где были исполнены произведения разных жанров в авторской обработке выпускницы училища, а ныне преподавателя отделения народных инструментов Т. С. Лизуновой<sup>22</sup>. Несомненно, это можно считать новым витком в развитии исполнительства на баяне в Самаре и области. В программе традиционное исполнительство на баяне соединилось с лучшими современными цифровыми разработками, благодаря которым привычные слуху классические композиции приобрели новое звучание.

Всё больше молодых амбициозных преподавателей, которые вернулись в родные стены музыкальных школ и училища, демонстрируют не только профессиональное владение инструментом, выступая с яркими и интересными программами, но и высокий педа-

---

<sup>22</sup> Самарское музыкальное училище – класс Е. А. Афанасьева, СГАКИ – класс В. П. Максимова.

гогический уровень. Популяризацию исполнительства на инструменте подтверждает проведение таких знаковых конкурсов для области, как межрегиональный конкурс профессионального мастерства «Волжский проспект», всероссийский конкурс исполнителей на народных инструментах им. Д. Г. Шаталова «Созвездие жигулей», международный конкурс «Виват, баян», международный фестиваль-конкурс им. Савелия Орлова, а также ряд концертов. Так, на праздновании Дня славянской письменности и культуры в 2004 году был собран сводный оркестр баянистов и аккордеонистов со всего города, в котором участвовали как учащиеся детских школ искусств, студенты музыкального училища и вузов, так и преподаватели. Оркестр насчитывал более ста человек, основную часть репертуара включали произведения на волжские темы. В 2005 году, на празднование 60-летия Победы в Великой Отечественной войне, был также создан сводный оркестр баянистов и аккордеонистов в количестве более 50 человек, куда вошли студенты и преподаватели училища и музыкальных школ города. В настоящее время самарская баянная школа не только сохраняет свои традиции, но и продолжает стремительно развиваться.

#### **Список литературы:**

1. Варламов Д. И. Д. Г. Шаталов и его время // Слово об учителе: материалы статей. Самара: «Инсома-пресс», 2015. С. 34–40.
2. Лизунова Т. С. Мой учитель В. П. Максимов: творческий портрет самарского музыканта // Музыкальная летопись. Вып. 12; ред.-сост. С. И. Хватова. Краснодар: Изд-во КГИК, 2022. С. 103–108.
3. Максимов В. П. Из истории основателя баянной школы. Баянная школа Д. Г. Шаталова. Памятные эпизоды шаталовской школы // Слово об учителе: материалы статей. Самара: «Инсома-пресс», 2015. С. 8–12.

**Лю Хуэйцзюань**  
**Научный руководитель – С. В. Аникиенко**  
**Краснодар**

### **АДАПТАЦИЯ ПАРТИИ СКРИПКИ ДЛЯ КИТАЙСКОГО НАРОДНОГО ИНСТРУМЕНТА ЭРХУ (НА ПРИМЕРЕ «ЧАРДАША» В. МОНТИ)**

**Аннотация:** Эрху и скрипка – смычковые струнные инструменты, являются яркими представителями восточной и западной музыкальных культур. Значительное сходство эрху с классической европейской скрипкой позволяет использовать на нём некоторые приёмы, характерные для классического скрипичного исполнительского искусства. Однако разница в конструкции обоих ин-

струментов и их диапазоне требует адаптации партии скрипки в западноевропейских музыкальных произведениях при исполнении их на китайском национальном инструменте. Прежде всего это касается выбора тональности, тесситуры и облегчения скрипичной партии, включая гармонические интервалы и трёх- и четырёхзвенные аккорды. В данной статье рассматриваются особенности конструкции эрху и его исполнительских возможностей, а также анализируется исполнение обоими инструментами одного и того же музыкального произведения на примере известной виртуозной скрипичной пьесы В. Монти «Чардаш». Делается вывод, что эрху не является полноценной заменой европейской скрипки.

**Ключевые слова:** эрху; скрипка; техника исполнения; «Чардаш» В. Монти.

В последние десятилетия в музыке Китая всё заметнее тенденция адаптации западноевропейского музыкального наследия для исполнения на традиционных народных инструментах. Одним из них является эрху, история которого насчитывает около тысячи лет. Как сольный народный инструмент, эрху быстро развивался в XX веке и стал любим широкой публикой.

Являясь родственным классической европейской скрипке, эрху в XX веке испытал большое влияние скрипки.

Согласно современным стандартам настройки эрху, его внешняя и внутренняя струны имеют такую же высоту, как вторая и третья струны скрипки – D и A. Эрху обычно настраивается по квинтам, а диапазон составляет три октавы, хотя при игре редко превышаются две с половиной октавы.

Принцип звукоизвлечения эрху схож со скрипкой: смычок трётся о струны, однако специфической особенностью инструмента является то, что конский волос смычка располагается между двумя струнами эрху. В отличие от скрипки, настройка эрху является нестабильной. Кроме того, поскольку у эрху нет грифа для поддержки, то при исполнении на нем применяются различные виды вибрато (компрессионное и скользящее), что придаёт эрху его уникальный шарм.

Существенные отличия между эрху и скрипкой содержатся в плане держания, движения смычка, аппликатуры, игры левой и правой рукой. (Более подробно об этом см.: [1].) Эрху держат у основания бёдер. Изменение высоты звука производится двумя способами: изменяя длину струны, как на скрипке, или меняя натяжение самой струны, которая находится на значительном расстоянии от грифа. При этом контролировать высоту звука и тембр на эрху го-

раздо сложнее, чем на скрипке. Второе существенное различие заключается в геометрии струн: на эрху они распределены по прямой линии. Из-за этого исполнение гармонических интервалов или аккордов на эрху оказывается невозможным.

Также есть существенные различия в плане движения смычка и в технике игры правой и левой рук исполнителя.

Тем не менее характеристики и структура обоих инструментов определяют, как сходства, так и различия в методах и стилях игры.

Рассмотрим возможность адаптации партии скрипки для эрху на примере известного виртуозного произведения Витторио Монти (1868–1922) «Чардаш». Написанная в 1904 году для скрипки, мандолины и фортепиано, эта рапсодическая инструментальная пьеса основана на венгерском национальном фольклоре и стала неотъемлемой частью исполнительского репертуара скрипачей-виртуозов.

После переложения пьесы на эрху, она быстро приобрела в Китае популярность, а в концертах многих исполнителей заняла особое место.

В обеих версиях структура произведения остаётся неизменной – используется сложная трёхчастная форма.

И скрипичная, и эрху-версии «Чардаша» начинаются со слегка углублённого вступления. Ритм вступления очень свободный, с большим количеством глиссандо, что придаёт произведению колоритное звучание. Затем, после вступления, тема образует характерный для чардаша пассаж «lassan». После развития этой лирической мелодии в минорной тональности появляется другая плавная и великолепная минорная мелодия. Обе мелодии имеют характерный цыганский характер. Использование глиссандо во вступлении продолжается, придавая произведению тягучий, глубокий характер.

Остаются неизменными и мелодическая линия, и общее настроение музыки.

Однако на этом совпадение обеих версий заканчивается. Рассмотрим возникшие при переложении изменения текста этого музыкального произведения.

Прежде всего, это разница в настройке и диапазоне обоих инструментов. Как мы уже отмечали выше, эрху, в отличие от скрипки, имеет всего две струны, D и A; кроме того, и диапазон эрху не такой широкий, как у скрипки. В скрипичной версии «Чардаша» большая часть произведения играется на струнах 1-й и 4-й струнах G и E, ко-

торых нет у эрху, что привело к транспонированию аранжировки. Так, в эпизоде «lassan» в начале произведения у скрипки звучит звук *a* на струне *G*, но из-за настройки эрху, этот низкий тон оказывается не исполним. Первый звук эрху на квинту выше, чем у скрипки, поэтому оригинальные тональности *d-moll* и *D-dur* в эрху-версии Чардаша заменяются на *a-moll* и *A-dur*.

Кроме того, та же проблема не позволяет показать на эрху яркий октавный контраст солирующего инструмента между пассажами «lassan» и «friska»: у эрху нет высокой струны *E*, что позволяет начинать пассажи на одной октаве, с одной и той же ноты, значительно ослабляя эффект заложенного в первоисточнике контраста.

При адаптации скрипичной партии «Чардаша» для эрху скажется и тембральная разница обоих инструментов.

Скрипка обладает ярким, нежным и мягким тембром и хороша для выражения лирических мелодий. Из-за своей высокой тесситуры она имеет сладкий и высокий тембр. Звучание эрху близко к человеческому, и он хорошо выражает внутренние, тонкие, затяжные эмоции. Это инструмент среднего и высокого сопрано, и, как и скрипка, он подходит для лирических и мелодичных произведений и часто используется в качестве основной мелодической партии в народных ансамблях. Эрху имеет слегка печальный тембр и является прекрасным инструментом для траурных композиций.

Хотя оба инструмента смычковые, и хорошо подходят для исполнения лирических и мелодичных произведений, в их тембре есть небольшая разница. По сравнению с эрху звук скрипки резкий и яркий, в то время как эрху немного более знойный и сдержанный. На скрипке исполнимы гораздо более высокие ноты, чем на эрху. Кроме того, при исполнении высоких нот скрипка имеет более яркий, тонкий звук и её звучание громче, чем эрху. Эрху имеет немного более тёмный звук, чем скрипка, и громкость эрху очень низкая в высоком регистре, поэтому он находится в невыгодном положении по сравнению со скрипкой при игре в высокой тесситуре.

В пассаже «lassan» скрипка исполняет мелодию на самой баске *G*, полностью используя густой тембр скрипки в басовом диапазоне на придания темы более глубокого звучания.



Рис 1. Партия скрипки в эпизоде «lassan»

Эрху может играть только на квинту выше, чем скрипка, но богатое, глубокое, интроспективное звучание эрху может компенсировать это, а также медленную, певучую мелодию и глубокий колорит этого раздела. Разница в тоне и диапазоне делает этот раздел другим, но оба они очень богаты и превосходны.



Рис 2. Партия эрху в эпизоде «lassan»

Как мы уже отмечали, эрху не может исполнять низкие звуки из-за ограниченности своего диапазона, но он способен очень хорошо интерпретировать глубокие, затяжные эмоции, чему в значительной степени способствует его затяжное вибрато и глиссандо. Вибрато – это фундаментальный приём, который широко используется как в эрху, так и в скрипке, и он широко применяется в «Чардаше». У эрху, в отличие от скрипки, нет грифа, и эта особенность даёт безграничные возможности для тонких вариаций нажатия струн левой рукой. Поскольку у эрху нет грифа, процесс перекатывания ещё содержит силу давления, что делает его более деликатным и тонким в выражении эмоций. Вибрато в этом произведении сосредоточено на части «lassan». В дополнение к вибрато, глиссандо – ещё один распространённый исполнительский приём, используемый обоими инструментами. Использование глиссандо в этом произведении также очень обширно. Глиссандо является особенностью эрху, и, по нашему мнению, звучит очень интересно из-за тембра и структуры инструмента (без грифа), придавая ему более деликатное звучание, чем у скрипки. Хотя скрипичное глиссандо также очень колоритное, уникальным звучание глиссандо эрху придаёт произведению новый оттенок и более традиционный музыкальный характер. Орнаментальная нота в начале раздела «friska» исполняется скрипкой пальцем, тогда как в большинстве исполнений на эрху эта

орнаментальная нота опускается и заменяется быстрым, пальцевым глиссандо.

Партия скрипки

**Allegro vivo**



Партия эрху

**Allegro vivo**



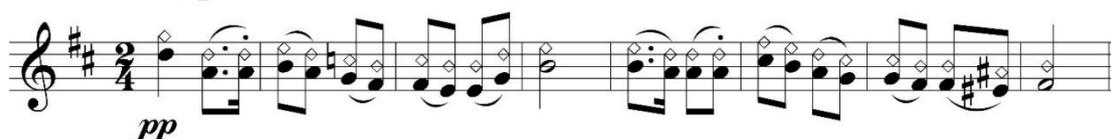
Рис 3. Сравнение партий скрипки и эрху в эпизоде «friska»

Как видно на рис. 3 в начальных нотах скрипка использует лёгкий смычок, придавая произведению нервное, живое ощущение. Эрху не может создать такого эффекта. Скрипка играет здесь прыгающим смычком. Естественный прыжок на эрху – это прямая отсылка к технике прыжка на скрипке. На скрипке смычок свободно кладётся на струну указательным пальцем, и после каждого удара смычок отходит от струны и упруго подпрыгивает вверх-вниз. Такой приём называется скиппингом. При игре скиппингом на скрипке используется вес самого смычка, который легче контролировать. Поскольку характеристики смычка и структурные принципы скрипки сильно отличаются от таковых у эрху, играть прыгающим смычком на эрху гораздо сложнее. Особенно сложны прыжки смычка на внутренних и внешних струнах эрху. Поэтому в исполнении «Чардаша» большинство смычков быстрые, а не прыгающие, что делает исполнение эрху в пассаже «friske» менее впечатляющим, чем исполнение скрипки, где прыжки скрипки могут лучше объяснить радостное, живое и буйное чувство этого эпизода.

В разделе *Meno, quasi lento* (рис. 4) скрипка исполняет диатонический пассаж. Однако эрху, имеющий всего две струны, не так часто использует диатонику, поэтому этот пассаж не такой диатонический, как у скрипки, и диапазон не такой высокий. Сдержанный, густой звук эрху не такой нежный и яркий, как у скрипки, и в этом отрывке он менее экспансивный, яркий и успокаивающий, чем у скрипки. Диатонический, яркий тембр и высокий диапазон скрипки дают ей преимущество в этом разделе.

Партия скрипки

**Meno, quasi lento**



Партия эрху

**Meno, quasi lento**



Рис 4. Сравнение партий скрипки и эрху в разделе *Meno, quasi lento*

По нашему мнению, переложение «Чардаша» В. Монти на эрху является очень удачным, поскольку передаёт стиль оригинального произведения и его эмоции, хотя и несколько с другим колоритом. Анализируя и сравнивая «Чардаш», исполняемый на эрху и скрипке, мы можем лучше понять связь и разницу между ними. Мы также получаем более глубокое понимание тембра, диапазона, исполнительских приёмов и стилистических характеристик эрху и скрипки. Это углубляет понимание национального венгерского танца и помогает играть различные версии «Чардаша».

Таким образом, сравнение двух инструментов показывает, что эрху, несмотря на то, что заимствовал многие приёмы игры на скрипке, не является полноценной заменой европейского классического инструмента из-за своей конструкции. Эти два представителя струнно-смычковых инструментов также сильно отличаются по тембру и диапазону. С точки зрения музыкальной выразительности и эрху, и скрипка обладают высокой степенью выразительности, а с точки зрения стиля они имеют много различий. У них есть как общие черты, так и индивидуальность, и они могут учиться друг у друга, а также наследовать и развиваться друг от друга. Поэтому важно изучить сходства и различия между ними с теоретической точки зрения.

### Список литературы:

1. Лю Хуэйцзюань, Аникиенко С. В. Классическая европейская скрипка и китайский народный инструмент эрху как представители струнных инструментов Востока и Запада // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 4 (87). С. 14–19.

2. Сон Вань. Сравнение скрипичных версий Чардаша и эрху. Фуцзянь: Фуцзяньский нормальный университет, 2015. 196 с. (на китайском языке).

3. Хуан Линг. Анализ феномена переложения скрипичных произведений на эрху (на примере Чардаша) // Журнал колледжа Фуцзянь Цзянся. 2012. Т. 2, № 5. С. 85–87 (на китайском языке).

**К. Т. Маркосян**  
**Научный руководитель – Е. В. Лащёва**  
**Краснодар**

## **МУЗЫКАЛЬНАЯ СКАЗКА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ДОШКОЛЬНИКОВ КОМПЕНСИРУЮЩЕЙ НАПРАВЛЕННОСТИ: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ**

**Аннотация.** Автор рассматривает возможности использования музыкальных сказок, музыкальных сказок-шумелок для детей компенсирующей направленности в образовательном процессе дошкольников. Затрагиваются вопросы о влиянии музыкальных сказок-шумелок на развитие детей, имеющих проблемы со здоровьем. В статье разбирается порядок изучения музыкальных сказок-шумелок, а также представлен примерный список сказок-шумелок, рекомендуемый для определённой возрастной категории.

**Ключевые слова:** музыкальная сказка, музыкальная сказка-шумелка, коррекционная группа, возрастная категория, особенности детей компенсирующей направленности.

Коррекционно-развивающие возможности по отношению к детям дошкольного возраста, имеющих проблемы в развитии, обусловлены тем, что музыкально-образовательная деятельность является источником новых положительных переживаний детей, побуждает рождению творческих потребностей, активизирует потенциальные возможности в практической музыкально-эстетической деятельности, обеспечивает разностороннее развитие ребёнка. Таким образом выполняются важнейшие функции, которые отвечают за процессы воспитания, образования, а также за социализацию ребёнка.

Диапазон различий в развитии детей компенсирующей направленности достаточно велик, так как есть дети, которые испытывают временные трудности, но также есть дети с тяжёлым поражением центральной нервной системы. Несмотря на такие различия очевидно, что при помощи музыки можно регулировать психическое состояние, а правильно подобранный музыкальный материал, с нужными ритмическими составляющими, облегчает стрессовое

состояние детей, что доказывает множество исторических фактов, свидетельствующих об успешном использовании музыки в терапевтических целях.

Методика музыкального воспитания для детей, имеющих проблемы в развитии, является педагогической методикой, при помощи которой изучаются закономерности музыкально-эстетического воспитания, обучения и развития детей с разными проблемами. Также она раскрывает формы, методы и технологию, корректирующие посредством музыки различные отклонения в развитии детей с нарушениями слуха, речи, зрения, задержкой психического развития, умственной отсталостью. Методика музыкального воспитания имеет коррекционную направленность в решении образовательных, а также воспитательных задач.

В настоящее время в сферах специальной психологии и педагогики музыкальное воспитание является важным компонентом в развитии гармоничной личности ребёнка с какими-либо проблемами. Об эффективности влияния слушания музыки, музыкально-ритмических занятий на развитие речевой функции, слухового внимания, моторики у детей с нарушением слуха подробно пишет в своих работах Е. З. Яхнина [8, с. 55].

Е. А. Медведева и С. М. Миловская подтвердили в своих исследованиях, что посредством музыки происходит активизация мышления, формирование целенаправленной деятельности, устойчивости внимания у умственно отсталых детей, а также дошкольников с задержкой психического развития [6, с. 44; 4, с. 24]. Медведева доказывает позитивное влияние музыкальных сказок на детей с задержкой психического развития, а также изменения в развитии воображения, знаково-символической функции мышления, внимания, возможности коррекции отклонений в развитии личностной сферы. Особое значение играет музыка, с помощью которой оживляется и наполняется мелодикой театральное действие, а также усиливается эмоциональное воздействие на маленького артиста и на зрителя [6, с. 75].

В программах и методических пособиях В. А. Кручинина и Л. И. Плаксиной отражено значение, содержание и специфика использования музыкально-ритмических движений при обучении дошкольников с нарушением зрения [3, с. 17; 5, с. 5].

Примечательно, что использование музыкальных сказок в образовательной и воспитательной деятельности детей воздействует на эмоциональное и душевное состояние, помогает преодолевать ощущения неуверенности, страха, а также музыкальный компонент может стать эффективным методом коррекции детских проблем. Музыкальные сказки являются средством музыкального развития для детей с задержкой психического развития, нарушениями речи, корректируют отклонения в развитии психических функций, эмоционально-волевой и моторной сфер.

Отметим, что для детей, находящихся в группах компенсирующей направленности, характерно несовершенство двигательной сферы, вялость мышечного тонуса, плохая координация движений. В этой связи в процессе работы над музыкальными сказками у детей наблюдается постепенное формирование целостности движений, активизация воображения. Для закрепления вышеперечисленного процесс занятия необходимо строить эмоционально, с быстро меняющимися видами музыкальной деятельности, чтобы не переутомить детей. Музыка, движения и речь должны быть взаимосвязаны, с помощью этого достигается координация и выразительность.

Необходимо сказать, что разнообразие методик на сегодняшний день даёт возможность скорректировать процесс обучения с разных «точек», так как в одних – музыка используется как ведущий фактор воздействия (музицирование или слушание музыкальных произведений), в других – музыкальное сопровождение дополняет и помогает усилить воздействие других коррекционных приёмов.

В связи с тем, что музыкально-коррекционная деятельность в дошкольных образовательных учреждениях направлена на развитие познавательных процессов, моторики, а также на улучшение речевой деятельности, невозможно не сказать об эффективности музыкально-ритмической деятельности. Данный вид деятельности совершенствует двигательный аппарат ребёнка, а также способствует ориентировке в пространстве, улучшает точность и ритмичность движений, что чрезвычайно важно для детей такого типа.

Как уже упоминалось ранее, музыка занимает особое место в развитии и коррекции отклонений у детей с разными проблемами здоровья, что создаёт определённые условия в коррекционно-образовательной работе музыкального руководителя. В процессе

работы с детьми для преодоления некоторых трудностей музыкальному руководителю необходимо решить комплекс задач, а именно: развитие артикуляционного аппарата, дыхания, координацию движений и моторных функций, развитие связной речи и фонематического восприятия, формирование способности восприятия музыкальных образов.

Работа над развитием музыкального слуха у детей с нарушениями речи также имеет специфические трудности. Важно учитывать специфику и вести комплексную работу в сочетании музыки, слова и движения. Работа над любым вокальным произведением начинается с музыкальных и речевых упражнений, которые являются средством коррекции нарушений у детей. Музыкальные и речевые упражнения очень важны детям с нарушениями, так как такие дети обычно не слышат метр, плохо двигаются, не ощущают движения мелодии, а также фальшиво интонируют.

Музыкально-речевые упражнения, которые музыкальный руководитель использует в работе с того рода детьми, способствуют развитию музыкального и фонематического слуха, помогают в развитии координации движения, корректируют произношение, помогают формировать речевое дыхание.

Отметим, что в коррекционных группах у детей психические функции и навыки формируются с запозданием, в связи с этим мы наблюдаем снижение активности или же наоборот – гиперактивность. Также некоторые дети достаточно замкнуты и сложно выходят на контакт.

Основываясь на многочисленных исследованиях, а также всё, о чём излагалось выше, становится очевидно, что музыкальная сказка в коррекционно-образовательном процессе занимает особое, значительное место для решения возникающих проблем с детьми компенсирующей направленности. В связи с этим мы считаем, что работа музыкального руководителя в данном направлении представляется не только нужной, но и обязательной.

Отметим, что самой доступной и понятной формой ознакомления дошкольников компенсирующей направленности с миром музыки является рассказывание сказок с использованием детских шумовых инструментов. Целесообразно практическую работу с детьми начинать с музыкальных сказок-шумелок, так как именно они служат развитию музыкальных способностей (ритм, слух, музы-

кальная память), способствуют формированию навыков вербального и невербального форм общения, развивают моторику, а также различные способности к восприятию (тактильные, слуховые, зрительные). Это небольшие интересные сказки с использованием музыкальных инструментов и музыкальных номеров (песни, танцы).

Так как дети в коррекционных группах чаще всего плохо говорят и у них присутствуют видимые дефекты речи, а также им тяжело даётся запоминание и произношение длинных текстов, целесообразно при подготовке музыкальной сказки-шумелки на начальном этапе остановиться на несложной музыкальной сказке, которая подразумевает применение различных музыкальных инструментов и игрушек. Сказка не должна быть «утяжелена» сложными текстами и песнями. Игра на музыкальных инструментах должна вызывать интерес и удовольствие детей.

Работа над музыкальной сказкой-шумелкой открывает возможности для детей компенсирующей направленности с раннего возраста быть вовлечёнными в групповые формы музицирования, что в свою очередь воспитывает интерес к миру звуков. Интегрированный подход развивает в единстве музыкальные и творческие способности, речевую и познавательную активность, тембровый и ритмический слух, а также эмоциональную отзывчивость детей.

Благодаря музыкальным сказкам-шумелкам дети учатся импровизировать при помощи шумовых и звуковых эффектов. Звук-подражание на различных музыкальных инструментах позволяет развивать фантазию дошкольников. В процессе работы они учатся навыкам общения, так как происходит групповая работа – совместное музицирование музыкального руководителя и детей.

Музыкальная сказка-шумелка позволяет развивать также и слуховую память. Дети учатся быстро реагировать на отдельные фразы сказки, чтоб вовремя сыграть на своём музыкальном инструменте. Заметим, что участие детей в таких музыкальных сказках учит различать нюансы звучания: регулируют громкость и продолжительность звучания, расставляют акценты. Происходит формирование навыков сотворчества и сотрудничества.

Исходя из опыта работы отметим, что процесс разучивания музыкальной сказки-шумелки мы можем разделить на три этапа.

Первый этап – подготовительный, подразумевает организационно-методическую деятельность. Мы подбираем методическую литературу, а также изучаем предложенный материал.

Второй этап представляет совместную активную работу над музыкальной сказкой-шумелкой. Перед началом разучивания музыкальный руководитель знакомит детей с содержанием, совместно прослушивают и анализируют её с точки зрения, какие инструменты можно использовать в выбранной музыкальной сказке. Прежде всего музыкальный руководитель озвучивает детям инструменты, которые они могли бы использовать в звукоподражании данной сказки. Дети самостоятельно высказывают своё мнение, благодаря этому они учатся слушать себя и других, делать выводы о правильности выбора звучания, вводить коррективы в доброжелательной форме. Несмотря на самостоятельность детей, музыкальный руководитель должен подсказывать в выборе инструмента, показывать им различные приёмы игры на инструментах, поддерживать творческие проявления ребёнка, а также не забывать хвалить.

Немаловажно отметить, что основная нагрузка ложится на ведущего музыкальной сказки. В этой связи текст должен быть выучен наизусть, на случай быстрого реагирования форс-мажорных ситуаций, свободной регулировки и коррекции происходящего действия. Также не стоит перегружать музыкальную сказку звуковыми эффектами, так как использование музыкальных инструментов должно сделать музыкальную сказку более интересной и яркой. Переизбыток звучания быть не должен. Примечательно, что в процессе обучения дошкольники учатся не только музицировать и импровизировать на детских музыкальных инструментах, но и знакомятся с группами инструментов (деревянные, ударные, шумовые).

Для музыкального руководителя важно создать благоприятную и спокойную обстановку для проведения занятия, чтобы рассказ и шумовое оформление произвели положительное впечатление на детей.

Во время прочтения сказки следует использовать жесты и мимику, речь должна быть выразительной и умеренной, важно смотреть в глаза детям в процессе рассказа сказки. Игра детей на музыкальных инструментах должна звучать исключительно в паузах рассказа, то есть инструмент должен прекратить своё звучание до того, как ведущая начнёт продолжать рассказ. Нужно побуждать при по-

мощи взгляда или заранее условленного сигнала к вступлению ребёнка. Также мимикой или жестами музыкальный руководитель может регулировать громкость и скорость игры.

Особое внимание важно уделить бережному обращению с инструментами. После репетиций каждый дошкольник должен убирать музыкальный инструмент на своё место.

На третьем этапе – заключительном – подготовка к итоговому показу музыкальной сказки-шумелки для одnogруппников и воспитанников других групп.

В качестве примера мы предлагаем для практического применения на музыкальных занятиях примерный перечень музыкальных сказок для групп разных возрастных категорий компенсирующей направленности:

<i>№</i>	<i>Название сказки</i>	<i>Автор</i>	<i>Возрастная группа</i>
1.	«Мойдодыр»	по мотивам сказки К. Чуковского	старшая
2.	«Теремок на новый лад»	по мотивам народной сказки	подготовительная
3.	«Приключения Незнайки»	по мотивам сказки Н. Носова	старшая
4.	«Красная шапочка»	по мотивам сказки Ш. Перро	старшая
5.	«Три поросёнка»	по мотивам сказки С. Михалкова	старшая
6.	«Кот в сапогах»	по мотивам сказки Ш. Перро	средняя
7.	Музыкальная сказка-шумелка «Страшные пых»	по мотивам народной сказки	средняя
8.	Музыкальная сказка-шумелка «Лисичка-сестричка и Серый волк»	по мотивам народной сказки	средняя
9.	Музыкальная сказка-шумелка «Глупая лисичка»	из сборника «Сказочки-шумелки» Е. Железновой	подготовительная
10.	«Репка»	по мотивам народной сказки	средняя

Изучив специальную литературу и исходя из личного опыта, необходимо сделать выводы о том, что музыкальные сказки в целом, а также музыкальные сказки-шумелки в частности положительно влияют на детей, имеющих проблемы со здоровьем, и являются результативным видом образовательной деятельности. Музыкальные сказки оказывают воспитательное влияние на детей с отклонениями в развитии, способствуют развитию художественного вкуса, певческих навыков, развитию артикуляционного аппарата, координации движений и моторных функций. Способствуют формированию связной речи и фонематического восприятия. Они яв-

ляются важнейшим средством умственного развития ребёнка, что благотворно сказывается на развитии фантазии, помогают понять музыку. При постоянной музыкально-корректирующей работе, учитывая возможности и возрастные особенности детей, можно выбирать более трудные музыкальные сказки с точки зрения содержательной, музыкальной и нравственной составляющей. Музыкальная сказка является чудесным «инструментом», который переносит детей в мир образов, красок и звуков.

#### **Список литературы:**

1. Каплунова И., Новоскольцева И. Праздник каждый день. СПб.: Композитор, 2015. 35 с.
2. Картушина М. Ю. Вокально-хоровая работа в детском саду. М.: Скрипторий, 2010. 174 с.
3. Кручинин В. А. О формировании чувства ритма у аномальных детей. Горький, 1980. 195 с.
4. Миловская С. М. Роль музыки в системе воспитания детей с отклонениями в развитии. М.: Просвещение, 1998. 111 с.
5. Плаксина Л. И. Теоретические основы коррекционной работы в детском саду для детей с нарушением зрения. М.: Город, 1998. 75 с.
6. Теоретические основы и методика музыкального воспитания детей с проблемами в развитии: учеб. пособие для СПО. М.: Юрайт, 2018. 217 с.
7. Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста: учебник для академического бакалавриата. М.: Юрайт, 2019. 296 с.
8. Яхнина Е. З. Методика музыкально-ритмических занятий с детьми, имеющими нарушения слуха. М.: Владос, 2003. 272 с.

**И. А. Масленников**  
**Научный руководитель – Т. В. Карташова**  
**Саратов**

### **МУЗЫКАНТ «УНИВЕРСАЛЬНОГО» ДАРОВАНИЯ. В. В. АНДРЕЕВ И ЕГО РОЛЬ В ОРГАНИЗАЦИИ ВЕЛИКОРУССКОГО ОРКЕСТРА**

**Аннотация.** В статье рассматривается роль В. В. Андреева в организации и становлении Великорусского оркестра. С именем Андреева связан и процесс становления и развития дирижирования оркестром народных инструментов как специфической области музыкальной деятельности. Вклад музыканта в

становление и развитие народно-оркестрового исполнительства заключается в усовершенствовании народных струнных щипковых инструментов, пропаганде данной области музыкального исполнительства, создании оригинального разножанрового репертуара для балалайки и в основании первого в мире оркестра народных инструментов на основе балалаечного состава. Также особое внимание отводится разносторонней деятельности Андреева, оказавшей влияние на формирование облика современного дирижёра оркестра русских народных инструментов.

**Ключевые слова:** Василий Андреев, дирижёр, композитор, Великокорусский оркестр, народно-оркестровое дирижирование, народные инструменты

Имя Василия Васильевича Андреева (1861–1918) широко известно в мире народно-инструментального исполнительства. Музыкальный деятель вошёл в историю отечественной культуры как виртуоз-балалаечник, организатор, дирижёр и руководитель первого в истории оркестра русских народных инструментов, композитор. В данной статье более подробно остановимся на деятельности Андреева-дирижёра, его функциях и вкладе музыканта в формирование облика современного дирижёра оркестра русских народных инструментов.

История Великокорусского оркестра берет своё начало с 1888 года. В период с 1888 по 1918 годы коллектив, созданный Андреевым, обретает индивидуальное и неповторимое лицо и стиль и заявляет о себе как уникальный музыкальный коллектив, представляющий заметное явление в русской музыкальной культуре. Великокорусский оркестр Андреева явился прообразом современной модели многотембрового оркестра русских народных инструментов.

Созданный Андреевым коллектив существует уже более столетия. За это время менялись лишь его названия. В настоящее время музыкальный коллектив носит имя Государственный академический русский оркестр им. В. В. Андреева. Эстафету управления оркестром после смерти Андреева продолжили именитые музыканты – Николай Селицкий (1945–1948), Владимир Попов (1977–1984), Дмитрий Хохлов, возглавляющий коллектив с 1986 года по настоящее время.

В то же время за дирижёрский пульт оркестра неоднократно становились и известные творческие личности в области оперно-симфонического и хорового дирижирования, среди которых Эдуард Грикуров (1936–1937), Карл Элиасберг (1941–1945), Сергей Ельцин (1948–1951), Авенир Михайлов (1951–1955), Георгий Донях (он ра-

ботал дольше многих, в 1959–1971 годах), Равиль Мартынов (1985–1986).

Уже с начала своей деятельности на посту руководителя народно-оркестрового коллектива Андреев обозначил свою миссию: «Моя миссия – привлечь внимание и любовь к старинному русскому инструменту – балалайке – путём её усовершенствования и продемонстрировать безграничные возможности этого инструмента в исполнении русской народной песни» [2]. Проанализируем вклад Андреева как дирижёра и руководителя оркестра народных инструментов в становление современного облика народно-оркестрового дирижирования.

**Момент первый.** Андреев модифицировал народный инструментарий, сформировал и развил состав оркестра от балалаечного до многотембрового. В изначальном намерении реставрировать и совершенствовать балалайку как народный инструмент выразилась одна из главных функций дирижёров народных оркестров – стремление к трансформации состава народных инструментов с целью улучшения его звучания. Усилиями Андреева балалайки, гусли, домры стали, с одной стороны, максимально доступными для массового освоения, а с другой – средством для воплощения образцов профессионального и народного музыкального наследия. Андреев способствовал расширению состава оркестра, который изначально был сформирован на основе группы балалаек, и максимально приблизил его звучание к современному многотембровому. При этом инструменты народной традиции – группы балалаек и домр – музыкант дополнил академическими инструментами – флейтой и гобоем, соответствующими своими тембровыми характеристиками фольклорным жалейке и свирели, медными духовыми инструментами, ударной группой.

**Момент второй.** Обновление состава оркестра народных инструментов Андреевым способствовало расширению репертуара музыкального коллектива. Так, в исследовании М. И. Имханицкого указывается, что репертуар Великорусского оркестра в период управления им Андреевым состоял из различных жанровых и стилистических пластов. Прежде всего это «сочинения самого дирижёра, которые отличались высоким уровнем профессионализма и музыкального воплощения. Среди таковых – вальсы “Фавн”, “Бабочка”, “Воспоминание о Вене”, “Вальс-каприз”, “Грёзы”, “Полонез №

1”, “Мазурка № 3” и т. д.» [5, с. 109]. Наряду с оригинальными произведениями Андреева, в репертуар оркестра вошли обработки русских народных песен, созданные мастером и его соратниками, такие как «Пляска скоморохов», «Как под яблонькой», «Камаринская», «Вдоль по Питерской», «Барыня», «Светит месяц» и многие другие, которые «достаточно быстро распространились в городском музыкальном быту» [5, с. 110]. Однако будучи чутким музыкантом и прекрасно разбираясь в музыкальном наполнении и атмосфере своего времени, Андреев имел опыт заказа обработок для своего коллектива у профессиональных композиторов, одним из которых явился Н. П. Фомин – ученик Римского-Корсакова и Лядова. В созданных композитором обработках для оркестра Андреева находит воплощение органичный синтез традиций народно-песенной культуры России и инструментального музицирования конца XIX столетия.

Ещё одним репертуарным пластом Великорусского оркестра явились произведения классики. Андреев прекрасно осознавал все воспитательные возможности классического музыкального искусства. Так, в своей статье «Великорусский оркестр и его значение для народа» музыкант писал: «Было бы правильно смотреть на Великорусский оркестр как на демократизированный симфонический в смысле его доступности широким массам» [1, с. 140]. С целью популяризации классического музыкального наследия композиторы Фомин, Ниманов, Насонов и другие создают «ряд переложений классических произведений отечественных и зарубежных композиторов – М. И. Глинки, А. П. Бородина, М. А. Балакирева, А. К. Лядова,

П. И. Чайковского, Моцарта, Шуберта, Грига и многих других» [5, с. 115]. В результате масштабной деятельности дирижёра Андреева по популяризации классической музыки Великорусский оркестр завоевал славу уникального по своим выразительным и акустическим характеристикам музыкального коллектива. Данный факт способствовал созданию в конце XIX – начале XX столетия первых оригинальных сочинений для народного оркестра, в частности, «Русской фантазии» Глазунова (1905). Однако существует и исторический факт того, что предпосылками к созданию данного сочинения явился первоначальный вариант партитуры оперы Римского-Корсакова «Сказание о Невидимом граде Китеже» (1901), «где в увертюре

предполагалось изложение основной темы группами домр и бала-лаек» [5, с. 118].

В целом, характеризуя особенности репертуара Великоорусского оркестра и вклад Андреева в его формирование и развитие, следует отметить, что музыканту удалось преодолеть своим трудом одну из негативных тенденций, развивавшихся в XIX столетии в области народно-инструментального исполнительства. Речь идёт о популяризации в бытовом и народно-инструментальном музицировании простых народных наигрышей плясового и частушечного характера. Данный факт «отмечали в конце XIX столетия многие музыканты и этнографы» [3 с. 58]. Созданные Андреевым, его соратниками и профессиональными композиторами обработки, переложения и оригинальные сочинения для оркестра русских народных инструментов раскрыли новое звучание народной песенности, обогатили гармонию, фактуру и тембровое своеобразие народной музыки.

**Момент третий.** Андреев своей деятельностью на посту руководителя Великоорусского оркестра совершенствовал мастерство в качестве дирижёра, уделяя этому огромное значение. Дирижёрская деятельность Андреева способствовала решению проблемы подготовки дирижёрских кадров в области народно-инструментального исполнительства. Личностные качества музыканта – трудолюбие, самоотдача, темпераментность – позволили ему совершенствоваться в данной профессии. Соратник музыканта, композитор Фомин, характеризовал деятельность Андреева-дирижёра в начале его становления на данном поприще следующим образом: «Андреев-дирижёр по началу был робок, не всегда держал темп, ему трудно было уследить за всеми деталями партитуры, сразу схватить многоголосную музыкальную ткань» [5, с. 124]. Однако в процессе своего профессионального совершенствования музыкант выработал академическую манеру дирижирования, которая характеризовалась «отточенными, чёткими, изящными жестами в сочетании с искромётной и зажигательной мимикой, харизмой и темпераментом» [5, с. 125]. В процессе работы за дирижёрским пультом Андреев демонстрировал необыкновенную музыкальную культуру и интеллигентный стиль. Подтверждение этому встречаем в критике того времени. «Красивый, спокойный и вполне уверенный взмах его дирижёрской палочки невольно бодрит оркестр. Как ансамбль, так и отдельные группы инструментов звучат ярко и выразительно, – он является

полновластным хозяином своего оркестра и превращает его как бы в один инструмент», – писал об Андрееве в 1908 году корреспондент газеты «Петербургский листок» (Цит. по: [5, с. 125]).

В процессе дирижёрской работы Андреев уделял огромное внимание репетиционному процессу, шлифовке отдельных эпизодов, стремясь к художественной цельности исполняемой партитуры, озвучиванию всех групп оркестра. Высокие требования, предъявляемые музыкантом к своей деятельности за пультом, к звучанию оркестра и его репертуару способствовали профессионализации народно-оркестрового исполнительства, его академизации и популяризации как одной из ветвей музыкального искусства в России.

Ещё одной традицией в практике народно-оркестрового дирижирования явился введённый Андреевым опыт совместных выступлений оркестрового коллектива с вокалистами. Так, под управлением Андреева совместно с Великорусским оркестром выступали такие известные певцы, как Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, Н. Н. Фигнер, Е. К. Катульская и др.

**Момент четвёртый.** Андреев внёс огромный вклад своей деятельностью в развитие просветительского движения с помощью музыки, исполняемой Великорусским оркестром. Созданный музыкантом коллектив явился средством приобщения к музыкальному искусству широкого слоя слушательской аудитории.

Следует отметить, что осуществление просветительской миссии Андреева совпало со временем, когда потенциал русских народных инструментов в воспитании общества подвергался критике и непониманию со стороны властей, видных деятелей культуры и представителей музыкального искусства. Даже после признания и высокой оценки музыкального коллектива за рубежом многие отечественные академические музыканты были по-прежнему скептически настроены в отношении оркестра русских народных инструментов. Так, известный дирижёр С. А. Кусевицкий отмечал: «Не стоит навязывать эти инструменты (домру и балалайку) народу, который уже теперь охотно слушает концерты симфонического оркестра» [7, с. 40].

Вместе с тем в своём намерении реализовывать просветительскую миссию силами Великорусского оркестра Андреев был непоколебим. Усилиями музыканта в регионах России организовывались

кружки, самодеятельные школы и классы, в которых детей и взрослых обучали игре на народных инструментах. Помимо этого, соратники и последователи Андреева организовывали любительские оркестры народных инструментов. При этом особую роль в развитии народно-оркестрового исполнительства в России Андреев отводил молодёжи. Усилиями музыканта в сети учебных заведений создавались любительские оркестры. Рост большого количества музыкальных коллективов способствовал реализации инициативы Андреева по подготовке так называемых «инструкторов», которые выполняли функции педагогов для исполнителей-народников. Таким образом, Андреев заложил основу профессионального музыкально-педагогического образования в области народно-инструментального исполнительства в России.

Огромное значение деятельность Андреева-просветителя оказала на деятельность региональных музыкантов. Так, многие организаторы народных оркестров на Урале, в Сибири, Пскове были лично знакомы с Василием Васильевичем и пропагандировали, продолжали и развивали его идеи. Среди них необходимо упомянуть имя Челябинского музыканта В. В. Знаменского, который стоял у истоков профессионального исполнительства на народных инструментах на Урале. Следует отметить интересный факт, что в народно-инструментальное исполнительство Знаменский пришёл из академического: музыкант получил образование в Санкт-Петербурге, являлся солистом Екатеринбургского театра оперы и балета. Идеи Андреева настолько зажгли Знаменского, что на протяжении «более 45 лет музыкант возглавлял оркестр русских народных инструментов Свердловского музыкального техникума» [6, с. 148]. Подобно Знаменскому, В. Е. Авксентьев после личного знакомства с Андреевым основал «Сибирский великорусский оркестр и оркестр народных инструментов Челябинского тракторного завода, состоявший более чем из 100 человек» [6, с. 148]. Вышеприведённые примеры являются ярким доказательством того, что Андреев обладал умением убеждать и заражать своими идеями не только слушателей и любителей народной музыки, но и профессиональных музыкантов. Многие представители академической музыкальной культуры становились приверженцами андреевских идей в популяризации народно-инструментального исполнительства.

Реализации музыкально-просветительской идеи Андреева способствовало стремление российской интеллигенции к активному культивированию высокохудожественных образцов музыки « посредством хорового искусства (таких, как создание хоровых домов, курсов певческой грамоты, общедоступных хоровых классов для подготовки учителей хорового пения, организация разнообразных концертов крестьянских хоровых коллективов), в городской местности – активизации просветительской работы Русского музыкального общества и т. д.» [4, с. 132]. Для времени Андреева было свойственно активное проведение досуга в музицировании: люди реализовывали проявления творческих сил в собственном исполнительстве – сольном и коллективном. В городах широко бытовали гитары, мандолины, а особенно гармоники. Задачей Андреева было лишь дать народу высокохудожественную музыку, направить этот творческий процесс на эстетическое воспитание с помощью подготовки самого разнообразного педагогического состава, когда наиболее обученные могут учить других. Данная задача решалась за счёт преподавания среди низового воинского контингента, организации различных курсов по обучению игре на народных инструментах, домов народной музыки и т. д. Исследователи отмечают, что идеи Андреева по приобщению широкого круга народных масс к народно-инструментальному исполнительству актуальны и в современной социокультурной ситуации: «Сегодня активное музицирование необходимо культивировать с детских лет. Ибо поколение, которое привыкло к гипнотическому воздействию на психику простейших танцевальных жанров, характеризующихся остинатными метроритмическими формулами с приоритетом метра и превалированием низких мощных частот басов, вплоть до болевого порога воздействующих по своей громкости на барабанные перепонки воспринимающих, уже не сможет отдать приоритет тихому и прозрачному звучанию тех инструментов, которые культивировал В. В. Андреев. Задачу приобщения к народному инструментарию надо решать с детства. Прежде всего необходимо введение игры на доступных для детей национальных инструментах уже с начальных классов» [3, с. 61].

Таким образом, характеризуя роль В. В. Андреева в становлении народно-оркестрового дирижирования в России, следует ещё раз подчеркнуть ключевые моменты. В истории отечественной

культуры Андреев выступил музыкантом «универсального» дарования. Его деятельность на посту руководителя Великоорусского оркестра – яркий пример облика дирижёра высочайшего класса, спектр профессиональных задач которого не ограничивался лишь работой у дирижёрского пульта. Деятельность Андреева, его соратников и последователей свидетельствует о том, что дирижёр народного оркестра должен прилагать массу усилий, чтобы развивать и совершенствовать звучание коллектива, обновлять репертуар, в том числе и внося личный вклад в создание обработок и переложений. На протяжении более чем вековой истории развития народно-инструментального исполнительства по следам Андреева дирижёры народно-оркестровых коллективов стремились реализовывать просветительскую функцию, пропагандируя и продолжая традиции своего учителя, отстаивая художественную ценность народно-оркестрового исполнительства среди иных направлений музыкального искусства, подтверждая его жизнеспособность.

История народно-оркестрового исполнительства берет своё начало в середине XIX столетия и неразрывным образом связана с деятельностью одного из выдающихся представителей народно-инструментальной культуры В. В. Андреева. Вклад музыканта в становление и развитие народно-оркестрового исполнительства заключается в усовершенствовании народных струнных щипковых инструментов, пропаганде данной области музыкального исполнительства, создании оригинального разножанрового репертуара для балалайки и, конечно, в основании первого в мире оркестра народных инструментов на основе балалаечного состава. На своём пути Андреев сталкивался с различными проблемами и трудностями, одной из которых явилась необходимость отстаивания права народно-инструментальной области музицирования на существование в качестве самостоятельного направления. С именем Андреева связан и процесс становления и развития дирижирования оркестром народных инструментов как специфической области музыкальной деятельности.

#### **Список литературы:**

1. Андреев В. Материалы и документы / Сост., прим., вступит. статья Б. Б. Грановского. М.: Музыка, 1986. 352 с.
2. Востокова М. К 160-летию со дня рождения Василия Васильевича Андреева и к 125-летию создания им Великоорусского оркестра. Режим доступа: URL: <https://music-museum.ru/about/news/k->

160-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-vasiliya-vasilevicha-andreeva-i-k-125-letiyu-sozdaniya-im-velikorusskogo-orkestra.html (дата обращения: 01.10.2022).

3. Имханицкий М. Идеи Андреева сегодня // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств, 2011. № 3 (27). С. 57–61.

4. Имханицкий М. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 367 с.

5. Имханицкий М. У истоков русской народной оркестровой культуры. М.: Музыка, 1987. 185 с.

6. Лавришин В. В. В. Андреев и его влияние на оркестровое исполнение на русских народных инструментах Урала и Челябинской области // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2013. № 2 (34). С. 146–152.

7. Моисеева Т. Последний период творческой деятельности В. В. Андреева. Концертное турне по Уралу // Народно-инструментальное исполнительства Урала и Сибири: межвуз. сб. ст. Вып. 2. Челябинск: ЧелГУ, 2005. С. 35–51.

**М. В. Мицкевич**  
**Научный руководитель – И. Б. Горбунова**  
**Санкт-Петербург**

## **ПРОСТЫЕ ТЕХНОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНОГО КОМПЬЮТЕРА КАК БОЛЬШАЯ СЛОЖНОСТЬ ДЛЯ КОМПОЗИТОРСКОЙ МЫСЛИ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются различные рабочие моменты взаимодействия композитора с новейшими музыкально-компьютерными инструментами и музыкальным компьютером. Анализируются технические характеристики инструментов. Также автор обращает внимание на некоторые особенности взаимосвязей в процессе комбинирования звуков и добавления к ним эффектов, а также на другие полученные результаты от проводимых экспериментов со звуком в учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им.

А. И. Герцена. На данный момент эти результаты из огромного множества поисков не являются неким универсальным вариантом в применении их на практике – в создании музыки. Полученный опыт раскрывает лишь малую часть той новой палитры для возможности выстраивания уникальных, а значит – современных логик музыкального мышления. Основной целью исследования, связанного с разработкой методики преподавания курса композиции с применением музыкально-компьютерных технологий, является расширение познавательного интереса и творческих способностей будущих музыкантов и – в даль-

нейшем – применение полученных знаний на практике; главная задача состоит в том, чтобы побудить музыкантов к широчайшему экспериментированию в данной области знаний о музыке.

**Ключевые слова:** жанры, композиция, музыкально-компьютерные технологии (МКТ), музыкально-компьютерная лаборатория, музыкальные инструменты, секвенсоры, тембры, творческий эксперимент.

Разработка темы музыкально-педагогического исследования, связанного с методикой преподавания композиции с использованием музыкально-компьютерных технологий, осуществлялась на базе учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена<sup>23</sup>. Основными участниками педагогического эксперимента являются учащиеся старших классов школ, где реализуется преподавание по дополнительной образовательной программе «Музыкально-компьютерные технологии», а также магистранты и слушатели курсов повышения квалификации.

Исследование проводилось с использованием компьютерной программы Cubase<sup>24</sup> и Kontakt VST<sup>25</sup>-instruments. Автором были отобраны и проанализированы виртуальные студийные инструменты, также новые композиторские техники, используемые в творчестве современных композиторов [1–3; 7–11]. Мы также опираемся на опыт научно-педагогических исследований, предпринимаемых в данном отношении сотрудниками УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ им. А. И. Герцена [4–6; 12].

Задачи исследования базировались на тщательном анализе объектов на предмет возможности дальнейшего их применения при создании музыкальных проектов в таких жанрах, как поп/рок, хип-хоп, электроника и др. Временные ограничения для обучаемых не были установлены. Этап отбора проводился по принципу максимально различных по тембровым характеристикам инструментов. Всего было отобрано 10 наименований: «Ferrum»; «Evolution Devastator Warzone»; «Cinematic»; «CineSamples Hollywoodwinds»; «Lu-

---

<sup>23</sup> УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ им. А. И. Герцена – разработчик ряда уникальных, перспективных направлений на стыке культуры, искусства, компьютерных наук и информационных технологий – была создана в 2002 году в Российском государственном педагогическом университете им. А. И. Герцена.

<sup>24</sup> Steinberg Cubase – программное обеспечение для создания, записи и микширования музыки.

<sup>25</sup> Native Instruments – фирма, занимающаяся разработкой VST-программных модулей (плагинов), использующихся в ПО для создания музыки: Logic Studio, Steinberg Cubase, Cakewalk Sonar, Pro Tools, Ableton Live и др.

naris»; «EDM Trap»; «EdgeSounds Native Russian»; «East Asia»; «India»; «East Africa».

Первым исследуемым инструментом был выбран VST-«Ferrum<sup>26</sup>». Данный инструмент имеет отличающуюся «неклассическую» от других типов инструментов визуальную оболочку. Настройки расширенные. Диапазон использования фортепианной клавиатуры в две с половиной октавы (условные «первая» и «вторая» октавы). Звуковая палитра представляет собой современный набор перкуссии. На оболочке данной библиотеки выставлены фейдеры, регулирующие частоты реверберации, громкости, уровня шумоподавления и дополнительные акустические звуковые эффекты, эквалайзеры. В данной библиотеке собрано 23 уникальных патча, более 500 звуков с 16 каналами и расстановкой микрофона, что располагает ещё более тысячи различными комбинациями звучаний. Основным преимуществом является то, что композитор может создать свой уникальный ритмический рисунок, запрограммировать в цикличную или свободную цепочку повторяющихся звучащих паттернов в совершенно разных плоскостях. Такая возможность появляется для использования грува<sup>27</sup> в техно<sup>28</sup> и драм-н-бэйс<sup>29</sup> относящиеся к группе жанров EDM<sup>30</sup>, а также для саундтреков и музыки к трейлерам. Звуки, передающие атмосферу урбанистического индустриального эпического экшена<sup>31</sup>, записанных с помощью разных

---

<sup>26</sup> «Ferrum» – Студия Keepforest, созданная белорусскими музыкантами и продюсерами Владиславом Мартиросовым и Арсением Ходзиным.

<sup>27</sup> Грув (англ. Groove) – ритмическое ощущение в музыке («качели»), создаваемое игрой музыкантов-барабанщиков, гитаристов и клавишников. В популярной музыке грув рассматривается в жанрах сальса, фанк, рок, фьюжн, соул и свинг. Слово часто используется при описании музыки, при прослушивании которой хочется двигаться, танцевать – «грувить».

<sup>28</sup> Техно (англ. Techno) – жанр электронной танцевальной музыки, зародившийся в Германии и впоследствии подхваченный американскими продюсерами. Термин «техно» иногда ошибочно используется для обозначения всей электронной музыки в целом.

<sup>29</sup> Драм-н-бейс или драм-энд-бейс (англ. drum and bass, drum'n'bass, drum & bass, сокращённо D&B или DnB – жанр электронной музыки, который возник на рейв-сцене из олдскул-джангла в Англии в начале 1990-х годов.

<sup>30</sup> Электронная танцевальная музыка (англ. EDM – electronic dance music) представляет собой широкий спектр жанров и стилей электронной музыки, направленных, в первую очередь, для развлекательной индустрии. EDM является основой музыкального сопровождения для ночных клубов и фестивалей электронной музыки. EDM, как правило, используется в контексте живого воспроизведения, где ди-джеи проигрывает заранее подготовленный список произведений, плавно переходя от одного к другому. Электронная танцевальная музыка не относится к отдельному стилю в музыке, а используется в качестве обобщённого термина для нескольких популярных жанров, таких как хаус, транс, техно, дабстеп, драм-н-бейс и множества других. Это основной результат творчества большинства современных музыкальных продюсеров и диджеев.

<sup>31</sup> Экшен (action в переводе с англ. – «действие») или боевик (по аналогии с киножанром) – жанр компьютерных игр, в котором делается упор на эксплуатацию физических воз-

ударных инструментов. Голливудские композиторы Уолтер Мёрфи, Рон Джонс, Ханс Циммер применяли подобные тембры в озвучивании фильмов. Данный инструмент сочетается с Evolution Devastator Warzone. Объединяющим свойством служит встроенная функция луп<sup>32</sup> у двух этих инструментов. Оболочка отличается своей яркостью анимированного робота. Настройки для баса в данном инструменте служат максимальному усилению в музыке диссонансных, реалистичных устрашающих «долбящих» низких частот. Сами по себе звуки имеют динамику от *f* до *ffff*. Инструмент оснащён оригинальным степ-секвенсором, облегчающим создание собственных ритмических комплексов. Очень реалистично может быть передана сцена битвы роботов в триллерах. Также можно создавать собственные достаточно мощные ритмические сбивки по долям, с использованием *velocity*<sup>33</sup>. Технические характеристики инструмента достаточно широко представлены различными потенциометрами<sup>34</sup> регулирования темпа, звуковысотности, частот Hz. Отведены параметры для встраивания дополнительных эффектов. Такое объёмное, мощное звучание вполне подходит для сочинения спецэффектов к различным фильмам жанра фэнтези, экшен боевиков и пр. Композиторы Марко Белтрами, Рамон Балказар («Восстание машин»), Дон Дэвис («Матрица»), Брэд Фидел («Терминатор») также смело использовали данные звуковые эффекты в озвучивании кино.

Завоёвывает внимание инструмент под названием Cinematic. Он был создан на основе уже существующих достаточно высоких в киноиндустрии планок звуковых образов равнодушными композиторами в собственной создаваемой новой музыке, которые хотели создать похожие звучания, как в лучших атмосферных фильмах. Это «мягкие» струнные, таинственные духовые инструменты. Прекрасный инструмент «задержки», созданный для подражания живой звукозаписи. В библиотеках собраны более сотни красивейших ат-

---

можностей игрока, в том числе координации глаз и рук и скорости реакции. Жанр представлен во множестве разновидностей от файтингов, шутеров и платформеров, которые считаются наиболее важными для жанра, до МОВА и некоторых стратегий в реальном времени, которые возможно отнести к жанру экшен.

<sup>32</sup> Звуковая петля (луп, от англ. loop) – фрагмент звуковой или визуальной записи, замкнутый в кольцо (петлю) для его циклического воспроизведения.

<sup>33</sup> Velocity – параметр, отвечающий за силу нажатия на клавишу. Управлять этим параметром можно в окошке миди-редактора, под каждой нотой увидим вертикальную полоску. Чем выше полоска, тем сильнее удар.

<sup>34</sup> Цифровые потенциометры выполняют функцию регулирования, аналогичную той, что выполняет обычный потенциометр с механическим управлением.

мосферных звуковых эффектов, педализация, «тёмные» и «густые» массивные тембры в низком диапазоне, и светлые и «прозрачные» в среднем и верхнем диапазонах. Это даёт эффект кристалльности и хрупкости. Никакой резкости. Все звуки появляются плавно и с максимального «пиано». Тихие звучания придают таинственности всему образу, о котором говорит созданная музыка с помощью этого инструмента. Композитор создаёт музыку, которую уже и не отличить от записанной в студии. Ощущения от такой музыки колоссальные и настолько животрепещущие. Звук буквально завораживает и заставляет вслушиваться в его особенности. Это самый реалистичный инструмент для выражения каких-то трепетных и очень эмоциональных сцен.

Конечно, это большой шаг для воплощения задуманных идей. Другой вопрос в соотношении этих инструментов с другими виртуальными синтезаторами. Целостная драматургия озвучивания кино может пострадать. Такое качество звуков можно услышать в творчестве чешского композитора Яна Кочмарека («Хатико»), Теодор Шапиро («Дьявол носит Prada»), Ян Тирсен («Амели») и др.

Инструмент CineSamples Hollywoodwinds – воплощение любой фантазии в стиле голливудского фэнтези. В нём собраны все лучшие звуковые отсылки к диснеевской мультипликации. В работе над позитивными образами детского кино можно смело обращаться к данной библиотеке звуков. Это качественные VST, которые ещё могут быть изменены встроенными настройками. Очень много деревянных и медных духовых инструментов. Прямая отсылка к музыке середины прошлого века. Интерфейс достаточно скромный, но все нужные фейдеры присутствуют. Данный инструмент рекомендуется применять нечасто. Тембры его достаточно яркие и узнаваемые, а значит, и озвучивание может быть провалено на этапе подбора тембров. Данная звуковая палитра изобилует в творчестве таких композиторов как Марк Манчина («Король Лев»), Джон Дебни («Микки Маус», «Фокус-покус») Алан Менкен («Алладин», «Русалочка», «Красавица и чудовище») и др.

«Lunaris» – самая красивая библиотека пэд-звуков<sup>35</sup>. Отличается от остальной богатой базы фантастических звуковых образов.

---

<sup>35</sup> Пэдами (от англ. «pad» – подклад) в современной музыке принято называть тянущиеся звуки типа оркестровых струнных. При аранжировке они имеют огромное значение, т. к. «склеивают» партии других инструментов, добавляя в звучание музыки целостности. Если вы

Инструмент располагает вариантностью создаваемого синтеза звучания. На вход звука можно поставить один вариант синтезатора, а на выход – другой. Их можно комбинировать. Настройки позволяют выравнивать динамику, настроить по темпо-треку пульсацию частот и выровнять по dB. Мощная платформа для создания мистического образа. Диапазон самый широкий. Возможно использование готовых сэмплов<sup>36</sup>, но также изменить имеющиеся в настройках патчи<sup>37</sup>. Такие инструменты как «Lunaris», кажется, никогда не устареют. Его используют все композиторы мира, озвучены известные фильмы: «Звёздные войны» (Джон Уильямс, «Пятый элемент» (Эрик Сера), «Стражи галактики», «Люди –Х», «Аватар» и др. Рекомендован как один из современных инструментов для создания «легендарной» музыки.

«EDM Trap» – лучший набор современных цифровых Drum-machine<sup>38</sup>. Композиторы, разбирающиеся в особенностях ударной установки, оценят данный инструмент по достоинству. Он лаконичный и простой в использовании. Интерфейс с настройками представляет собой три фейдера и несколько потенциометров, отвечающих за скорость семпла и частотные величины звуков. Представлены более 40 различных группы разновидностей гува. Имеется возможность создавать свои варианты зацикливания ритмической сетки. Звучание самое современное, используется активно Dj<sup>39</sup> на концертных площадках. Консоли «Pioneer»<sup>40</sup> также оснащены данной

---

слушаете свой трек и у вас возникает ощущение пустоты, то скорее всего вам нужно просто добавить немного пэдов.

<sup>36</sup> Сэмпл – это звуковой фрагмент трека, чаще всего пара полноценных секунд или инструментальная партия. Практику, когда сэмплы из одной песни берут для создания другой, называют сэмплингом. Так можно делать музыку не с нуля, а на базе того, что уже записано.

<sup>37</sup> Патчи представляют собой конфигурацию базового звучания, которое используется в процессе исполнения на инструменте. Каждый Патч скомбинирован из 4-х тонов, а способ комбинирования определяется Structure Type.

<sup>38</sup> Драм-машина (англ. drum-machine, от англ. drum – барабан), ритм-машина или ритм-компьютер – электронный музыкальный инструмент для создания и редактирования повторяющихся музыкальных ударных фрагментов («драм-лупов», англ. drum-loops). Является звуковым модулем с тембрами ударных инструментов и готовыми запрограммированными (во внутренней памяти) одно- или двухтактными ритмическими рисунками (паттернами, шаблонами) в различных музыкальных стилях (джаза, рок- и поп-музыки). Иногда снабжён ударными площадками-звукоснимателями (т. н. «пэд», от англ. pad – подушка, накладка), чтобы можно было играть на нём, как на обычном инструменте.

<sup>39</sup> Ди-джей (англ. DJ от disc jockey – диск-жокей) – человек, осуществляющий публичное воспроизведение записанных на звуковые носители музыкальных произведений с изменением. Отрасли профессии DJ – звукорежиссёр и т. д.

<sup>40</sup> Аппаратное и программное обеспечение для ди-джейев и создания музыки/выступления.

библиотекой EDM bass and Drum. Все современные композиторы ищут качественные виртуальные ударные инструменты, данная библиотека – лучший вариант для сочинения своей музыки. Рекомендуется использовать их совместно с этническими инструментами, о которых далее пойдёт речь.

Инструмент «India» представляет собой качественный набор как ударных инструментов Индии, так и звуковысотных. В наборе всего 11 инструментов. Но эти инструменты настолько богаты искрящимся звонким тембром, заставляют всё больше изучать эти необычные и далёкие от западной цивилизации колоритные инструменты. С их помощью можно создавать необычные композиции, в которых нет струнных и духовых инструментов, но есть только ударные. Выстроить уникальную музыкальную драматургию, основанную на игре ударных звуков. «Борьба» этих необычных тембров вполне может происходить в слиянии с азиатскими ударными инструментами.

«East Asia» – библиотека более крупная. В ней представлены инструменты трёх азиатских стран: Китая, Японии и Кореи. Разделы поделены на перкуссии и звуковысотные. Все диапазоны строго соблюдены. Как и в «India», есть фейдеры по настройкам акустического пространства. Инструменты звучат по-разному в зависимости от заданного параметра. Это может быть звучание студийное, комнатное, в холле или в храме. Это очень интересный функциональный диапазон. Он передаёт большую колористику. Можно настроить и тип звучания: модерновое, медитативное, классическое и т. д. Использование таких инструментов всё больше приветствуется при создании современных кинокартин, в современной поп-музыке. Например, К-поп группа «BTS» активно использует в своих треках традиционные инструменты. Это же предлагается делать и композиторам, авторам своих треков в России.

Так, например, собранная коллекция EdgeSounds Native Russian будет только стимулом для создания уникальных треков с использованием русских народных инструментов. Данная библиотека – продукт новосибирской кампании EdgeSounds. Библиотека изобилует записанными звуками русских народных инструментов. В данную коллекцию входят все разновидности балалайки, мандолина, домра, гусли; духовые инструменты – жалейка, кувиклы, свистулька; ударные инструменты – бубен, рюмка и пр. Также встроены

пресеты и патчи, которые меняются в зависимости от смены нажатия клавиш на MIDI-клавиатуре. Это уникальный инструмент; такие инструменты необходимо использовать в своих сочинениях со знанием дела. Диапазоны все соблюдены. Дополнительные настройки только добавляют красивых технических украшений.

В завершении нужно добавить, что проводимые исследования являются важными в ежедневной практике создания музыки на компьютере. Рассмотренные инструменты – это собранный и на опыте доказанный гармоничный вариант для развития определённых композиторских навыков, таких как ощущение тембровой драматургии. Каждый тембр наталкивает создателя музыки на конкретные музыкальные мысли, создание новых жанров и стилей. Данные инструменты качественно и достойно собраны в библиотеки. Требуют своей апробации в современном художественном, но и технологичном музыкальном мире.

#### **Список литературы:**

1. Брюстер Б., Броутон Ф. История диджеев / [пер. с англ. М. Леоновича]. Екатеринбург: Ультра.Культура, 2007.
2. Гассер Н. Почему вам это нравится? Наука и культура музыкального вкуса; пер. с англ. А. и К. Михеевых. М.: КоЛибри: Азбука-Аттикус, 2022.
3. Гнесин М. Ф. Начальный курс практической композиции. М.; Ленинград: Музгиз, 1941.
4. Горбунова И. Б. Новые художественные миры. Интервью профессора РГПУ им. А. И. Герцена И. Б. Горбуновой // Музыка в школе. 2010. № 4. С. 11–14.
5. Горбунова И. Б. Музыкальное образование в цифровом пространстве // Общество: социология, психология, педагогика. 2016. № 1. С. 69–73.
6. Горбунова И. Б., Мезенцева С. В. Саунд-дизайн как образовательное направление высшей школы: проблемы и перспективы // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 3. С. 184–195.
7. Маскелиаде А. Твой первый трек: как начать создавать электронную музыку с нуля без музыкального образования. М.: АСТ, 2020.
8. Месснер Е. И. Основы композиции: учеб. пособие для сред. и высш. муз. учеб. заведений. М.: Музыка, 1968.
9. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2008.

10. Столяр Р. С. Между канонem и свободой: импровизация в западной музыке второй половины XX века: учеб. пособие. СПб.: Лань: Планета музыки, 2022.

11. Чернобривец П. А. Основы музыкальной эстетики. СПб.: Реноме, 2014.

12. Gorbunova I. B., Chibirev S. V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format // Opcion. 2019. V. 35. No. Special Issue 22. Pp. 392-409.

**С. В. Моргунова**  
**Научный руководитель – О. В. Немкова**  
**Тамбов**

## **МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО РАЗВИТИЮ НАВЫКОВ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА ДИСЦИПЛИНАХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**Аннотация** В статье обосновывается необходимость и выявляются наиболее эффективные способы развития навыков анализа музыкальных произведений у учащихся на музыкально-теоретических дисциплинах в системе дополнительного образования. Выделяются виды анализа, уровни организации учебного процесса по анализу музыки на уроках сольфеджио, слушание музыки, музыкальная литература, психолого-педагогические условия формирования этих навыков, обобщаются методические рекомендации по данному виду деятельности.

**Ключевые слова:** анализ музыкального текста, сольфеджио, слушание музыки, музыкальная литература, методика, детская школа искусств, детская музыкальная школа.

Современная система дополнительного образования в России развивается как вариативная, что достигается прежде всего за счёт многообразия образовательных программ. Педагогическая система дополнительного образования не может быть монотехнологичной. Политехнологизм в образовании сегодня неизбежен, если мы признаём дошкольника, школьника, студента саморазвивающейся системой. Образовательное пространство должно формировать у человека главную потребность – потребность в самовыражении, в саморазвитии, поэтому современные педагогические технологии провозглашают своей целью раскрытие потенциала личности. Музыкальное образование на современном этапе рассматривается как си-

стема, объединяющая музыкальное воспитание, обучение, развитие, а также предпрофессиональную подготовку учащегося.

Отечественная система музыкального образования включает в себя как общее музыкальное образование, так и дополнительное – детские школы искусств, детские музыкальные школы. В ДМШ и ДШИ учебный процесс осуществляется путём внедрения дополнительных художественно-эстетических образовательных программ, направленных на воспитание у учащихся интереса и любви к музыке, на формирование их активных музыкально-слуховых представлений и развитие практических музыкальных навыков – исполнительских, слуховых и аналитических.

Деятельность ДМШ и ДШИ в настоящее время определена двумя направлениями: общеразвивающим и предпрофессиональным, реализующими различные учебно-методические задачи. Первое из них решает, прежде всего, задачу воспитания у детей любви к музыкальному искусству, формирования аудитории культурного слушателя, способного к восприятию и осмыслению художественных произведений. Второе направление делает акцент на раскрытие творческого потенциала детей и подростков, выявление и подготовку одарённых детей к поступлению в средние и высшие музыкальные учреждения страны.

Реализация направления предпрофессиональной подготовки учащихся, поиск путей оптимизации сложившейся традиционной системы преподавания в ДМШ и ДШИ привели к новому подходу в музыкально-теоретической подготовке, в ходе которого максимально используются основы анализа музыкальных произведений. Практика доказывает, что не следует остерегаться того, что данное направление работы будет «не по силам» учащимся школ, так как широко известен педагогический вывод из истории методики музыкального воспитания: ребёнок вовсе не любит только то, что ему даётся совершенно легко, без всякого труда. Он испытывает как раз большую эстетически обогащающую радость в результате преодоления каких-либо трудностей. Эта мысль подтверждается экспериментальными разработками В. П. Середы, доказывающего, что «знания не должны доставаться ученикам в готовом виде — иначе они не становятся для учеников своими и быстро “испаряются”» [2, с. 9]. Однако на практике всё ещё наблюдается разобщённость и обособленность предметов музыкально-теоретического цикла как между

собой, так и, в особенности, с подготовкой учащихся по специальному инструменту. У учащихся, за редким исключением, не развиваются навыки освоения закономерностей музыкального языка и принципов музыкального развития произведений различных жанров и стилей, целостного восприятия и постижения художественного образа в единстве его содержательной, конструктивной и формообразующей сторон.

Несмотря на очевидные плюсы комплексного обучения, получаемого на занятиях теоретического цикла в курсе ДМШ и ДШИ, основная задача которого, по мнению М. Т. Картавцевой [1], заключается в одновременном формировании не только всех музыкальных способностей учащихся, но и творческого воображения, музыкально-теоретические дисциплины на современном этапе теряют былую востребованность и популярность у учащихся. Поэтому наиболее актуальным направлением изучения практики преподавания этих дисциплин на данный момент стало изучение и применение авторских методик и различных форм музыкально-педагогической деятельности, изучение лучшего творческого опыта ведущих педагогов теоретиков, направленных на повышение интереса учащихся к предмету. При этом следует отметить следующие закономерности:

1. Методика преподавания теоретических дисциплин (сольфеджио, музыкальной литературы и слушания музыки) сегодня развивается с учётом достижений современной психологии развития музыкальных способностей.

2. Имеется тенденция воспитания «открытого» слуха, то есть способного воспринимать и переключаться на музыку разных стилей, в том числе XX и XXI веков. В педагогической и научно-методической литературе прослеживается процесс взаимообогащения и взаимовлияния методик различных школ, в том числе зарубежных.

3. Разрабатываются методики преподавания теоретических дисциплин с использованием в образовательном процессе специальных развивающих компьютерных программ.

Рассмотрим некоторые формы введения анализа музыкальных произведений на разных музыкально-теоретических дисциплинах.

На уроках «Слушание музыки», которые начинаются с младших классов ДМШ, можно применять различные способы словесно-

го и письменного описания музыкальных произведений для развития навыков анализа учащихся, работать с многообразными схемами и карточками, с пластическим самовыражением «видения» музыки, использовать в качестве изобразительного ряда иллюстрации или собственные рисунки, проводить аналогии с литературными произведениями или давать задание написать краткое эссе на тему произведения и т. д. Работа на уроках по слушанию музыки требует от учащихся определённого внимания, волевых усилий, активизации ресурсов памяти, восприятия и мышления, что достигается динамичностью урока, креативностью педагога в выборе методов и подходов к учебному процессу в целом.

Предмет сольфеджио в детской музыкальной школе включает в себя совокупность как теоретических знаний по музыкальной грамоте, теории музыки, так и практическое применение этих знаний. На уроках сольфеджио нарабатываются практические навыки интонирования, сольмизации, основ дирижирования, ритмических и слуховых упражнений, анализа интервальных и ладогармонических последовательностей, записи музыкального диктанта, которые впоследствии могут быть использованы учащимися в анализе музыкальных примеров различного уровня сложности.

Основные достижения музыкально-теоретической практики трёх последних десятилетий XX века ознаменовались неустанным поиском новых форм, методов и подходов к образовательному процессу. Можно отметить, что в науке о музыке конца XX – начала XXI века большинство музыкально-практических разработок по теоретическим дисциплинам направлены на преодоление образовавшегося разрыва между наукой и педагогической практикой. При общих программных требованиях педагог должен уметь гибко учитывать индивидуальные способности учащихся. Ввиду того, что в процессе преподавания сольфеджио формируется интонационный и аналитический слух, эти формы работы являются основополагающими. Особенное в методике преподавания предмета – это приёмы и способы формирования интонационных и слуховых навыков, соотношение теоретических знаний и практических умений. Сочетание в классной работе по сольфеджио группового метода занятий с индивидуальным требует от педагога продуманного подхода к планированию учебного занятия и особого мастерства ведения урока.

В настоящее время педагоги-практики, осознавая важные задачи, стоящие перед профессиональной деятельностью в сфере преподавания сольфеджио, используют пути улучшения качества преподавания предмета и внедряют различные инновационные приёмы и методы работы в образовательный процесс. Обращение к проблеме изучения основных аспектов, влияющих на качественный уровень урока сольфеджио обусловлено тем, что именно урок продолжает оставаться основной формой обучения. Музыкальный урок имеет ряд специфических особенностей. Являясь результатом творческого поиска, музыкальный урок сочетает в себе неповторимость искусства, художественное содержание и гуманитарно-деятельностный подход к освоению учебных задач. Именно творческий подход, умелое использование различных форм и видов учебной деятельности учащихся в оптимальном сочетании с грамотной методической постановкой урока значительно повышает его результативность и придаёт ему особую педагогическую значимость.

Невозможно переоценить роль предмета «Музыкальная литература» в детском музыкальном воспитании. Именно этот предмет решает главную задачу ДМШ и ДШИ – формирование музыканта. Не только человека, профессией которого станет музыка, но и того, кто будет ценить, понимать и любить музыку всю свою жизнь. В последние десятилетия ведётся активный поиск новых подходов к повышению качества преподавания данного предмета. Уровень развития современного общества предъявляет требования к уровню развития учащегося ДМШ и ДШИ как гармонично развитой личности, обладающей высоким эстетическим вкусом, широким кругозором, большим творческим потенциалом, а также активным музыкальным сознанием. Сознание, как философская категория – одно из фундаментальных понятий, обозначающих высшую форму деятельности человека способного воплощать в субъективных переживаниях события внешнего мира и собственное место в нем. Музыкальное сознание можно трактовать как умение мыслить элементами музыкальной речи, структурными основами семантики в музыке, понимать её интонационный язык, то есть владеть навыками анализа музыки. Именно активность музыкального сознания обуславливает духовную потребность человека в общении с музыкой.

В процессе изучения произведений мировой музыкальной литературы основной задачей является погружение в образный мир

сочинения, умение не только слушать, но и услышать и проанализировать. Развитие этого умения происходит благодаря следующим подходам: ориентация на постижение произведения как целостного композиторского замысла; стимулирование активно-деятельностного восприятия; формирование эмоционально-ценностного отношения к музыкальному искусству; развитие исследовательских способностей учащихся; опора на диалогический метод, предполагающий сотворчество, сотрудничество педагога и учащегося; установка на демократический стиль взаимоотношений.

На практике реализация этих подходов даёт возможность организации урока как процесса целостного освоения музыкальных произведений, как отражение художественного мировоззрения композиторов. Это позволяет постепенно и целеустремлённо достигать основной цели — развивать способность слышать музыку и понимать её язык на основе сформированных навыков анализа музыки, что помогает учащимся вникнуть в суть произведения, понять его драматургию, логику тематического развития, прочувствовать круг образов в комплексе их музыкально-выразительных средств, пробудить эмоциональный и интеллектуальный отклик на содержание произведения.

Изучение музыкальной литературы содержит в себе, как минимум, два важнейших аспекта. Первый из них связан с профессиональным подходом на основе изучения терминологии, структуры произведения, его формы, жанровой принадлежности, элементов музыкальной речи и др. (когнитивный аспект). Второй основан на умении прочувствовать произведение, проникнуть в его эмоциональную сферу, понять замысел композитора, ассоциируя их с личностными переживаниями и чувственным опытом, пробуждая желание и в дальнейшем взаимодействовать с музыкальным искусством (поведенческий аспект). Прикасаясь к шедеврам музыки, учащиеся не только приобщаются к классическому наследию, но и формируют собственный музыкально-эстетический вкус.

В процессе изучения предмета «Музыкальная литература» происходит формирование и развитие таких качеств и способностей учащихся, которые необходимы в любой музыкальной дисциплине. Перечислим некоторые из них: эстетический вкус; способность интеллектуального отклика и эмоциональной отзывчивости детей; осознанное восприятие музыкальных произведений и творческие

способности; образно-музыкальное мышление; навык анализа музыкальных произведений; знание выразительных средств музыки и особенностей музыкального языка в различных формах и жанрах; умение работать с нотным текстом; навык использования полученных знаний в исполнительской практике; умение рассказывать о музыкальном произведении с использованием профессиональной терминологии; развитие исторического типа мышления, когда учащиеся должны ориентироваться в последовательной смене культурных эпох, основываясь не только на произведениях музыкального искусства, но и ориентируясь в смежных искусствах и литературе. Итог всего вышеперечисленного – становление музыкального сознания достаточного высокого уровня.

В современной музыкальной педагогической литературе последние годы часто возникают дискуссии по поводу методики преподавания предметов теоретического цикла в музыкальной школе. На сегодняшний день меняются основные методы преподавания: объяснение уступает место беседе, диалогу, максимально стимулирующих активность учащихся. Фактически педагог должен опираться на деятельностный, проблемный подход в обучении, в ходе которого формируются и развиваются необходимые навыки и умения учащихся.

Музыка — это совместное творчество музыканта, учителя и учащегося, где ведущее значение имеют возможности ученика, его стремление и способность к творчеству, самореализации и самосовершенствованию. Здесь важное значение имеет исследовательская, аналитическая деятельность, которая может проводиться как на уроках музыки, так и во внеурочной деятельности. Главный смысл аналитической деятельности – развитие личности учащегося. То есть аналитическая деятельность способствует: саморазвитию (находить мотивацию в учебной деятельности); самоутверждению (утвердить себя в глазах одноклассников и педагога); самоопределению (видеть ценность и смысл в аналитической деятельности); самореализации (развить и реализовать свои умственные способности); саморегуляции и самовоспитанию (научить себя произвольному поведению).

Резюмируем некоторые методические рекомендации по развитию навыков анализа музыкальных произведений:

1. В организации учебного процесса по анализу музыки выделяются три уровня:

1.1. Педагог даёт задание по анализу музыки, на начальной стадии преимущественно частичный, и решает его совместно с учащимся.

1.2. Педагог ставит задачу по анализу музыкального произведения, которую ученик решает самостоятельно.

1.3. Ученик полностью самостоятельно выполняет задание по анализу музыкального произведения в комплексе всех средств музыкальной выразительности.

2. Целостный анализ музыкальных произведений на уроках теоретического цикла можно разделить на следующие виды:

2.1. Анализ музыкального произведения с выявлением его своеобразия, художественного образа, жанра, формы (по выбору).

2.2. Анализ музыкального произведения на основе сравнения нескольких произведений (к примеру, находим черты общности и различия в ариях князя Игоря и Ивана Сусанина; в первых частях сонат № 8 и № 23 Л. Бетховена, в менуэтах из симфонии № 103 Й. Гайдна и симфонии № 40 В. Моцарта и пр.);

2.3. Анализ, предполагающий соединение музыки и других видов искусств (например, цикл «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского, «Времена года» П. И. Чайковского).

3. Необходимым условием, углубляющим знание предмета, является формирование самостоятельного, аналитического мышления, что требует определённой глубины восприятия, способности анализировать, вычленять существенное, сравнивать и делать выводы. Впоследствии, именно благодаря таким, уже вполне профессиональным навыкам, развивается интерес к серьёзному постижению музыки.

4. Умение анализировать музыкальные произведения формируется при условии изучения общих и специфичных для каждой музыкальной культуры характеристик, что помогает достигнуть цели анализа музыкального произведения – понимания образной сферы. Условиями формирования умения анализировать музыкальные произведения становится изучение музыкального языка в процессе исторического развития в контексте общекультурного процесса.

5. Для успешной реализации процесса педагогу необходимо сформировать ряд условий, к которым относятся: создание атмо-

сферы радости личностных «открытий», стимулирование интеллектуальной музыкально-аналитической деятельности учащихся, помощь в преодолении затруднительных ситуаций, опора на метод проблемного обучения, использование диалогического общения, направлен на достижение поставленной цели.

6. Изучение научных базовых основ понятий «навык» и «анализ» даёт возможность трактовать понятие навыка анализа музыкальных произведений, как развитого умения разделять текст музыкального произведения на составные части и элементы, в комплексе направленные на воплощение художественного образа. Формируясь у учащихся детских музыкальных школ и школ искусств на протяжении всего периода обучения, они развиваются от начального представления о характере развёртывания мелодической линии, простых градаций динамики, понимания ладовой окраски, жанровой принадлежности до более сложных понятий, таких как фактура, фразировка, структура, тематическое развитие, принципы развития, функции частей и т. д.

7. Реализация направления предпрофессиональной подготовки учащихся, поиск путей оптимизации сложившейся традиционной системы преподавания в ДМШ и ДШИ привёл к пересмотру теоретической подготовки. Введение в содержание музыкально-теоретической подготовки основ гармонии, принципов тематического развития и анализа формы, способствуют формированию навыков целостного восприятия и постижения художественного образа в единстве его содержательной, конструктивной и формообразующей сторон.

8. К особым психолого-педагогическим условиям формирования навыков анализа отнесём создание атмосферы успеха и радости личностных «открытий» на уроках теоретического цикла; стимулирование интеллектуальной музыкально-аналитической деятельности учащихся с помощью одобрения, поддержки, поощрения; помощь в преодолении затруднительных ситуаций и неуверенности в собственных силах; опора на метод проблемного обучения, способствующий активизации умственной деятельности учащихся, развитию когнитивного мышления; использование диалогического общения, которое проявляется, прежде всего, в заинтересованности педагога активностью, инициативностью учащихся, наличием у них собственного мнения.

### Список литературы:

1. Картавцева М. Т. Практическое пособие по сольфеджио: учеб. пособие. М.: Музыка, 1991. 288 с.
2. Середа В. П. Что мешает на уроках сольфеджио учить детей музыке // Музыка и время. 2016. № 12. С. 3–11.

**В. В. Мусиенко**  
**Научный руководитель – Т. Ф. Шак**  
**Краснодар**

## **ВОКАЛЬНЫЙ МОНОЛОГ В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ «МОГУЧЕЙ КУЧКИ»**

**Аннотация.** Статья посвящена вокальному монологу и его реализации в творчестве композиторов «Могучей кучки». На примере опер М. П. Мусоргского, А. П. Бородина и Н. А. Римского-Корсакова показывается развитие стилевых черт этого жанра и выявляются новые закономерности его воплощения.

**Ключевые слова:** русская опера, ария-монолог, музыкальная драматургия, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков.

Русское оперное искусство XIX века широко и многогранно. Оно воплотило в себе историко-героические, народно-бытовые, драматические, лирические, сказочные и сатирические образы. История отечественной классической оперы начинается с М. И. Глинки. Соединив интонации русской народной песенности с музыкальным языком Запада, композитор создал первую национальную оперу – «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») [2]. Самый яркий её номер – драматическая кульминация, выраженная арией главного героя. Это рассуждения человека, смирившегося со своей участью и готовящегося к смерти, можно назвать также первым монологом русской оперы.

Монолог – это внутренний процесс переживания определённого эмоционального состояния, который может сопровождаться рассуждением и анализом ситуации, поиском решений для выхода из неё, прямым или косвенным (риторическим) обращением к объекту или субъекту монолога.

Почти все крупные композиторы XIX столетия в своих операх обращались к этому жанру. Для него характерны ариозно-декламационный тип вокального изложения, сложная форма с де-

тализи́рованным тематизмом, связующая роль аккомпанемента [1]. Особенно яркое выражение жанр арии-монолог получил в работах композиторов «Могучей кучки»: М. П. Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина»), А. П. Бородина («Князь Игорь») и Н. А. Римского-Корсакова («Псковитянка», «Моцарт и Сальери», «Царская невеста»).

В опере Мусоргского «Борис Годунов» присутствуют четыре подобные арии: монологи Бориса («Скорбит душа...», «Достиг я высшей власти...» и «Прощай, мой сын!..») и монолог Пимена («Ещё одно последнее сказанье...»). Эти яркие образцы арий монологического типа имеют совершенно разные драматургические функции. Драматический образ Бориса подкрепляется таким же характером его монологов. В то время как Пимен – образ созидательный, медитативный. Но если фигура Бориса – центральная в этой опере, то Пимен – герой второстепенный, олицетворяющий дух старины.

Рассмотрим монолог Пимена («Ещё оно последнее сказанье...») из первого действия, написанный для баса. Он служит завязкой конфликта самозванца и власти. Монолог имеет сквозную форму, что подчёркивается постоянной сменой тональности. Начальные интонации полуопевания создают образ пишущего пера [2]. Полностью речитативный характер вокальной партии (псалмодирование, узкие интервалы) и аккордовая фактура аккомпанемента навеивает образную связь с русским эпосом, в частности, с былинами. Медитативный характер монолога рисует мудрого старца, который оглядывается на прожитые годы и рассуждает о будущем преемнике.

Похожий образ мы видим в другой опере Мусоргского – «Хованщина». В ней глава старообрядцев Досифей исполняет два монолога: «Приспело время...» и «Здесь, на этом месте святе...». Они звучат в первом и в последнем действии, обрамляя оперу. Партия Досифея так же, как и партия Пимена, написана для баса.

Рассмотрим второй монолог Досифея («Здесь, на этом месте святе...») из пятого действия. В отличие от монолога, расположенного в завязке конфликта власти и веры, второй его монолог из пятого действия находится уже в развязке. Сквозная форма, разделяющая арию на три раздела, подчёркивает разные образы сознания. Аналогичная с арией Пимена мелодика вокальной линии дополня-

ется акцентными скачками на кварту и постоянным восходящим движением. Ариозно-декламационный тип вокальной партии и широкая распевная кантилена инструментальной создают завершённый медитативный образ монолога-самовыражения. Досифей вспоминает прошлые времена и осознает неизбежность раскола церкви, но не отступает от веры, заканчивая свой монолог молитвой.

Тема веры занимает особое место в творчестве Мусоргского. Образы Пимена и Досифея во многом схожи и вокально, и драматургически. Поэтому, создавая музыкальную характеристику их образов, композитор выбрал жанр арии-монолога, чтобы раскрыть простоту, рассудительность и философию данных персонажей.

Другой представитель «Могучей кучки» – Бородин – не имел такой тяги к вокальным монологам, как Мусоргский. В своём вокальном творчестве он больше развивал другой жанр русского фольклора – песню. У него встречается только один монолог – ария Князя Игоря («Ни сна, ни отдыха измученной душе...») из второго действия одноименной оперы. Она написана в сложной трёхчастной форме с вступлением и заключением [3]. Общий героический характер монолога дополняется лирической кантиленной серединой. Практически идентичные обрамляющие вступление и заключение арии придают репризность музыкальному изложению. Находящийся на стадии драматургического развития, этот монолог – типичный пример размышления с повторением одной мысли. Здесь прослеживается ариозно-декламационный стиль вокальной мелодии. Первая и третья части арии насыщены патетическим скандированием, в то время как средняя имеет черты лирической народной песни, с её распевными и нисходящим поступенным движением. Героическая тема «О дайте, дайте мне свободу...», начинающаяся с призывной кварты, несёт также характеристическую функцию главного героя: он жаждет искупить свой позор и победить половцев любой ценой. Хотя в clavире Игорь указан, как баритон, для полного воплощения этого драматического монолога-самовыражения, да и всей партии, необходим более насыщенный голос, которым является бас-баритон.

Третий композитор, чьё оперное творчество богато ариями монологического характера, был Римский-Корсаков. В своих операх он отдавал предпочтение монологам-размышлениям. Таковы моно-

логи Сальери («Все говорят: нет правды на земле» и «Нет! Не могу противиться я доле судьбе моей...») из «Моцарта и Сальери», Ивана Грозного («Вот обелил я Псков...») из «Псковитянки» и Григория Грязного («Куда ты, удаль прежняя, девалась...») из «Царской невесты».

Рассмотрим монолог Ивана Грозного («Вот обелил я Псков...») из третьего действия оперы «Псковитянка». Он расположен в развитии драматургии образа царя и служит его характеристикой: Иван Грозный думает об Ольге и вспоминает её мать; затем рассуждает о едином для всей Руси законе. Монолог имеет сквозную форму с речитативным заключением и написан для баса. Полностью декламационный характер первого раздела вокальной партии оттеняется многократным повторением разными инструментами выразительного квинтового нисходящего хода с последующей волнообразной попевкой. Продолжение речитации во втором разделе дополняется интонациями полуопевания в аккомпанементе. Кантиленные эпизоды с преобладанием кварто-квинтовых интонаций третьего раздела чередуются с речитативными, создавая контрастность. Причём для создания большей мягкости и выразительности протяжная вокальная линия полностью дублируется аккомпанементом. Во всей арии аккомпанемент играет важную связующую роль. Кроме того, в нем заложен тематизм всей сцены. Завершается этот монолог-размышление молитвой, что подчёркивает искренность намерений царя.

Другая сцена воспоминаний представляется в монологе Григория Грязного («Куда ты, удаль прежняя, девалась...») из первого действия оперы «Царская невеста», написанная для баритона. Это также монолог-размышление, находящийся в экспозиции и выполняющий характеристическую функцию. Грязной не может прогнать мысли о Марфе; он вспоминает прошлые лихие времена и не узнает сам себя. Эта ария написана в сложной трёхчастной форме с начальным речитативом, который характеризуется ровным поступенным движением вокальной партии. Первая и последняя части арии едины по тематизму. Кантиленные песенные интонации выражают элегичную задумчивость Грязного. Дополняют образ стремительные мелодические фигурации в аккомпанементе, которые не дают этого монологу стать полностью лирическим. Средний же раздел арии – декламационный. В нем герой вспоминает удалые вре-

мена своей юности. Здесь преобладают короткие фразы речитативного характера с призывно звучащей квартой. Вся часть пронизана хореическими интонациями, которые особенно усиливаются к её окончанию. Ария создаёт образ человека, полностью потерявшего себя.

Интересно, что все перечисленные партии с величайшим успехом в своё время исполнял Ф. И. Шаляпин [2]. Певец отдавал предпочтение созидательным монументальным образам, в которых раскрывается вся полнота человеческой души. Мастер перевоплощения, он создал бессмертные воплощение этих героев на оперной сцене.

Поводя итог, можно выявить несколько закономерностей развития арии-монолог у композиторов «Могучей кучки». Все оперы основаны на исторической тематике. Арии-монологи исполняют главные герои, имеющие в своём прообразе реальных исторических личностей. Их партии написаны для низких оперных голосов (баритон и бас). Чаще всего это монологи-размышления, которые несут как драматургическую, так и характеристическую функции. Сложная форма и яркий тематизм подчёркивают масштабность и значимость арии-молога в контексте всего оперного произведения.

#### **Список литературы:**

1. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие; под ред. О. П. Коловского. Л.: Музыка, 1988. 351 с.
2. Асафьев Б. В. Об опере: Избранные статьи. Л.: Музыка, 1985. 344 с.
3. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2001. 367 с.

**И. А. Нестерова**  
**Научный руководитель – С. В. Деба**  
**Луганск**

## **ЭВОЛЮЦИЯ ЭСТЕТИКО-ФИЛОСОФСКИХ И РЕЛИГИОЗНЫХ ВЗГЛЯДОВ И. Ф. СТРАВИНСКОГО**

**Аннотация.** В современном отечественном музыковедении одним из наиболее активно изучаемых аспектов творчества И. Ф. Стравинского является отражение в музыке его духовного, религиозного сознания в произведениях разных жанров в разные периоды творчества. В связи с этим автором статьи

предпринята попытка проследить основные этапы эволюции эстетико-философских и религиозных взглядов И. Ф. Стравинского в проекции на его творчество. Исследователь опирается на те произведения, которые отражали в разные периоды творчества его эстетико-философские и религиозные взгляды. Эти произведения в данной статье рассматриваются также сквозь призму духовности, религиозного сознания их автора. Наряду с этим исследователь отмечает связь воззрений композитора с философией христианского экуменизма В. С. Соловьёва и её преломление в его произведениях, в частности, внимание акцентируется на кантатах.

**Ключевые слова:** И. Ф. Стравинский, религиозность, символика, духовность, экуменизм, Священное Писание.

Одним из аспектов в изучении творчества И. Ф. Стравинского, представляющих сегодня наиболее активный научный интерес, является рассмотрение творческого наследия композитора в контексте отражения его духовного, религиозного сознания. В отечественном музыковедении активные исследования в этой области начались в конце прошлого столетия и продолжают по сей день (В. В. Гливинский, С. И. Савенко, Е. Опалей), что и определило актуальность предлагаемой статьи.

Объектом данного исследования выступают эстетико-философские и религиозные воззрения композитора.

Предмет исследования – произведения Стравинского на духовную тематику. Цель исследования – проследить эволюцию эстетико-философских и религиозных взглядов Стравинского в проекции на его творчество.

Одной из отличительных черт творческого наследия Стравинского является постоянное обновление круга тем, к которым композитор обращался на протяжении своей жизни. Как известно, в раннем периоде творческого пути композитора преобладала русская тема. Годы неоклассицизма были отмечены господством античной темы. В произведениях Стравинского 1950–60-х годов бесспорное первенство принадлежит библейской тематике. Как справедливо отмечает С. И. Савенко, значение ветхозаветных и новозаветных сюжетов для позднего творчества композитора аналогично роли античного мифа в его неоклассицистских сочинениях [4, с. 247]. Сюжеты и образы Священного Писания и фабульные перипетии античных мифов оказываются для Стравинского поводом, способом и формой обращения к вечным темам искусства: любви и ненависти, добру и злу, жизни и смерти. «Подобно мастерам прошлого, Стравинский в последние годы жизни часто облекает крупные философ-

ские проблемы в религиозную форму», – отмечает Т. А. Старостина [5, с. 182]. Значение библейских текстов как главного источника тем для поздних произведений Стравинского обусловлено глубокой религиозностью композитора, который неоднократно указывал на свою принадлежность православию. В одном из интервью второй половины 1930-х годов Стравинский прямо заявляет: «Что касается меня, то я – человек верующий» [3, с. 123]. Однако, по свидетельству В. В. Гливинского, религиозные воззрения композитора сложились далеко не сразу.

Стравинский вырос в интеллигентной петербургской семье, отличавшейся довольно равнодушным отношением к вере, соблюдением церковных обрядов скорее по правилам хорошего тона, чем по глубокому внутреннему убеждению. В годы отрочества композитор, по его собственному признанию, восстал против церкви и почти на три десятилетия отдался от религии [6, с. 273-274]. Одной из причин возвращения Стравинского в лоно церкви было длительное общение с православным священником отцом Николаем, который, начиная с 1924 года, в течение пяти лет был вхож в дом композитора. Важную роль в укреплении веры Стравинского в сверхъестественное сыграло и чудесное исцеление гнойного нарыва на указательном пальце правой руки непосредственно перед началом сольного концерта в Венеции (сентябрь 1925 года), на котором композитор исполнил Сонату для фортепиано. Незадолго до концерта Стравинский обратился за помощью к старинной «чудотворной» иконе в небольшой церкви близ Ниццы, и его мольба, как он полагал, была услышана Богом [6, с. 181–182]. С 1926 года композитор регулярно посещает церковь и причащается. В. В. Гливинский, ссылаясь на Р. Крафта, свидетельствует, что Стравинский ежедневно молился, молился до и после сочинения музыки и молился, когда сталкивался с трудностями в работе. Ежедневная утренняя молитва, текст которой приводит Гливинский, может служить ярким подтверждением глубокой религиозности композитора: «О, мой Спаситель, Твоей милости удостой меня, так как если Ты спасёшь меня для моих трудов, то это не будет ни милостью, ни даром, но только ношей. Ты сказал: “Тот, кто верит в Меня, будет жить...”. Так как именно вера в Тебя спасает, смотри: “Я верую”, поэтому спаси меня!.. О мой Бог, пусть вера моя зачтётся для трудов моих. Не спрашивай меня, исходя из моих собственных сил, о тех трудах, которые оправдывают меня,

пусть для этого будет достаточно веры моей, пусть она отвечает за меня, пусть она позволит мне приобщиться к Твоей вечной славе» [1, с. 119].

На протяжении жизненного и творческого пути Стравинский оставался верен православной церкви. В то же время религиозные воззрения композитора далеки от устоявшихся канонов православия и обнаруживают близость идеям христианской философии В. С. Соловьёва. Беседуя с Р. Ролланом в сентябре 1914 года, Стравинский определил историческую роль России как «прекрасной и мощной варварской страны, беременной зародышами новых идей, способных оплодотворить мировую мысль» [1, с. 120]. Здесь же композитор предпринял попытку заглянуть в будущее, предположив, что грядущая русская революция «по окончании войны свергнет царскую династию и создаст славянские соединённые штаты». Значительно позднее, в одном из интервью начала 1950-х годов Стравинский делает весьма красноречивое признание: «Я развивался под определённым влиянием католицизма, к чему как нельзя более подходили и моё духовное развитие, и моя натура (я, скорее, человек западный, чем восточный). Православная религия, к которой я принадлежу, стоит, впрочем, достаточно близко к католицизму. И не стоит удивляться, если в один прекрасный день я стану католиком» [1, с. 120–121].

В приведённых выше высказываниях Стравинского особенно выделяются следующие мотивы: «Россия – страна, беременная зародышами новых идей», «славянские соединённые штаты», «православная религия стоит достаточно близко к католицизму». Все три мотива теснейшим образом связаны с центральной идеей христианского экуменизма В. С. Соловьёва – призывом России как духовного и культурно-исторического посредника между Западом и Востоком («Ex Oriente lux»). Выступая за преодоление религиозной обособленности православия, католицизма и протестантизма на пути ко всемирной христианской церкви, Соловьёв рассматривает в качестве промежуточного этапа духовное объединение Запада и Востока, католической и православной традиций [1, с. 120–121].

Идеи христианского экуменизма, скрытые в высказываниях Стравинского, находят в его творчестве весьма конкретное выражение. Среди 14 произведений композитора, в той или иной форме связанных с религиозной тематикой, пять из них предназначены

для богослужебной практики: хоры «Отче наш», «Символ веры», «Богородице Дево, радуйся» – для православного богослужения, Месса – для католической литургии, Гимн – для англиканской церкви. Принадлежность культовых сочинений Стравинского различным ветвям христианства обусловила их многоязычие: в хорах «Отче наш», «Верую», «Богородице Дево, радуйся», использован церковнославянский, в Мессе – латинский языки. Обращает на себя внимание и тот факт, что в 1949 году три православных богослужебных хора получили новую редакцию с латинским католическим текстом. Интересно также отметить и тот факт, что звучание хора «Credo» из Мессы вызывает аллюзию на православный хор «Верую», написанный композитором ранее.

Подобное стремление «объединить Запад и Восток» чувствуется и в светских произведениях композитора на духовную тематику, в частности, в его кантатах. Так, в кантате «Звездоликий» (1911) можно выделить органичное слияние элементов музыкального языка, характерных для православной и католической богослужебной традиции. Например, октавно-терцовые удвоения в сочетании с псалмодированием в партии хора, как справедливо отмечает С. И. Савенко, отсылают нас к певческой традиции православных богослужебных жанров. Однако псалмодия является характерной и для католического богослужебного пения. В партии оркестра также прослеживается подобное «слияние»: в ц. 1 звучание застопоренной валторны вызывает аллюзию на отдалённое звучание церковного колокола, который, согласно православной традиции, созывает верующих к слушанию проповеди (в данном случае – это речь Звездоликого в ц. 7). В ц. 7 мерная поступь аккордов у деревянных и медных духовых, сопровождающая реплики Звездоликого, приобретает органную звучность.

Опора в хоровой партии на псалмодию, характерную как для православной, так и для католической церковной певческой традиции, присутствует и в кантате «Вавилон» (1944). В ней композитор обращается непосредственно к библейскому тексту. Примечательно, что именно речь Бога в этом произведении «омузыкалена» (двухголосный мужской хор), тогда как остальной текст поручен чтецу, чья партия выписана без каких-либо ритмических и интонационных обозначений.

В кантате-аллегии (определение Б. М. Ярустовского) «Потоп» хоровой эпизод «Te Deum», обрамляющий произведение и опирающийся на 12-тоновую серию, по своему интонационному строю «в некоторой степени ... напоминает хорошо известное византийское пение» [1, с. 138]. Посредством 12-тоновой серии композитор органично объединяет здесь латинский католический текст и традицию православного церковного пения. Тенденция к полиязычию, унаследованная от более ранних произведений композитора других жанров, проявляет себя и в «Потопе»: латинский канонический текст обрамляющих эпизодов («Te Deum») соседствует с английским текстом, связанным с развёртыванием библейского сюжета. В этом произведении для композитора также оказывается важным задействовать символику числа для раскрытия содержания библейского текста. Например, в «Мелодраме» шесть «ударов колокола» (валторны, бас-кларнет, фагот, туба), сопровождающие реплики чтеца, где повествуется о сотворении мира, символизируют шесть дней творения.

Отдалённая аллюзия на звучание церковного колокола есть и в Кантате на стихи неизвестных английских поэтов, в четвёртом номере *Ricercar II*. Появляясь в первых тактах, этот «колокольный звон» создаёт ощущение сакрального (подзаголовок к этой части гласит: «sacred history» – «сакральная история»). Эта часть находится в точке золотого сечения кантаты и является драматургическим центром всего произведения. Это самый крупный раздел кантаты. М. С. Друскин назвал её «вершиной «конуса»» [2, с. 234]. Интересно отметить, что в поэтическом тексте этой части кантаты иносказательно повествуется о земной жизни Иисуса Христа. Символическое содержание текста композитор отражает благодаря задействованию символики числа. Так, три проведения *cantus cancrizans* (ракоходный напев) символизируют триединство бога, а числа одиннадцать и девять в католической христианской традиции связаны с несовершенством, нарушением божьих заповедей и предательством, что согласуется с поэтическим текстом (одиннадцатьведений *ritornello* и девятьведений *canon*).

В кантате «Проповедь, притча и молитва», относящейся, как и «Потоп» и «Кантата на стихи неизвестных английских поэтов XV-XVI века» к позднему периоду творчества, также можно отметить значимую роль символики числа. Как и позднее в «Потопе», в

«Проповеди, притче и молитве» композитор применяет додекафонную технику. Двенадцать, составляющее число звуков серии, в христианской традиции символизирует небесное, божественное, совершенное начало. В рамках данного произведения число двенадцать может трактоваться как двенадцать апостолов, о которых идёт речь в произведении, и от имени которых в партиях чтеца, солирующих альты и тенора звучит текст из 6-й и 7-й глав Деяний святых апостолов. Диалог между чтецом, альтом и тенором во второй части кантаты, «Притче» составляет смысловый центр композиции. Символично также, что основных участников «Притчи» три – их партии не контрастируют друг с другом, но напротив, дополняют друг друга, напоминая о триединстве Бога в христианской традиции. В то же время наиболее важные по смысловой нагрузке эпизоды текста композитор поручает альту, на что указывал Гливинский [1, с. 132].

Из вышесказанного можно заключить следующее: духовность, опора на религиозность является неотъемлемой частью философско-эстетических взглядов композитора, по-разному реализующаясь в его музыке.

#### **Список литературы:**

1. Гливинский В. В. Позднее творчество Стравинского: монография. Донецк: Донеччина, 1995. 120 с.
2. Друскин М. С. Собр. соч. В 7-ми т. Т. 4. СПб.: Композитор, 2009. 583 с.
3. И. Стравинский – публицист и собеседник: сб. статей / под ред. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 504 с.
4. Савенко С. И. Мир Стравинского: монография. М.: Композитор, 2001. 328 с.
5. Старостина Т. А. О гармонии позднего Стравинского // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. Вып. 7. М.: Сов. композитор, 1989. С. 181–192.
6. Стравинский И. Ф. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка, 1971. 414 с.

**А. А. Николаева**  
**Научный руководитель – С. И. Хватова**  
**Краснодар**

## **ПОЭТИКА ИМПРЕССИОНИЗМА В СИМФОНИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ А. К. ЛЯДОВА «ВОЛШЕБНОЕ ОЗЕРО»**

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению симфонической картины Анатолия Константиновича Лядова «Волшебное озеро», которая появилась благодаря четырёхтактному наброску, сделанному на берегу настоящего озера. Импрессионистическое письмо композитора передаёт всю красочность, живописность таинственного и сказочного «Волшебного озера».

**Ключевые слова:** «Волшебное озеро», А. К. Лядов, симфоническая картина, импрессионистическое письмо.

Традицию отражения водной стихии Н. А. Римского-Корсакова в музыке продолжил Анатолий Константинович Лядов. «Уникальность и самобытность мышления Лядова, – полагает О. В. Лукьянович, – осознанно ограничивающего себя областью миниатюры, заключается в способности чутко отражать новые художественно-эстетические веяния и стилистические ориентиры современной ему эпохи. Наглядным примером служат оркестровые и фортепианные миниатюры – исторически первоначальная и большая часть наследия композитора, наиболее ярко и концептуально воплотившая особенности его творческого мышления. Их музыкальный язык отмечен множественностью истоков: национально-эпическая стилистика, основанная на выявлении народно-жанровых элементов, позднеромантическая традиция, отразившая черты символизма, импрессионизма, экспрессионизма, приметы зарождающегося неоклассицизма с опорой на стилизацию и воскрешение образов “прекрасного прошлого”» [4, с. 4].

«Волшебное озеро» – это одновременно лирический и фантастический пейзаж. Музыкальная сказочная картинка заключает в себе существенные черты импрессионизма: основой музыкального тематизма является весь тембро-красочный фактурный пласт, рафинированная гармония, основанная на преобладании фонической стороны в ущерб функциональности. На эту особенность указывал и сам автор: «Как оно картинно, чисто, со звёздами и таинственностью в глубине. А главное без людей, без их просьб и жалоб, одна

мёртвая природа холодная, злая, но фантастичная, как в сказке» [5, с. 134].

Присутствие звукописно-красочного начала, фантастическая «бесплотность» определили выразительные средства в «Волшебном озере». В этом произведении отсутствует рельефный тематизм при огромном значении гармонии, тембра и фактуры. Главным элементом является «фоновое» движение: колышущийся рисунок струнных, вибрирующее тремоло, трели. Мелодическое начало ограничено короткими секундными, терцовыми «покачиваниями», живописующими игру волн при почти полном штиле. Виолончели образуют мелодическое движение в спокойном баркарольном ритме:

Adagio sostenuto ♩ = 50

The musical score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (pp) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development, featuring a prominent tremolo in the upper strings and a more active melodic line in the lower strings.

По словам Б. В. Асафьева, Лядов показал в симфонической сказочной картинке настоящие впечатления от созерцания лесного озера в окрестностях Полюновки, которое у него ассоциировалось с образами, полученными от чтения «Калевалы». До нашего времени дошёл четырёхтактный набросок одного из эпизодов симфонического произведения, который сопровождает карандашный рисунок озера с камышами и елями на берегу, такой пейзаж являлся «образом» произведения (Рис. 1).

Внимание слушателя привлекается загадочным и таинственным вступлением: звук *des* у струнных басов с сурдинами и чуть слышимое тремоло литавр – создаётся ощущение постепенного рождения звукового образа. Накладывающийся сверху звук квинты *as<sup>1</sup>*, акцентированный *pizzicato* и арфой образует с басом широкое пространство, рождающее представление прозрачной водной глу-

бины. Но пустота постепенно заполняется, лёгкая рябь возникает на неподвижной водной поверхности, благодаря появлению движения скрипок и альтов. Контуры симфонической картины становятся более чёткими и понятными. Тональный сдвиг из Des-dur в E-dur появляется у виолончелей в виде секундового «вздоха», здесь появляется полная красочная гармония – доминантовый нонаккорд, который выделен восходящим ходом арфы, разрешающейся в тоническое трезвучие E-dur и открывающее новый колористический штрих. Повторение четырёхтакта с малой терцией просветляет сказочный колорит и постепенно проявляется звукопись затерянного в глуши озера.

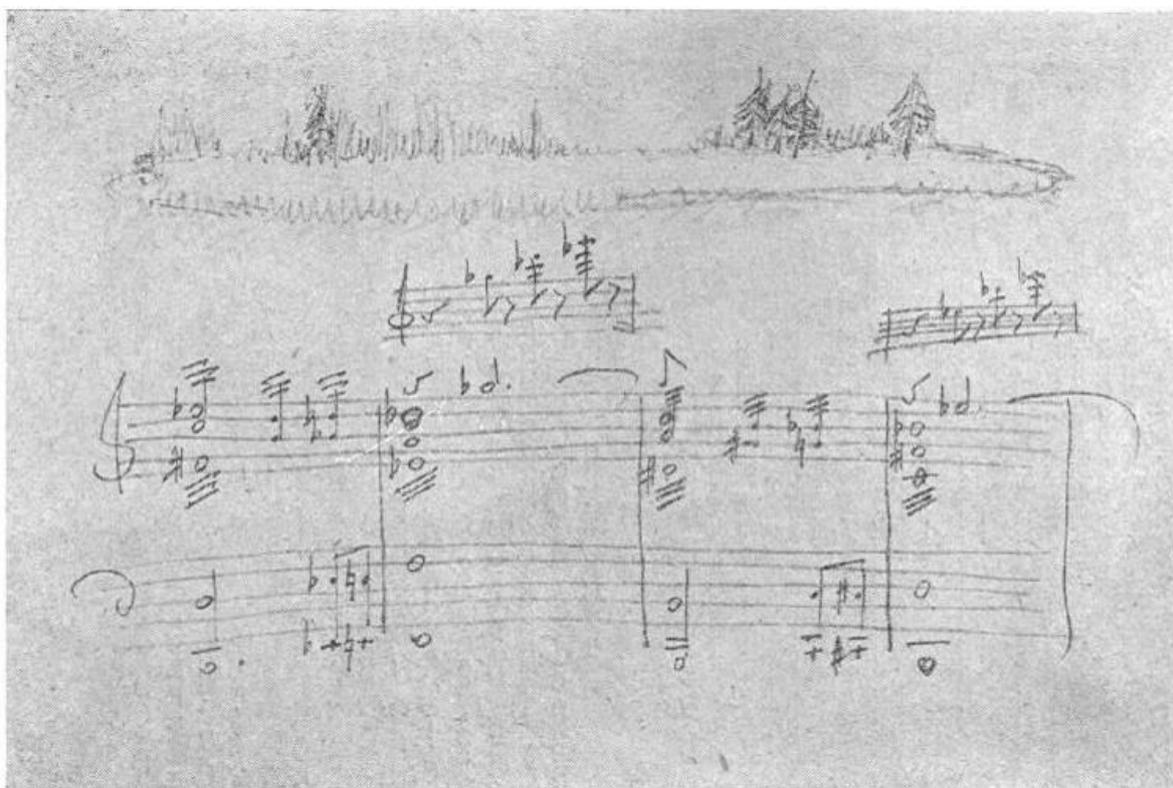


Рис. 1. Набросок к симфонической картине А. К. Лядова «Волшебное озеро». Автограф.

Движение скрипок рисует «рябь», у виолончелей проявляется «баркарольный ритм», скачки флейт образуют дополнительный нюанс, у двух гобоев появляется мелодический образ, который рассматривается как основная тема «Волшебного озера». Неожиданно возникают трепетные гармонии скрипок и альтов, показывающие печаль и истому, растворяющуюся в звучании челесты и флейты.

Более открыто звучит нонаккорд си-бемоль мажора на фоне плавного тремоло литавр и большого барабана.

В басу звучит доминанта си-бемоль мажора, у скрипок проходит секвенция с нонаккордами и квинтовыми звуками. Вновь возникает лирическая интонация у кларнета, более эмоционально у скрипок в октаву и сопровождается скачками терций у флейт. Гармоническое развитие выявляет закономерности трёхчастности: движение от тоники к доминанте, тонально-неустойчивая середина, приводящая к кульминации и тоника, объединяющая репризу с кодой. Главную роль в гармоническом языке «Волшебного озера» играют нонаккорды, являющиеся представителями доминантовой функции. Нонаккорд в кульминационной точке с задержанием квинты имеет скрябинскую выразительность.

Известно, что для импрессионистов тембр играет ключевую роль в создании образа. Порой основой импрессионистического тематизма является не мелодия, которая лишь обрисовывает «звуковой контур», а тембро-красочный пласт. Тембровое воплощение «Волшебного озера» – высокое достижение оркестрового мастерства Анатолия Константиновича Лядова. Главное качество партитуры – оркестровая ткань и тембровые нюансы, звучность струнных, в оркестровой литературе, применена к гобоям и фаготам.

Музыка симфонической картины не имеет контрастов, а тональные и гармонические последовательности выделяют элементы трёхчастности. В гармонии композитора слышатся отдельные мелодические интонации. Начало произведения создано из гармонического фона, который передал настроение волшебного озера в тишине звучания. Из гармонических колебаний возникают интонационные мотивы: словно ветерок колыхнул озеро и заиграла рябью его ровная, зеркальная гладь.

В «Волшебном озере» Лядова начальное движение происходит по мажорным тональностям: Des–E–G, что способствует последовательным изменениям тональной окраски, от глубокого тембра Des-dur к более ясному и светлому C-dur. В произведении встречаются секундовые и секвенционные последовательности C–B–As, углубляющие в более тёмные и бемольные тональности. Музыка эпизода напоминает нисходящие тритоновые колебания доминантовых нонаккордов в сцене выхода лебедей на берег Ильмень-озера в опере «Садко» Римского-Корсакова.

При слушании «Волшебного озера» вспоминаются слова самого Лядова: «Русское в русской музыке – то, что для слуха делает её русской, – словами не уловить: такое свойство передаётся только средствами самой музыки, составляя её душу» [5, с. 138].

По характеру восприятия композитор приблизился к импрессионистическому письму, однако гармония, оркестровка, мелодический склад отражают национальные особенности русской музыки. Глубокая связь с народными истоками отличает «Волшебное озеро» Лядова от музыки импрессионистов, которая стремится к абстрактным формам мышления.

Таким образом, «Волшебное озеро» возникло после длительного процесса постепенного формирования замысла. Асафьев заметил, что в «Волшебном озере» композитору «удалось все-таки зафиксировать свою мечту» [5, с. 137-138], уловив сиюминутное мгновение жизни Волшебного озера, что коррелирует с основами эстетики импрессионизма – отражать наиболее яркие впечатления жизни в картинах-зарисовках, ценность которых именно в неповторимости каждого её мгновения.

#### **Список литературы:**

1. Васина-Гроссман В. А. А. К. Лядов. М.: Музгиз, 1945. 46 с.
2. Гусейнова З. М. Документы Лядова в фонде Абрамычева (РНБ) // Непознанный А. К. Лядов: сб. статей и материалов / сост. Т. А. Зайцева. Челябинск: МРІ, 2009. 361 с.
3. Запорожец Н. В. А. К. Лядов: жизнь и творчество. М.: Музгиз, 1954. С. 141-148.
4. Лукьянович О. В. Особенности творческого мышления А. К. Лядова (на примере фортепианной миниатюры): автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб.: РГПУ им. Герцена, 2005. 28 с.
5. Михайлов М. А. К. Лядов. Л.: Музыка, 1985. 208 с.
6. Помазанский А. Е. Лядовы и Помазанские – музыкальная семья: Из истории русской музыкальной культуры XIX–XX веков. СПб.: Политехника-сервис, 2014. 280 с.
7. Римский-Корсаков А. Н. А. К. Лядов в освещении посторонних людей. 1916. 11 с.

## **ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ «ТОРЖЕСТВЕННОЙ МЕССЫ» ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА**

**Аннотация.** В статье представлена история создания одного из самых исполняемых сочинений Людвига ван Бетховена – «Торжественной мессы». Рассматривается отношение к данному произведению самого композитора, вопросы его религиозно-философского содержания в аспекте художественного мировоззрения Бетховена. Утверждается, что «Торжественная месса» отразила различные источники, впечатлявшие Бетховена на протяжении нескольких лет работы над партитурой этого грандиозного сочинения.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, музыковедение, Бетховен, Торжественная месса, история создания, музыкальный жанр.

В книге «Последние квартеты Бетховена» Р. Роллан изложил мысль о некоем противостоянии двух направлений в творчестве Л. Бетховена – монументального и камерного. В поздний период творчества композитор усиленно работал над Девятой симфонией и Торжественной мессой. «Неожиданно мысль Бетховена свернула на совершенно новый путь – путь квартетов. <...> Один за другим, без перерыва, появились на свет пять квартетов. Все остальное было отложено» [5, с. 21]. Размышляя дальше, автор излагает мысль, что заказавший квартеты князь Николай Голицын «виновен» в затянувшейся работе над симфонией, мессой, в том, что так и не были созданы другие симфонические и вокально-симфонические произведения.

Конечно, это явное преувеличение. Композитор, достигший к 1820 году невероятных художественных высот, работал одновременно над несколькими партитурами и искал для своих идей самые разные формы воплощения. Известно, что ещё в конце 1810-х Бетховен размышлял о стиле духовной музыки и возможности работы над большим духовным сочинением. В его дневниках сохранилась запись: «Чтобы писать истинную церковную музыку, нужно изучить все церковные хоралы монахов и проследить за расположением цезур в самых правильных переводах и за безупречностью просодии во всех христианско-католических псалмах и напевах вообще» [3, с. 373].

Впервые Торжественная месса D-dur для оркестра, органа, хора и солистов была исполнена в апреле 1824 года в концерте Филармонического общества<sup>41</sup> в Санкт-Петербурге, организованном князем Н. Голицыным. Венская премьера состоялась чуть позже, в мае. И только в 1830 году месса прозвучала в стенах церкви Собора Петра и Павла в чешском Варнсдорфе.

Как отмечал немецкий музыковед и философ Т. Адорно, судьба Торжественной мессы удивительна. До середины XIX века её исполняли крайне редко.

Однако, сам Бетховен называл это произведение самым удачным, а над партитурой *Kyrie* он написал: «От сердца к сердцу». Адорно, пытаясь раскрыть тайну этого произведения, предположил, что Бетховен «чувствовал нечто недоступное восприятию, загадочное в Мессе и пытался силой своей воли, обычно выраженной в самой его музыке, заставить услышать Мессу тех, кого она сама не могла заставить услышать себя» [1, с. 264].

Адорно справедливо назвал мессу «главным сакральным произведением» [1, с. 264] Бетховена. Хотя она действительно принадлежит к высшему роду торжественных месс – понтификальной службе, которую по особому поводу служит высокий церковный чин, при этом сам композитор или его современники не рассматривали это сочинение исключительно в рамках богослужебной практики. Композитор неоднократно писал, что его мессу желательно исполнять в концертном зале – как ораторию. Именно такая «ораториальная» форма исполнения и закрепилась в исполнительской практике.

---

<sup>41</sup> Следует заметить, что католичество в России не было государственной религией, поэтому месса была названа в афишах «Новой большой ораторией». В исполнении приняли участие музыканты Филармонического общества, хора Придворной певческой капеллы и солисты Немецкого театра в Петербурге. Сохранились их имена: Анна Шлессер (сопрано), Бенедикт Леберехт Цейбих (тенор), Екатерина Цейбих (меццо-сопрано), Адольф Штейн (бас). Концерт состоялся в доме купца Михаила Кусовникова (в настоящее время это Малый зал Петербургской филармонии). Весь сбор был направлен вдовам и сиротам музыкантов. Впечатления от Мессы запечатлел в письме к Бетховену Николай Голицын: «Эффект, произведённый этой музыкой на публику, невозможно описать, и со своей стороны, не боясь преувеличения, я могу сказать, что никогда не слышал ничего более прекрасного; я не исключаю даже шедевры Моцарта, которые, при всех своих бесконечных красотах, не могли во мне породить таких ощущений, какие вызвали Вы, милостивый государь, посредством *Kyrie* и *Gloria* из Вашей Мессы. Искусная гармония и трогательная мелодия *Venedictus* переносят душу поистине в счастливый край. Наконец, все сочинение являет собой сокровищницу красот, и можно сказать, что Ваш гений опередил века и что, быть может, пока нет настолько просвещённых слушателей, которые смогли бы сполна насладиться красотой Вашей музыки, однако потомки воздадут Вам почести и благословят Вашу память в гораздо большей мере, чем это в состоянии сделать Ваши современники» [4].

Религия, религиозность, вера всегда занимала существенное место в эстетическом мировоззрении композитора, в его художественной картине мира. В высказываниях Бетховена можно встретить прометеевские интонации, и примирение с судьбой. Но почти всегда его размышления о Боге были связаны с миссией Искусства.

Так, в «Гейлигенштадтском завещании» приведены описания случаев, когда из-за прогрессирующей глухоты он не мог слышать то, что слышит его спутник. Вот какое признание делает композитор, подытоживая: «Такие случаи доводили меня до отчаяния, и недоставало немногого, чтобы я не покончил с собой. Лишь оно, искусство, оно меня удержало. Ах, мне казалось невысказанным покинуть мир раньше, чем я исполню все то, к чему чувствовал себя предназначенным» [4].

Значимой частью художественного мировоззрения Бетховена зрелого периода творчества был человеческий образ Божества как доброго Пастыря. С годами в письмах, дневниках и, конечно, в сочинениях все отчетливее стала звучать мысль о высоком предназначении искусства и художника. Бог воспринимался композитором как Сверхмузыкант, Высший Художник. Несмотря на то, что эта идея высказывалась некоторыми философами ещё XVI–XVII веков, для музыкальной эстетики классицизма она была довольно смелой. Искусство как воплощение божественного начала, требующее от своих служителей полного самоотречения, – мысль, доказываемая Бетховеном на протяжении всего творческого пути.

Размышляя о религиозно-философском содержании Торжественной мессы, Э. Эррио, автор монографии «Жизнь Бетховена» писал, что французский композитор, органист, музыкальный критик Венсан д'Энди «рассматривает этот шедевр как выражение глубоко католической идеи, как свидетельство пламенной веры в триединую Троицу <...>. Для других – это произведение, приуроченное к случаю, не показывающее каких-либо изменений в установившихся убеждениях композитора, – нечто вроде деизма во вкусе XVIII века, спиритуализм, но с подчеркнутой склонностью к пантеизму <...>» [6, с. 281]. Также он приводит мнения и о том, что, с точки зрения церкви, эта месса заслуживает осуждения как «еретическая». Подытоживая рассуждения об ортодоксальности и «неканоничности» композитора, исследователь пишет: «Даже Палестрина не избежал этих противоречий. Певчие Сикстинской <капеллы>

оспаривали чистоту его веры, но сам папа счёл её достаточной» [6, с. 282].

Как отмечают исследователи, в Торжественной мессе много того, что не соответствовало богослужебной практике того времени. Сам Бетховен осознавал это, поэтому и указывал в большей мере на концертное, ораториальное исполнение. С другой стороны, в его сочинении нет отступлений от традиции толкования священных текстов и образов. Можно предположить, что, соединяя личностное восприятие религии и вековые традиции, в Торжественной мессе Бетховен стремился преодолеть границы между светским и духовным, мирским, повседневным и Божественным, возвышенным. Это находится в полном соответствии с его пониманием искусства как духовного служения, как проявления Божественной силы.

Исследователи отмечают, что у многих музыкально-изобразительных и риторических приёмов, применённых Бетховеном, есть определённые исторические прототипы в церковной музыке. К ним относят, в том числе, и мессы Средневековья и Возрождения. В записях самого композитора проходит мысль о пользе изучения старинных певческих книг, сохранившихся в монастырях, известно, что композитор знакомился с трактатами Царлино и Глагерана, в которых описывались церковные лады. Есть сведения о том, что Бетховен изучал творчество главы римской школы Палестрины, переписывал для себя его сочинения («Gloria patri»).

Бетховен, и в молодые годы питавший и интерес к старинной музыке, в поздний период творчества стал относиться к этому культурному пласту с особым вниманием. Л. Кириллина связывает это с тем, что «композитор, практически утративший реальный, физический слух, начал отчётливо “слышать” иные эпохи и иные музыкальные языки, что для человека, воспитанного в классической традиции, было явлением редким и удивительным» [3, с. 373].

В период работы над Торжественной мессой композитор изучал сочинения Г. Генделя и И. С. Баха: он выделял этих мастеров из широкого круга немецких авторов, о чём свидетельствует его письмо эрцгерцогу Рудольфу.

Достоверно известно, что с Высокой мессой Баха композитор познакомился ещё до её публикации. На собраниях в доме барона ван Свитена он имел возможность досконально изучить *Kyrie* и *Gloria* в рукописном варианте. Оратории Генделя также изучались ком-

позитором. К примеру, в эскизной тетради, в которой отразилась черновая работа над Торжественной мессой, был выписан фрагмент «Мессии». Вслед за Генделем, но в своей манере. Бетховен использует в Торжественной мессе включает речитативы в вокальные партии солистов, активно использует изобразительные моменты в оркестре, создаёт достаточно развёрнутые, самостоятельные оркестровые эпизоды.

Если В. А. Моцарт создавал крупные оркестрово-хоровые сочинения в кантатном стиле, т. е. с дробным членением текстов и большим количеством музыкальных номеров (месса с-moll, Реквием), то Г. Гайдн осуществил переход к симфоническому типу – с делением текста на крупные разделы, с единым музыкальным развитием в каждом. Этот тип духовных сочинений оказался близок Бетховену, и в обеих своих мессах он, как уже отмечалось, использовал симфонический подход.

Среди своих современников Бетховен выделял Л. Керубини. Так, композитор считал с-moll'ный реквием Керубини гораздо более соответствующим смыслу заупокойной службы, чем «почти театрально драматичный» реквием Моцарта. Сохранилось высказывание Бетховена: «Керубини я чту более всех живущих ныне композиторов и совершенно согласен с его трактовкой реквиема; доведись мне когда-нибудь взяться за таковой, я возьму себе кое-что на заметку» [2].

Таким образом, Торжественная месса отразила различные источники, впечатлявшие Бетховена на протяжении нескольких лет работы над партитурой этого грандиозного сочинения. При этом все они пропущены сквозь призму мощного, уникального дарования композитора. Это, в свою очередь, позволило этому опусу стать не только образцом обобщения достижений музыкально-религиозного искусства нескольких эпох, но и определить поле новых эстетических поисков для следующих поколений композиторов.

#### **Список литературы:**

1. Адорно Т. Главное произведение, ставшее чуждым. Замечания о Missa Solemnis // Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2015. С. 262–272.

2. Кирилина Л. В. Бетховен: творческие замыслы 1820-х годов. Режим доступа: URL: <https://beethoven.ru/node/501> (дата обращения: 23.05.2022).

3. Кириллина Л. В. Бетховен. М.: Молодая гвардия, 2015. 495 с.
4. Кириллина Л. В. Гейлигенштадтское завещание. Режим доступа: URL: <https://www.beethoven.ru/node/488> (дата обращения: 03.05.2022).
5. Роллан Р. Поздние квартеты Бетховена. М.: Музыка, 1976. 240 с.
6. Эррио Э. Жизнь Бетховена / пер. с фр. Г. Эдельмана. М.: Музыка, 1968. 356 с.

**М. А. Опехтина**  
**Научный руководитель – И. Б. Горбунова**  
**Санкт-Петербург**

## **ЦИФРОВАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СРЕДА ПЕДАГОГОВ ДОШКОЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ**

**Аннотация.** В статье рассмотрены возможности цифровой образовательной среды для внутрикорпоративного обучения. Описан опыт применения цифровой образовательной среды в дошкольном образовательном учреждении.

**Ключевые слова:** дошкольник, дошкольное образовательное учреждение, преподаватель образовательного учреждения дошкольного уровня, фокус-группы, цифровая образовательная среда, цифровые образовательные ресурсы.

В современной системе дошкольного образования активно наблюдаются тенденции, связанные с цифровизацией образовательно-воспитательного процесса, в основе которых лежит поиск современных способов преподавания и воспитания, позволяющих повысить качество и доступность образования детей.

Рассматривая понятие «качество образования» стоит обратить внимание на то, что это комплексная характеристика образовательной деятельности и подготовки обучающегося, которая должна соответствовать не только образовательным стандартам, но и потребностям обучающихся [1].

Неоспоримым является тот факт, что условия, в которых растёт современный дошкольник, стремительно меняются по причине лавинообразного развития информационных и коммуникационных технологий. Изменяется и сам дошкольник – его потребности и интересы. Цифровые устройства стали неотъемлемой частью жизни современной семьи и ребёнка. Формируется цифровое общество, в котором электронная, цифровая среда оказывает значительное влия-

яние на растущие поколения [2]. Использование цифровых ресурсов в образовательном процессе не только открывает перед педагогом новые возможности для достижения образовательных результатов, но и ставит перед ним новые задачи, предъявляет новые требования к его профессиональной компетентности: современный педагог должен не только уметь использовать цифровое оборудование и готовые образовательные ресурсы, но и разрабатывать свои собственные [3–5]. В настоящее время активно разрабатываются и наполняются коллекции ЦОР для школьников, такие как «Единая коллекция цифровых образовательных ресурсов», созданная в рамках проекта «Информатизация системы образования». Очевидной становится необходимость создания таких коллекций и для образовательных учреждений (ОУ) дошкольного уровня.

В рамках экспериментального исследования нами была разработана цифровая образовательная среда (ЦОС) «Банк цифровых образовательных ресурсов», которая предназначена для накопления и систематизации готовых ЦОР, а также для поддержки внутрикорпоративного обучения педагогов по направлению «Цифровые инструменты для создания интерактивных образовательных ресурсов». Внутрикорпоративное обучение реализуется в смешанном формате и не является обязательным для всех педагогов учреждения. ЦОС находится в открытом доступе и доступна для всех педагогов учреждения вне зависимости от прохождения обучения. Таким образом, пользователей разработанной ЦОС можно разделить на три фокус-группы:

1) педагоги с высоким уровнем мотивации: на базе разработанной среды делятся опытом с другими педагогами, разрабатывают и создают ЦОР, обучают других педагогов и проводят педагогическую экспертизу всех разработанных ЦОР, используют готовые ЦОР, собранные в банке;

2) педагоги со средним уровнем мотивации: на базе разработанной среды проходят обучение, разрабатывают и создают ЦОР, используют готовые ЦОР, собранные в банке;

3) педагоги с низким уровнем мотивации: не хотят проходить обучение, используют готовые ЦОР, собранные в банке.

В отдельную – четвёртую фокус-группу выделяем педагогов, которые не хотят обучаться, использовать в своей работе ЦОР и пользоваться материалами ЦОС, однако являются потенциальными

пользователями среды и в дальнейшем, при грамотном построении мотивационной и просветительской работы в ОУ, могут стать участниками одной из трёх основных фокус-групп.

Основным ресурсом ЦОС является цифровой образовательный ресурс – сайт, разработанный на базе сервиса Google. В накопительной части представлены готовые ЦОР. Для быстрого поиска материалы разделили сначала по возрастным категориям (младшая группа, средняя группа, старшая группа, подготовительная к школе группа), а затем, по лексическим темам в соответствии с комплексно-тематическим планированием и образовательной программой учреждения.

Для определения ресурсного содержания накопительной части было проведено исследование, направленное на изучение предпочтений педагогов в области использования ЦОР. Анализ данных, полученных в результате анкетирования показал, что 79,3 % педагогов используют в воспитательно-образовательном процессе мультимедийные презентации, 75,9 % – различные изображения, 75,9 % – видеозаписи, 69 % – аудиозаписи, 62,1 % – интерактивные игры и упражнения.

При этом, отвечая на вопрос о том, какие ЦОР педагоги хотели бы видеть в банке, 96,6 % опрошенных ответили, что нуждаются в интерактивных играх и упражнениях, 82,8 % отметили презентации, 75,9 % – видеозаписи, 62,1 % – изображения и 55,2 % – аудиозаписи. Данные исследования свидетельствуют о необходимости наполнения банка прежде всего интерактивными ЦОР.

На основании результатов исследования был определён список основных цифровых инструментов, которые будут доступны для изучения в обучающем разделе ЦОС. Материалы в обучающем разделе структурированы и располагаются по мере усложнения, при этом сохраняется группировка по названию цифрового инструмента. Такое расположение материалов позволяет педагогам осваивать материал последовательно, в соответствии с уровнем подготовки или выбрать необходимый инструмент, исходя из интересов и предпочтений, конкретных технических и образовательных задач.

Разработанная среда накапливает цифровые следы. Все разработки педагогов, созданные в рамках обучения, загружаются в банк при помощи электронной формы. Возможность опубликовать собственные ЦОР, рейтинги, комментарии и обсуждение авторских

находок мотивируют педагогов и стимулируют на проявление активности и креативности.

Анализ данных, полученных в результате анкетирования после 6 месяцев использования ЦОС, показал, что 87,5 % педагогов стали чаще использовать ЦОР в образовательном процессе, 93,3 % использовали готовые ЦОР, добавленные в банк другими педагогами, 66,7 % пополнили ЦОС своими разработками, 20 % педагогов использовали материалы из обучающего раздела, 100 % педагогов, использовавших материалы банка в работе с детьми, отмечают повышение мотивации обучающихся к познавательной деятельности.

Анализ цифрового следа по итогам деятельности педагогов в ЦОС за первые полгода показал, что за это время накопительная часть ЦОС пополнилась 347 цифровыми образовательными ресурсами, из них 281 – авторские разработки педагогов учреждения (интерактивные игры и упражнения, презентации) и 66 найдены педагогами в сети (развивающие и обучающие видео и мультфильмы).

За время проведения экспериментального исследования произошли изменения в составе фокус-групп: 6,1 % педагогов из фокус-группы со средним уровнем мотивации перешли в группу с высоким уровнем, и в то же время 3 % – наоборот, оказались в группе с низким уровнем мотивации. По данным рефлексивной беседы, причина снижения активности связана с отсутствием у педагогов свободного времени, которое они могли бы посвятить обучению и созданию ЦОР; 9,1 % педагогов перешли из группы с низким уровнем мотивации в группу со средним уровнем, проходят обучение на базе ЦОС и приступили к разработке и созданию собственных ЦОР; 7,6 % педагогов из четвёртой фокус-группы, которые изначально не являлись пользователями среды, заинтересовались использованием ЦОР в воспитательно-образовательном процессе и в данный момент находятся в фокус-группе с низкой мотивацией, но уже стали использовать в своей работе разработки других педагогов, собранные в накопительной части ЦОС.

Использование ЦОС «Банк цифровых образовательных ресурсов» в дошкольной организации помогает обеспечить воспитательно-образовательный процесс ресурсами, соответствующими возрастным особенностям обучающихся и требованиям образовательной программы; обогатить цифровую среду образовательного учреждения; обеспечить распространение инновационного опыта педа-

гогов и их продуктивное взаимодействие; повысить уровень цифровых компетенций педагогов.

### **Список литературы:**

1. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ (статья 2). Режим доступа: URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_140174/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/) (дата обращения: 13.02.2023).

2. Носкова Т. Н. Дидактика цифровой среды: Монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020.

3. Опехтина М. А. Формирование цифровых ресурсов для дошкольной образовательной организации с использованием музыкально-компьютерных технологий // Философия образования и проблемные пространства детства: Сб. науч. трудов на основе материалов XXVIII Междунар. конфер. к 225-летию РГПУ им. А. И. Герцена. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2022. С. 327–329.

4. Беличенко В. В., Горбунова И. Б. Феномен музыкально-компьютерных технологий в обучении музыкантов информатике (в условиях перехода на новые образовательные стандарты). СПб., 2012.

5. Gorbunova I., Hiner H. Music Computer Technologies and Interactive Systems of Education in Digital Age School // Proceedings of the International Conference Communicative Strategies of Information Society (CSIS 2018). 2019. Pp. 124–128.

**Л. Э. Павлова**  
**Научный руководитель – И. Б. Горбунова**  
**Санкт-Петербург**

## **СОЗДАНИЕ АРАНЖИРОВОК С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЦИФРОВОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА ДЛЯ ДЕТСКОЙ ХОРОВОЙ СТУДИИ УЧРЕЖДЕНИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ**

**Аннотация.** Работа в классе цифрового музыкального инструмента специфична и многогранна. Возможности электронного (цифрового) музыкального синтезатора могут помочь во многих творческих проектах, связанных с различными видами музыкально-образовательной и творческой деятельности в учреждениях дополнительного образования детей и подростков. В статье рассматриваются виды музыкально-творческой работы педагога-музыканта, осуществляющего образовательную деятельность с использованием цифрового му-

зыкального инструментария в детской хоровой студии в учреждении дополнительного образования детей.

**Ключевые слова:** детская хоровая студия, музыкальное образование, учреждения дополнительного образования детей и подростков, цифровой музыкальный инструмент.

Работа в классе электронного музыкального инструмента специфична и многогранна (см., напр., в работах [1–3]). Например, возможности электронного (цифрового) музыкального синтезатора для записи музыкального сопровождения детского музыкального спектакля сейчас уже является постоянным вариантом совместной деятельности с театральным отделением детской школы искусств и детской музыкальной школы. Постепенно формируется художественно-творческая высокотехнологичная цифровая среда, которая способствует становлению новых, «мультимедийных форм» музыкального образования с широким и многогранным использованием современных музыкально-компьютерных технологий [4–5].

Создание аранжировок для хоровой студии учреждений дополнительного образования детей и подростков также является постоянной творческой деятельностью в классе цифрового музыкального инструмента. Как записать аранжировку для детского хора, которая будет помогать в работе хоровой студии? Какие варианты звучания лучше всего использовать? Что наиболее важно?

Конечно, это должен быть не простой вариант модели электронного музыкального синтезатора, а полноценная рабочая станция, готовая к сложной многогранной записи музыкального файла. В функции Voice необходимо выбрать музыкальные тембры, наиболее подходящие к данной композиции, поскольку Style (автоаккомпанемент) не всегда подходит для работы с хоровыми партитурами. Всё зависит от замысла композитора и хормейстера. Когда фонограмма записывается для театрального отделения, важна режиссёрская задумка, все звуки, настройки подбираются для создания точного образа персонажа. Специфика аранжировки для детского хора, можно сказать, более академическая. При записи музыки для детского спектакля есть больше возможности в использовании звуков, эффектов. В таком творческом процессе достигается возможность реализации неограниченного полёта фантазии создателя композиции. Спектр возможностей синтезатора используется более активно.

Для детского хора партитура должна быть записана так, чтобы ни один инструмент не мешал исполнению, чтобы фонограмма помогала. Очень важен замысел автора, но часто у вас только фортепианные ноты, из которых вам быстро надо сделать аранжировку. В этом случае хормейстер и концертмейстер всегда понимают, что наиболее предпочтительно в звуке. Запись по дорожкам каждого инструмента отдельно, распределив партии по тембрам из нот для фортепиано – достаточно быстрый и точный вариант аранжировки. Например, для записи рождественской композиции подходят тембры Musicbox (колокольчики) и Vibraphon, струнными прописывается партия баса, подголоски. Есть возможность использования хороших тембров. Базовой дорожкой можно записать партию фортепиано, которую потом в Mixing Console можно будет увести вниз по балансу звука или выключить совсем. В данном случае мы использовали для записи мелодии флейту, которая ведёт партию сопрано. Для второго голоса мы выбрали Vibraphon. Из Multi Pad нам подошли лёгкие колокольчики, которые ассоциируются с волшебством и Новым годом. Спецэффекты тоже очень могут помочь с созданием нужного образа. Только учитывая специфику записи, лучше использовать их очень аккуратно.

Когда все партии записаны, наступает самый интересный момент репетиции. Темп можно откорректировать. Часто при переводе в аудио формат делается несколько вариантов темпа. Это даёт возможность хормейстеру выбрать наиболее точный вариант. Все инструменты вы записали на отдельные дорожки и теперь в Mixing Console вы регулируете баланс звука каждого тембра. Это не всегда необходимо, но бывает очень важно для наилучшего результата. Например, если Multi Pad слишком ярко звучат, можно «увести» их вниз по балансу. Есть возможность выключить партию на несколько тактов, потом включить. Дописать в нужных тактах подголоски. Формат MIDI лучше сохранить у себя обязательно. Например, через год эту аранжировку попросят немного изменить, и это можно сделать без особых проблем: заменить тембр инструмента на другой, сделать темп быстрее и очень многое другое, что позволит дополнить композицию, обогатить её художественную ценность.

Если используется в записи Style, то лучше взять из него несколько партий, отредактировать. Затем скорректировать и сохранить стиль и фактуру изложения, создав проект аранжировки (под-

готовка и адаптация музыкального произведения для представления его в форме, отличной от первоначальной). Записать основу на базе Style и дополнить её мелодиями и подголосками, если необходимо. Например, взять партию баса и струнных. Записать необходимую цифровку и дополнить. Со Style обычно возникают различные ассоциации, стили используют как важное средство музыкальной выразительности: при помощи стиля можно выделить тот или иной компонент музыкального целого, усилить или ослабить контрасты. Изменения в стиле – один из элементов музыкальной драматургии. Например, можно сравнить стили с различными оркестрами: джазовым, кантри, бальными, танцевальными, классическими. Замена одного или двух инструментов, а также выключение одного, может полностью изменить звучание всей пьесы. Придать нужный оттенок и настроение.

Каждый стиль и тембр имеют свою индивидуальность, характеризуя конкретное произведение, создавая неповторимый образ. В старинной музыке лучше использовать инструменты соответственно эпохе. Иногда очень сложно сделать идеальный стиль. Надо точно знать: какие инструменты вы хотите слышать в данном стиле, какой ритм. Точно выписать партии, дорожки. Обязательно слушать записи других вариантов звучания произведений. Можно внести некоторые изменения в тембры синтезатора, или даже создать их новые оригинальные варианты.

Стилевая и тембральная палитра современных рабочих станций помогает обогатить спектр возможностей преподавателя цифрового музыкального инструмента. Для детской хоровой студии этот вариант применения современных музыкально-компьютерных технологий может помочь во многих творческих проектах, украсит концертные выступления и многие творческие мероприятия. Необыкновенно удобные варианты для создания MIDI и аудио файлов помогают преподавателю электронного (цифрового) музыкального инструмента и его коллегам создавать яркие и интересные аранжировки.

Вопросы становления новых, «мультимедийных» форм музыкального образования с многогранным использованием современных музыкально-компьютерных технологий и опорой на их широкий многокомпонентный ряд возможностей и образовательный потенциал находят понимание и поддержку среди современных пре-

подавателей цифровых музыкальных инструментов [6], которые активно обсуждают задачи, стоящие перед музыкантами и педагогами на современном этапе развития электронной музыки.

#### **Список литературы:**

1. Горбунова И. Б. Музыкальное образование в цифровом пространстве // Общество: социология, психология, педагогика. 2016. № 1. С. 69–73.

2. Gorbunova I., Hiner N. Music Computer Technologies and Interactive Systems of Education in Digital Age School // Proceedings of the International Conference Communicative Strategies of Information Society (CSIS 2018). 2019. Pp. 124–128.

3. Горбунова И. Б., Горельченко А. В. Технологии и методики обучения. Музыкально-компьютерные технологии в системе начального музыкального образования. СПб., 2007.

4. Чернышов А. В. Мультимедийные формы музыкального образования: Методические рекомендации для ДМШ и ДШИ. М.: ООО «Медиамузыка», 2016.

5. Горбунова И. Б. Новые художественные миры. [Интервью профессора РГПУ им. А. И. Герцена И. Б. Горбуновой] // Музыка в школе. 2010. № 4. С. 11–14.

6. Задачи музыкантов и педагогов на современном этапе развития электронной музыки (по материалам Круглого стола XII Международного конкурса творчества «Музыка и Электроника» 03-11-2022, г. Москва) / Красильников И. М., Горбунова И. Б., Комарова Т. В., Ананьев А. Н., Клип И. Л., Соколовский Д. В., Фатьянова Е. А., Брянцев М. М. // Музыка и электроника. 2022. № 4. С. 8–10.

**Р. Ю. Пигуляк**  
**Научный руководитель – А. В. Алтарцева**  
**Астрахань**

#### **ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО Г. В. СВИРИДОВА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО**

**Аннотация.** Анализируется ранний опус Георгия Васильевича Свиридова «Шесть романсов на слова А. С. Пушкина» в точки зрения сохранения отечественных традиций вокальной музыки. Акцентируется внимание на том, что в контексте развития отечественной музыки XX века композитор предполагает применение техники звукообразования *bel canto*, несмотря на обновление интонационного словаря в его сочинениях.

**Ключевые слова:** Георгий Свиридов, камерно-вокальное творчество, отечественные вокальные традиции.

Георгий Васильевич Свиридов – крупнейший композитор России второй половины XX века, в творчестве которого вокальные и хоровые жанры занимают важное место. Композитор на протяжении всего творческого пути писал песни, романсы, создал массу хоровых сочинений, в которых сольное пение (в том числе и в песенно-романсовых жанрах) занимает ведущее место. Именно песни и романсы становятся важнейшим жанром, воплощающим глубоко личное отношение к теме Родины.

Поэзия, задействованная в вокальных сочинениях Свиридова, различна по стилистике, стихосложению и естественно, что это прямо отражается на интонационном строе его музыки, и, как следствие – на типе вокального интонирования и звукоизвлечения. Помимо классической русской поэзии (А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова), композитор обратился к стихам поэтов начала XX столетия – С. А. Есенина, А. А. Блока, а музыкальное прочтение взорвавших все каноны стихосложения стихов В. В. Маяковского было осуществлено впервые. Столь многоликая поэтическая палитра вызвала к жизни разные исполнительские задачи.

В исполнении вокальных произведений Свиридова используется как традиционная техника звукоизвлечения *bel canto* – как в ариозном, так и декламационном её ипостасях, так и новейшие приёмы, свойственные музыке XX века (например, ораторская мелодекламация, глиссандирование, ритмизованный шёпот, звукоизобразительность в подражании инструментальному звучанию, использование театрализованных эффектов, поиск новых звуковых решения в сочетании пения с микрофоном и без, нарочито упрощённое, «детское» пение и пр.). Вокально-хоровое творчество композитора значительно расширило горизонты вокальной выразительности и потребовало совершенного технического оснащения от артиста. В его партитурах, изобилующих авторскими ремарками, актуализировано новое отношение к звукоизвлечению, технические и художественные особенности которого требуют исследовательского внимания. Это – одна из причин актуальности данной работы.

Вокальные циклы Свиридова появлялись на протяжении всей его жизни и не случайно стали ведущим жанром, в котором обоб-

щено все существенное и значимое, созданное в отечественной музыке. Как пишет А. В. Крылова, «характерной чертой вокальных циклов Свиридова является дальнейшая драматизация романсов и это качество приводит, к своего рода, театрализации жанра» (Цит. по: [1, с. 26–27]). В некоторых произведениях Свиридов использует принцип сюжетной циклизации стихотворений. По мнению исследователя, «композитор “перешагнул” за традиционные рамки жанра, приблизив его к кантате, наметив путь к возможному синтезу этих двух разновидностей камерно-вокальной музыки» [Там же].

Вокальные циклы отличает обширный круг тем и образов. От лирической тематики ранних опусов («Шесть романсов на слова А. С. Пушкина», «Восемь романсов на слова М. Ю. Лермонтова», «Песни на слова советских поэтов», «Девять песен на слова А. Блока») он, позднее, приходит к гражданско-патриотической теме, воплощая тему Родины, подвергая осмыслению её исторический путь (на слова Есенина «У меня отец – крестьянин» и «Деревянная Русь», «Страна отцов» на стихи А. Исаакяна).

Вокальный цикл «Двадцать пять песен для баса» написан на стихи русских и зарубежных поэтов. Это произведения С. Есенина («Любовь», «Братья, люди!»), А. Прокофьева («Две песни о гражданской войне», «Рыбаки на Ладоге»), Б. Корнилова («В Нижнем Новгороде», «Лесная сторона»), В. Саянова («Сибирь»), А. Твардовского («Солдатская шинель»), «Три песни на слова Аветика Исаакяна» (в переводе Д. Бродского, М. Павловой), Р. Бернса («В полях, под снегом и дождём», в переводе С. Маршака), Л. Онерва («Не страшусь!», в переводе А. Блока) П.-Ж. Беранже («Как яблочко румян...», в переводе В. Курочкина), А. Пушкина («Ворон к ворону летит...»), Ф. Тютчева («Эти бедные селенья...»), В. Хлебникова («Юным»), «Четыре песни на слова А. Блока», а также присутствуют народные слова (песни «Слеза» и «Русская песня»). В цикле представлены лирические темы и тема Родины.

Думаю, нельзя не упомянуть и хоровое творчество композитора, где искусство **сольного пения** также задействовано. Усиление личной, интимной сферы в музыке связано с проникновением в область хоровых песнопений песенно-романсового начала. Личное, драматическое начало, характерное для человека, обращающегося к Богу, стремление выразить любовь к Родине, природе, женщине, самые личные и сердечные эмоции, выходит за пределы строго хо-

рового стиля и появляется потребность усилить выразительные средства, стиль, и тем самым обратиться к романсовости, к жанру хорового романса.

Романс как олицетворение человеческого начала, включение в канонический, строгий стиль хорового (часто - религиозного, церковного, храмового) пения составляет уникальный по своей сути смысл – личностное выражение в обще хоровом. Так появляется романс внутри кантатно-ораториального жанра – «Край ты мой заброшенный» из кантаты «Памяти Сергея Есенина».

Вокальный цикл на слова Пушкина – раннее сочинение композитора, созданное ещё в студенческие годы, в конце 1935 года на последнем курсе музыкального техникума. Пушкинские романсы ознаменовали открытие миру нового отечественного композитора и начало творческой самостоятельности автора. Именно здесь обнаружились главные черты его творчества, которые впоследствии стали основополагающими – от тематики (Родина в самом широком её звучании) до конкретных средств музыкальной выразительности, базирующихся на русской песенно-романсовой поэтике.

Стихотворения, избранные Свиридовым, не случайны. Это образцы лирико-философской лирики, в которых пейзажные картины инициируют углублённые философские размышления, всегда приводящие к гражданско-патриотической теме, а также – в последних двух стихотворениях – затрагивающих глубоко личные, автобиографические моменты. Логика повествования в цикле подчинена его основной теме – одиночества, долгой разлуке с друзьями, безрадостных предчувствий. От монолога, печальных раздумий, связанного с осенним пейзажем – символом одиночества («Роняет лес багряный свой убор»), автор обращается к трём стихам в зимнем сумеречном колорите («Зимняя дорога», «К няне», «Зимний вечер»), задействующем холодные краски заснеженного пейзажа. Прощание с любимой в романсе «Предчувствие» решено композитором в сурово-сосредоточенном ключе. Здесь впервые возникает женский образ и появляется неожиданный огонёк надежды, вспоминаются былые чувства.

Финал цикла – «Подъезжая под Ижоры» – переводит из грустного круга печальных и сосредоточенных раздумий в мир деятельный, жизнерадостный, искрящийся юмором и молодым весельем, что находится в согласии с традициями П. И. Чайковского – оп-

тимистический финал, например, 4-й симфонии, также связан с «хождением в народ».

Уже в первом вокальном цикле определяются существенные признаки работы композитора с поэтическим словом. Задействуя здесь обобщённо-поэтический тип его воплощения (отсутствует конкретная детализация каждого слова), композитор глубоко и тонко чувствует поэтический текст и, одновременно, в соответствии с его стилем и характером отразить его в музыке. Лаконичность, экономия средств, умение изящно, минимальными штрихами выразить главное останутся признаками стилистики Свиридова навсегда.

Здесь также очевидно, что в романсовом творчестве композитор стал наследником М. И. Глинки, который глубоко изучил специфику вокального звукообразования, бережно подходил к работе с голосом. В цикле он обращается к двум типам интонирования – ариозному и декламационному, которые, сближаясь друг с другом, образуют ту неповторимую свиридовскую интонацию, когда сложно разделить эти два типа.

Так, в первом монологе-элегии – «Роняет лес багряный свой убор», – исполненном суровой и мужественной печали, композитор сознательно «оголяет» мелодическую линию, представляя основную тему сначала в партии фортепиано, а затем – у солиста:

Пример 1.

Шесть романсов на слова А. С. Пушкина. Роняет лес багряный свой убор

Molto sostenuto

*P tenebroso*

Ро-ня-ет лес баг-ря-ный свой у-бор,

В романсе «Зимняя дорога» композитор обращается к романтической традиции, когда пейзаж, находя отклик в душе поэта, является отражением его внутреннего состояния. В данном случае, аккомпанемент передаёт быстрое движение тройки с одной стороны и нарастающее волнение героя – с другой.

Здесь существенную роль в раскрытии содержания стихотворения, в создании образа принадлежит партии фортепиано – стремительные гармонические фигурации шестнадцатыми, исполняемые чуть слышно *pp* в сочетании с голосом солиста, дублируемым в басовом голосе фортепиано, ведущим мелодию лёгким *staccato*. В совокупности это создаёт необходимый звуковой колорит, воплощает образы и настроение пушкинского стихотворения:

Пример 2.

Шесть романсов на стихи А. С. Пушкина. Зимняя дорога

Сквозь волнистые туманы,  
пробирается луна,

В среднем разделе романса впервые появляется мотив грусти и тоски, стремления к родному дому и стремительная поступенная мелодика, быстро взмывающая к вершине, сменяется терцовыми попеvками, напоминающими жалобу:

Пример 3.

Шесть романсов на стихи А. С. Пушкина. Зимняя дорога

Это настроение предвосхищает следующий номер цикла – своего рода лирико-философский центр, размышление о закате жизни. Интересно, что в данном вокальном цикле времена года символически соответствуют определённым жизненным этапам человека. Осень – период зрелости и зима – время осмысления, подведения итогов жизни. Отношение поэта к няне – уважительное, с большой нежностью, удивительным образом воплощено композитором. Со вступления, живописующего мерное движение веретена (пример 4), замедляя его движение перед вступлением солиста, композитор переносит внимание слушателя на монолог героя (пример 5):

Пример 4.

Шесть романсов на стихи А. С. Пушкина. К няне

Здесь Свиридов прибегает к своему излюбленному художественному приёму – во время вступления солиста, произносящего главные слова, аккомпанемент как бы «замирает» и солист их произносит практически в тишине, ничто не отвлекает от смысла произносимого:

Пример 5.

Шесть романсов на стихи А. С. Пушкина. К няне

*p espr. e poco tenuto*  
Под-ру-га дней мо-их су-ро-вых, го-луб-ка дрях-ла-я мо-

*p*

Краткая передышка для беседы с няней – и путник снова оказывается «в море житейском», где его поджидают как природные невзгоды, так и душевные:

Пример 6.

Шесть романсов на стихи А. С. Пушкина. К няне

*mf*  
Бу-ря мгло-ю не-бо кро-ет,

*trp*

Удивительно тонко в фортепианном аккомпанементе пассажи шестнадцатых живописуют то колокольчики тройки, то движение веретена, то завывание ветра. Композитор «останавливает» это движение для произнесения солистом самых важных слов, и «вихрь времени» опять возобновляет его. Так происходит и в романсе «Зимняя дорога» – герой обращается с вопросом на фоне «замершей» в ожидании важных слов фактуры:

Пример 7.

Шесть романсов на стихи А. С. Пушкина. Зимняя дорога

Что же ты, мо-я ста-руш-ка, при-у-молк-ла у ок-на?

*p*

Второе обращение к героине сопряжено с применением интересного художественного эффекта – на слова «Спой мне песню как девица» появляется мелодия, стилизующая народную песню – секстовый восходящий ход с постепенным нисходящим заполнением в характерном ритме:

Пример 8.

Шесть романсов на стихи А. С. Пушкина. Зимняя дорога

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий стилизацию народной песни. Мелодия характеризуется секстовым восходящим ходом с постепенным нисходящим заполнением. Динамика *p più cantabile*.

Сумрачное, сосредоточенное «Предчувствие» - своего рода смысловая кульминация цикла, осмысление пройденного пути. В интонационном плане композитор концентрирует внимание на квинтовой интонации, распетой несколько нервно – с триольным подходом на фоне постоянного нисходящего движения в фортепианной партии. В душе героя зреет протест («прорывающийся» на слова «сохраню ль к судьбе презренье» ораторским взлётом по звукам трезвучия в довольно высокую тесситуру, поддержанный колокольным всплеском у фортепиано). Куплетная форма романса в данном случае способствует постоянному возврату к «исходной точке» и постоянному накоплению внутреннего напряжения:

Пример 9.

Шесть романсов на стихи А. С. Пушкина. Зимняя дорога

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий протест героя. Мелодия характеризуется квинтовой интонацией, распетой несколько нервно – с триольным подходом на фоне постоянного нисходящего движения в фортепианной партии. Динамика *poco f 3*.

Оно выливается в финальном романсе в своего рода эмоциональный взрыв. Поэт в музыке Свиридова предстаёт юным оптимистом, летящим вперёд вопреки условностям светской жизни, навстречу любви и новым творческим свершениям. Романс наполнен безудержным восторгом от стремительного бега тройки. Интонационно это выражено в движении по звукам мажорной пентатоники, быстрым восхождениям к мелодической вершине, свободному полёту, «перемещениям» по всему диапазону. Господствующие в цикле минорные тональности и главная из них, до-диез минор, в которой звучал первый и предпоследний номер, неожиданно сменяются в конце светлым, лучезарным до мажором, завершающим цикл:

Пример 10.

Шесть романсов на стихи А. С. Пушкина. Подъезжая под Ижоры

Такой оптимистический финал отразил мироощущение юного Свиридова, полного надежд и радужных планов.

Шесть романсов на стихи Пушкина сразу после написания стали репертуарными, а автор их, двадцатилетний Свиридов, получил широкую известность. Романсы эти быстро приобрели популярность, стали репертуарными как по причине высоких художественных достоинств произведения, так и специфике вокального звукообразования. Каждый романс удивительно удобен для исполнения, в нем задействованы наиболее употребительные звуки диапазона вокалиста, верхние из которых практически всегда подготовлены, берутся в результате волнообразного движения мелодии, силы во-

калиста грамотно рассчитаны. Форма романсов – с более сдержанной средней частью, позволяет изменить режим пения, дать голосу передышку с одной стороны и выявить другие, более камерные тонкие тембровые краски – с другой. Цикл романсов удивительным образом способствует шлифовке традиционной вокальной техники.

#### **Список литературы:**

1. Холодова А. И. Особенности строения вокального цикла Г. В. Свиридова «Песни на стихи Роберта Бернса». Режим доступа: URL: <https://ok.ru/group54107990851770/topic/152741069766842> (дата обращения: 01.02.2023).

2. Налбандян М. С., Хватова С. И. Вокальный звук в XX веке: расширение арсенала выразительных средств // Музыкальная летопись. Вып. 11. Краснодар: Изд-во КГИК, 2021. С. 189–200.

3. Шепшелёва О. В. Смысловый потенциал хорового звучания в современной музыке // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2 (11). С. 98–102.

**Ф. А. Рыкунов**  
**Научный руководитель – Л. А. Бурякова**  
**Таганрог**

### **ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ СТИЛЯ ЯНА ТИРСЕНА**

**Аннотация.** Имя французского композитора, исполнителя и продюсера Яна Тирсена (Yann Tiersen), хорошо известное и почитаемое за пределами России, недостаточно знакомо отечественной аудитории, что является весомым аргументом актуальности данной темы. Более всего имя Тирсена ассоциируется с его популярным и знаковым произведением – саундтреком к фильму Жана-Пьера Жене «Сказочная судьба Амели Пулен» (в отечественном прокате «Амели»), который принёс ему всемирную известность.

Безусловно, для исследователя первично само творчество композитора. Однако, по мере погружения в подробности биографии, событий, послуживших стимулом для творческих исканий, мы начинаем узнавать автора в его произведениях, открываем новые грани его музыки.

Таким образом, рассмотрение творчества Яна Тирсена сквозь призму его жизненного пути может дать более глубокое понимание истоков формирования его творческого стиля.

**Ключевые слова:** Ян Тирсен, саундтрек к фильму «Амели», остров Уэссан.

Ян Тирсен (Yann Tiersen) родился в 1970 году в Бресте, на северо-западе Франции, во французской семье бельгийского и норвежского происхождения. Начав с четырёх лет обучаться игре на

фортепиано и с шести – на скрипке, он впоследствии получает классическое образование в музыкальной академии в Ренне.

В начале 1980-х в 13 лет, под влиянием панк-субкультуры (групп «The Stooges» и «Joy Division»), он ломает свою скрипку, покупает электрогитару и формирует собственную рок-группу.

После распада группы он сосредотачивается на сольном исполнении на синтезаторе, сэмплере, драм-машине и начинает сочинять музыку для театра и короткометражных фильмов. Спустя три года, в 1986-м, Тирсен возобновляет обучение скрипичной игре и поступает в Национальную консерваторию города Булонь-сюр-Мер.

Следствием таких «метаний» между классическим образованием и увлечением экспериментами станет формирование собственного стиля, синтезирующего различные музыкальные практики.

В 1990-х годах композитор записывает более 40 треков в собственном исполнении на гитаре, скрипке и аккордеоне, которые вошли в первые два альбома: «La Valse des Monstres» («Вальс монстров», 1995) и «Le Phare» («Маяк», 1998), ставшие популярными благодаря трансляции на радио.

Тирсен даёт много концертов, среди них нашумевший концерт для France Inter в программе Бернара Лёнуара<sup>42</sup> «C'est Lenoir». В это же время появляются альбомы «Tout est», «L'Absente» и ряд других.

В конце 1990-х годов композитор совершает двухлетнее мировое турне совместно с оркестром и усиленным струнным квартетом [7]. По завершении гастролей он возвращается к сочинительству и выпускает очередную серию альбомов: «Dust Lane», «Les Retrouvailles», создаёт саундтреки к фильмам «Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain» (2001), «Goodbye, Lenin!» (2003) и документальной ленте «Tabarly» (2008).

В альбомах последующих лет (2010–2014) композитор стремится к созданию новых, более сложных звуковых слоёв и использует, наряду с акустическими инструментами (гитарой, мандолиной и бузуки), комплект синтезаторов, электрогитар и игрушечных электронных пианино (альбомы «Skyline» (2011) и «Infinity» (2014)). Яна глубоко интересуется проблема связи человека с природой, ме-

---

<sup>42</sup> Бернар Лёнуар (Bernard Lenoir) – французский радиоведущий, специализирующийся на инди-роке [[https://fr.wikipedia.org/wiki/Bernard\\_Lenoir](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bernard_Lenoir)].

стом обитания, он увлекается оригинальными полевыми записями естественных звуков, создающими тонкий гул, наполняющий пространство. А в музыке альбома «ALL» (2019) глубоко исследуется связь человека с природой, местом и любовью к речи [1].

Следует заметить, что Тирсен владеет впечатляющим множеством инструментов, он блестяще играет на 20 музыкальных инструментах, но особое предпочтение отдаёт скрипке, фортепиано и аккордеону. Не удивительно, что большинство его сочинений – инструментальные пьесы.

Но на живых шоу музыкант тяготеет к музыкальным экспериментам, часто поёт, играет на электрогитаре, с экспрессией рок-звезды играет на скрипке и сотрудничает со многими музыкантами. В разное время в концертах и записи альбомов Тирсена принимали участие известные певцы Джейн Биркин<sup>43</sup>, Доминик А<sup>44</sup>, Кристоф Миоссек, Элизабет Фрейзер<sup>45</sup>, Стюарт Стейплз<sup>46</sup>, исполнители-струнники Жан-Франсуа Асси, Фредерик Дессю, Гийом Фонтанароза, Бертран Косс, Фредерик Хэффнер, флейтист Эллиот, ударник Лодовико Мориллон, исполнительница на волнах Мартено Кристин Отт и многие другие, включая многочисленные рок-группы и Национальный оркестр Парижа.

Список музыкантов, сотрудничающих с Тирсеном, продолжает расти. Например, для записи своего концертного альбома «C'était ici» (2002) он привлёк более 50 музыкантов [10].

Приведённый далеко не полный перечень произведений Яна Тирсена даёт представление о направленности его творчества, сосредоточенном на гастрольях и записи студийных альбомов, которые часто используются для саундтреков к фильмам.

Прослеживая истоки композиторского стиля Яна Тирсена, нам удалось выявить, что на его формирование сильное влияние оказало добровольное уединение на острове Уэссан, расположенном

---

<sup>43</sup> Джейн Биркин (Jane Birkin) – английская актриса и певица. С конца 1960-х годов проживает во Франции, является также сценаристом и режиссёром [[https://fr.wikipedia.org/wiki/Jane\\_Birkin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jane_Birkin)].

<sup>44</sup> Доминик А (Dominique A) – сценический псевдоним Доминика Ане (Dominique Ané) – французский певец и автор песен. Считается одним из основателей «новой французской сцены» в начале 1990-х годов [[https://fr.wikipedia.org/wiki/Dominique\\_A](https://fr.wikipedia.org/wiki/Dominique_A)].

<sup>45</sup> Элизабет Дэвидсон Фрейзер (Elizabeth Davidson Fraser) – британская певица. Она особенно известна своим неземным вокалом (сопрано), который был визитной карточкой группы Cocteau Twins в 1980-х годах [[https://fr.wikipedia.org/wiki/Elizabeth\\_Fraser](https://fr.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_Fraser)].

<sup>46</sup> Стюарт Стейплс (Stuart Staples) – английский музыкант Ноттингема, известный солист группы «Tindersticks» [[https://fr.wikipedia.org/wiki/Stuart\\_Staples](https://fr.wikipedia.org/wiki/Stuart_Staples)].

в 30 километрах от западного побережья Бретани в Кельтском море, куда он постоянно возвращался в поисках вдохновения. Его любовь к живой природе, тяга к размышлениям в одиночестве нашли отражение в его творчестве. Известно, что по ночам Ян любил часто наблюдать за маяком Créac'h<sup>47</sup>, каждый раз не уставая восхищаться потрясающим пейзажем, который повторялся каждую ночь: «Я был поражён тем, как лучи маяка раскрывают некоторые скрытые детали местности, как мы можем заново открыть то, что видим перед собой каждый день, только благодаря свету, направленному на это» [3].

Так, альбом под названием «Kerber» (2021) он полностью посвятил острову, назвав его «музыкальной картой Уэссана»: все треки альбома носят названия частей острова Уэссан, точнее – небольшой территории вокруг резиденции музыканта – дома и собственной студии звукозаписи [7]. «Kerber» стал вершиной экспериментов композитора со звуками природы в сочетании с электронными звуковыми устройствами, самым новаторским проектом на сегодняшний день. «Новый альбом Тирсена представляет собой красивую, захватывающую и продуманно структурированную вселенную, в которой пронзительное фортепиано сливается с кинематографическими электронными пейзажами. Он был записан в студии Eskal, которую Тирсен построил на острове Уэссан. Альбом назван в честь небольшой деревенской часовни, а каждое произведение вторит названиям различных природных объектов, окружающих дом композитора» [3].

«Kerber» – самый новаторский проект на сегодняшний день, вершина экспериментов композитора со звуками природы, сочетаемыми со звуками электронных устройств. Специально к его выходу композитор представил одноименный фильм продолжительностью 1 час, в котором сыграл произведения из альбома на фоне живописных пейзажей Уэссана [10].

Особую нишу занимают саундтреки Тирсена, так как именно они (особенно к фильму «Амели»<sup>48</sup>) принесли композитору настоящую славу и наибольший коммерческий успех. Показательно, что

---

<sup>47</sup> Маяк Phare du Créac'h (или Kreac'h) – маяк в Уэссане, Франция. Является самым мощным в Европе и одним из самых мощных в мире. С 2011 года внесён в список памятников архитектуры [[https://en.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%A9ac%27h\\_Lighthouse](https://en.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%A9ac%27h_Lighthouse)].

<sup>48</sup> До выхода фильма «Сказочная судьба Амели Пулен» (2001, кинорежиссёр Жан-Пьер Жене) Тирсен уже был автором музыки к нескольким фильмам, в том числе удостоенного множества наград фильма «Жизнь ангелов во сне» («La Vie rêvée des anges») (1998), «Алиса и Мартин» Андре Тешине (1998) и «Лунный свет» Кристин Карьер (1999).

режиссёр «Амели» Жан-Пьер Жене, услышав однажды диск с музыкой Тирсена, счёл его стиль идеально подходящим для своего фильма. За саундтрек к этому фильму Ян был удостоен премии «Cesar» в номинации «Лучшая музыка к фильму 2002 года».

Сам Тирсен был не в восторге от огромной популярности музыки к «Амели», подчёркивая, что круг его интересов в музыке гораздо шире. Однако именно эта музыка привлекла наибольшее число почитателей. Приводим одно высказывание: «Когда слушаешь “Присказку прошлого лета” (из фильма “Амели”), кажется, что время останавливается и можно наблюдать за его медлительностью, почувствовать острее, увидеть дальше, услышать больше, понять глубже. Это вихрь воспоминаний. Воспоминаний, которые годами могут жить внутри и вдруг вспоминаются» [5].

Музыка к фильму «Амели» продолжает оставаться – и обоснованно – «визитной карточкой» композитора: в ней пленяют светлые, трогательные мелодии на фортепиано, пронзительные партии струнных и тёплый, романтический звук аккордеона – в представлении многих людей именно так звучит Франция [2].

Многие ошибочно полагают, что саундтреки Тирсен создавал специально к фильмам, но это не так<sup>49</sup>. Оказалось, что создаваемая им музыка легко «рифмуется» с сюжетами фильмов, что свидетельствует о её кинематографической природе, секрет которой, возможно, кроется в том, что многие его альбомы изначально были задуманы для театра и сценических экранизаций.

Маэстро лёгкой музыки, как прозвали Яна Тирсена в народе, филигранно соединяет в своих работах академический базис и тенденции сегодняшнего дня [6].

Итак, музыка композитора, в которой угадываются автобиографические мотивы, представляет собой своеобразный синтез: в ней чувствуется, с одной стороны, влияние классического образования, которое он получил в детстве, американской и британской панк-субкультуры, музыки, которую он слушал в подростковом возрасте. Его музыкальный стиль переменчив, он сильно меняется со временем. Меланхолическая по своей природе музыка и композиторские приёмы Яна Тирсена совмещают в одном произведении

---

<sup>49</sup> Для фильма Ян сочинил всего лишь три вариации одной пьесы: «La valse d'Amelie» и ещё два трека: «La redécouverte» и «L'autre valse d'Amélie». Остальные пьесы были созданы ранее, до работы над музыкой к фильму, их взяли из трёх первых альбомов.

элементы классической, народной музыки с элементами поп-музыки и рока.

Французский критик Гюидо Мобиус (Guido Mobius) в одной из своих статей написал: «И простые зрители, и высоколобые критики не могли понять, как это у Тирсена получается? Скромные, неяркие, нарочито любительские мелодии намертво врезаются в мозг... А рождаемые ими чувства простираются от чёрной меланхолии до желания обнять каждого представителя рода человеческого» [4].

Музыкальный стиль Яна Тирсена обманчиво легко распознать, но трудно определить. Знатоки дали его стилю много названий: «новый минимализм», «синема-блюз» и даже «морская рапсодия». Ни одно из них не объясняет главного – на что похожа музыка Тирсена. Сам композитор считает, что «музыка не появляется ниоткуда и не уходит в никуда. Она незримо присутствует в этом мире. Кто-то её слышит, а кто-то нет» [4].

Композиторский почерк композитора сильно варьируется от альбома к альбому, от фильма к фильму. Его меланхоличная музыка и композиторские приёмы сочетают элементы классической и народной музыки с элементами поп-музыки и рока. Тонкий и глубоко эмоциональный стиль композитора перекликается с Ф. Шопеном и другими великими мастерами романтической музыки, а также с Э. Сати, яркой фигурой парижского авангарда начала XX века, творчество которого стало предшественником более поздних художественных течений, таких как минимализм и Театр эпохи Возрождения [10].

Музыку Тирсена также сравнивают с одним из самых влиятельных композиторов конца XX века, американским композитором в стиле минимализма, классической и современной академической музыки и эмбиента Филипом Глассом, а также с британским композитором-минималистом, пианистом, либреттистом и музыковедом Майклом Найманом, который написал много музыки к фильмам; Тирсена даже называют галльским Майклом Найманом [10]. Иные знатоки именуют его «последним романтиком Европы» [4].

Такое многообразие мнений, на наш взгляд, оправдано широтой поисков, которые изменяются со временем и в зависимости от творческих намерений композитора.

Особая притягательность его меланхолической по своей сути музыки видится в соединении академического базиса и тенденций сегодняшнего дня, в совмещении элементов классической, народной музыки с элементами поп-музыки и рока.

Наряду с указанными основными чертами творчества Яна Тирсена, мы выявили одну необычную, характерную особенность: названия его произведений не всегда соответствуют их музыкальному содержанию. В качестве примера можно привести альбом «La valse de Monstres» (1995). В записи этого альбома сам Тирсен играет на аккордеоне, скрипке и мелодике, музыка вовсе не пугающая, а наоборот – словно убаюкивает «уговаривающими» нежными мотивами. Впрочем, как показало исследование, данная особенность наблюдается и у других современных композиторов, пишущих саундтреки, когда характер музыки не совпадает с происходящими на экране событиями, например, драматичные или даже трагичные сцены сопровождаются умиротворёнными звуками. Это можно рассматривать как приём, психологическую компенсацию, в которой нуждается человек в современном мире с его катаклизмами и неуверенностью в завтрашнем дне.

#### **Список литературы:**

1. Композитор Ян Тирсен выпустил новый альбом Kerber. Режим доступа: URL: <https://neoclassica.ru/yann-tiersen-kerber-new-album/> (дата обращения: 01.02.2023).

2. Французский композитор Yann Tiersen (Ян Тирсен). Режим доступа: URL: <https://neoclassica.ru/tiersen/> (дата обращения: 01.02.2023).

3. Ян Тирсен. Режим доступа: URL: [https://www.hmong.press/wiki/Kerber\\_\(album\)](https://www.hmong.press/wiki/Kerber_(album)) (дата обращения: 01.02.2023).

4. Ян Тирсен: монмартрский затворник. Режим доступа: URL: <https://www.vashdosug.ru/msk/concert/article/54581/> (дата обращения: 01.02.2023).

5. Ян Тирсен – современный французский композитор. Режим доступа: URL: <http://blog.filologia.su/page74.shtml> (дата обращения: 01.02.2023).

6. САГМО исполнит лучшие произведения композиторов Яна Тирсена и Оулавюра Арналдса. Режим доступа: URL: <https://neoclassica.ru/neoclassica-antology-concert-olafur-arnalds-yann-tiersen/> (дата обращения: 01.02.2023).

7 C'Était Ici. Режим доступа: URL: <https://www.allmusic.com/album/c%С3tait-ici-mw0000521068> (дата обращения: 01.02.2023).

8 Biographie de Yann TIERSEN. Режим доступа: URL: [http://www.monsieur-biographie.com/celebrite/biographie/yann\\_tiersen-2380.php](http://www.monsieur-biographie.com/celebrite/biographie/yann_tiersen-2380.php); Yann Tiersen URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Yann\\_Tiersen](https://fr.wikipedia.org/wiki/Yann_Tiersen) (дата обращения: 01.02.2023).

9 Grelard Ph. Yann Tiersen, un musicien et son île // Le Soleil. Le jeudi, 29 septembre. Режим доступа: URL: <https://www.lesoleil.com/2021/08/26/yann-tiersen-un-musicien-et-son-ile-56574d37cc38f81fe25933899aaa058d> (дата обращения: 01.02.2023).

10 Yann Tiersen. Режим доступа: URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Yann\\_Tiersen](https://en.wikipedia.org/wiki/Yann_Tiersen) (дата обращения: 01.02.2023).

**Ю. А. Саркорова**  
**Научный руководитель – Е. В. Бабенко**  
**Краснодар**

**ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЖАНРА  
КОЛЫБЕЛЬНОЙ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ  
(на примере фильма «Цирк»,  
реж. Г. Александров, комп. И. Дунаевский)**

**Аннотация.** Статья посвящена выявлению специфики функционирования жанра колыбельной в художественном фильме «Цирк». Наряду с перечнем фильмов, где встречается колыбельная, в тексте содержится общая информация о фильме, характеристика сюжета и жанрового своеобразия картины. Представленные в фильме песенные образцы подробно анализируются в соотношении с видеорядом.

**Ключевые слова:** Г. Александров, И. Дунаевский, колыбельная, медиа-текст.

Колыбельной принадлежит особое место в общей систематике музыкальных жанров. Знакомый и понятный каждому жанр нашёл богатейшее воплощение в фольклоре и профессиональном композиторском творчестве. Широко и многопланово древний первичный жанр колыбельной представлен в музыке кинематографа.

Анализ отечественного кино позволил выявить обширный перечень кинолент, музыкальный ряд которых включает жанр колыбельной. В их числе художественные фильмы, адресованные взрослой и детской аудитории, различной жанровой специфики – драмы, комедии, мелодрамы, сказки, музыкальные фильмы. Назовём ряд примеров кинокартин, созданных в разные годы XX столетия: «Подкидыш» (Мосфильм, 1939 г., реж. Т. Лукашевич, комп. Н. Крюков); «Человек родился» (Мосфильм, 1956 г., реж. В. Ордынский, комп. В. Баснер); «Комиссар» (Мосфильм, 1967 г., реж. А. Аскольдов, комп. А. Шнитке); «Отпуск за свой счёт» (Мосфильм и телевидение ВНР, 1982 г., реж. В. Титов, комп. А. Козлов, В. Мате), «Мерри Поппинс, до свидания» (Мосфильм, 1983 г., реж. Л. Квинихидзе, комп. М. Дунаевский); «Сказка о звёздном мальчике» (Беларусьфильм, 1983 г., реж. Л. Нечаев, комп. А. Рыбников); «Колыбельная для брата» (Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1982 г., реж. В. Волков, комп. С. Томин); «После дождика в четверг» (киностудия им. М. Горького, 1985 г., реж. М. Юзовский, комп. Г. Гладков).

Становясь компонентом кинопроизведения, колыбельная может выполнять различные функции – от первичной иллюстративной до драматургической, участвующей в развитии сюжета; выполнять второстепенную фоновую роль, появляясь эпизодически, или служить характеристикой персонажа; представлять авторский или цитируемый музыкальный материал; звучать внутри кадра или за кадром, обеспечивая наличие подтекста и возможности максимального воздействия на зрительскую аудиторию.

Данная статья посвящена анализу особенностей функционирования жанра колыбельной в фильме, ставшим классикой отечественного кинематографа – «Цирк», режиссёра Г. Александрова с музыкой композитора И. Дунаевского, вышедшего на экраны в 1936 году.

Основой сценария стала пьеса И. Ильфа, Е. Петрова и В. Катаева «Под куполом цирка». Действие фильма происходит в 1930-е годы. Являясь по жанру комедией, фильм повествует о событиях, на первый взгляд, не комедийного плана. В центре сюжета история иностранной артистки Марион Диксон, приехавшей в СССР с аттракционом «Полёт на луну», скрывающей, что у неё есть темнокожий ребёнок, и полюбившей артиста советского цирка Ивана Мар-

тынова. Желанию Марион остаться в Москве всячески противится владелец её циркового номера Франц фон Кнейшиц. Пытаясь удержать Марион и будучи влюблённым в неё, предприниматель шантажирует артистку подробностями её личной жизни. Убедившись в тщетности своих намерений (Кнейшицу не удаётся не только удержать Марион, но и помешать советским артистам в создании циркового номера, превосходящего успех «Полёта на луну»), антигерой Кнейшиц показывает зрителям цирка темнокожего ребёнка Марион, в надежде опозорить артистку и разрушить её жизненные планы. Однако он снова терпит неудачу: счастливый финал объединяет героев фильма, и воплощает важнейшую идею равенства и дружбы народов.

Согласно особенностям комедийного жанра, в картине присутствуют такие неотъемлемые атрибуты, как «путаница» в отношениях героев, разного рода смешные эпизоды (к примеру, попавший в клетку со львами и вынужденный сражаться с ними букетом цветов инженер Скамейкин, впоследствии падающий в обморок от лая маленькой собачонки), диалоги юмористического толка. Вместе с тем в картине показан непростой труд артистов цирка, вынужденных рисковать, выполнять сложные номера, несмотря на усталость, веселить и развлекать публику.

Важнейшим компонентом фильма является музыка, что во многом обусловлено содержанием: представить цирк без звучания музыки практически невозможно. Яркие инструментальные номера, сопровождающие выступления цирковых артистов, в музыкальном оформлении фильма органично сочетаются с жанром массовой песни. Созданные на слова В. Лебедева-Кумача и получившие впоследствии широкую известность и «жизнь» вне кинокартины, песни воспевают патриотизм, любовь к своей стране, любовь матери к своему ребёнку, интернациональные идеи, принятие человека любой веры и национальности.

К песенным шедеврам патриотической тематики неизменно принадлежит неоднократно звучащая в фильме «Песня о Родине». Известны и любимы многими поколениями песни-колыбельные «Спи, мой мальчик» и «Сон приходит на порог», речь о которых пойдёт ниже.

Согласно мнению И. Петровой, автора книги «Музыка советского кино» [2], И. Дунаевский был одним из первых композиторов,

оценивших перспективу синтеза искусств кино и музыки. Известно, что в процессе работы над музыкой к фильму Дунаевскому не сразу удалось прийти к согласию с режиссёром Александровым. Иногда композитор создавал 12–15 вариантов каждой фразы.

Работая в жанре музыкальной кинокомедии, Дунаевский утвердил метод раскрытия идеи фильма через песню-лейтмотив. Как правило, эта была центральная песня всего фильма [2]. В кинокартине «Цирк» можно выделить две песни, функционирующие в качестве лейттемы. Это «Песня о Родине», воплощающая одну из ключевых идей фильма – воспевание родной страны, а также колыбельная «Спи, мой мальчик». Особенностью данной песни является то, что полностью в картине она однократно звучит в сцене укачивания сына главной героини (38.24–41.26). Выполняя непосредственно иллюстративную функцию в данном эпизоде, тема может быть трактована и как относящаяся к самой Марион, так как в «сокращённом» виде неоднократно «проходит» в фильме. Рассмотрим сказанное более подробно.

Музыка песни «Спи, мой мальчик» светлая, проникновенная, олицетворяющая нежность и любовь матери к своему ребёнку. Повторы мелодических оборотов (присутствующие в начале песни), столь типичные для колыбельной, соседствуют с джазовым звучанием инструментального сопровождения, сочетающего скрипичные и духовые тембры. Джазовый характер звучания усиливается также благодаря наличию синкоп в вокальной мелодии, присутствию красочных гармоний: септаккордов (большого мажорного, малого мажорного, малого минорного (II65)), с многочисленными задержаниями, в том числе альтерированными, мягким чередованием мажорной и минорной тоники. При этом вокальная мелодия, начинаясь с несимметричного опевания VI ступени, сочетает широкие ходы (на септиму, октаву) с поступенным, уравнивающим мелодическую линию движением, создающим необходимое колыбельной свойство кантиленности:

Спи, мой маль-чик, слад-ко - слад-ко. Спи, мой

птен - чик спи, - ма - лыш.



вождающего выполнение трюка, звучащая музыка выполняет функцию эмоциональной разрядки (подобно разрешению диссонанса) и является воплощением красоты, лёгкости и грации, которые олицетворяет собой героиня. Общий характер музыки полностью отвечает поэтическому тексту, в котором повествуется о том, как хорошо на луне, где нет печали и бед. Вокальное звучание темы в дальнейшем развитии сменяется инструментальным (12.43), периодически становясь фоном для диалогов героев картины (Раечки и её жениха, Мартынова и отца Раечки и т. д.).

Фрагментарно тема появляется в исполнении героя фильма Скамейкина, который напевает её, как тему циркового номера, будучи в прекрасном расположении духа, собираясь сделать предложение своей возлюбленной (49.54–50.02).

Кроме упомянутой колыбельной песни лейттема звучит в фильме ещё дважды – в сцене прощального выступления Марион и после выполненного трюка совместно с Мартыновым.

Во время прощального номера артистки (54.45–56.09) её тема приближена к первоначальному варианту – сохраняются те же длительности, синкопы, но музыка звучит в медленном темпе. Марион опечалена, так как полагает, что Мартынов не любит её. Она почти не танцует, в определённый момент переходит на говор, на словах «Мери верит в чудеса» артистка руками показывает, что на самом деле это не так. Героиня больше, чем в первом номере, пропевает слоги, что в совокупности с медленным темпом, подчёркивает кантиленность мелодической линии и одновременно служит передачей её эмоционального состояния.

Заключительное проведение лейттемы (1.17.09–1.17.34) характеризуется помпезностью звучания, олицетворяет силу духа артистов, красоту циркового действия и радостное настроение героев Марион и Мартынова, которые не только успешно выполнили трюк, но и поняли, что их чувства взаимны. Первоначально тема предстаёт в оркестровом исполнении и сопровождает акробатические действия гимнасток. При этом в музыке присутствует синкопированность ритма, пунктир, что, в совокупности с подвижным темпом, придаёт звучанию темы активный характер. Позднее инструментальные тембры сменяются хоровым исполнением, с соло Марион (1.17.53–1.18.25), что максимально усиливает лирический характер темы. Это снова светлый, прекрасный вальс, иллюстрирующий сияние огней и ощущение радости, исходящее от главной героини. На экране зрители видят преобразившуюся улыбающуюся Марион. Синтез музы-



стративную функцию, колыбельная исполняется людьми разных национальностей, воплощая важнейшую идею фильма, актуальную во все времена – мысль о равенстве людей всех наций и народностей. Не случайно в музыке колыбельной ощутимо присутствие национального колорита (например, восточные «узоры» в партии солирующего гобоя во втором куплете или джазовые интонации и тембр саксофона в третьем куплете, ассоциирующиеся с афроамериканской музыкой).

Не являясь лейттемой, колыбельная выполняет важную драматургическую функцию. Представляя кульминацию-эпилог, созданную через первичный жанр песни, в развитии отношений Мерион и Мартынова колыбельная «снимает» мыслимые противоречия и недосказанность между героями фильма, приводит к счастливой развязке сюжета в целом.

Подводя итог, отметим, что жанр колыбельной не ограничивается сугубо иллюстративной функцией, ему принадлежит существенная роль в драматургии фильма. Это наглядно демонстрирует высказывание режиссёра Г. Александрова о работе И. Дунаевского в кино: «Песня нужна фильму, как крылья птице. Особенно если песня не вставной номер, а действующее лицо» [1].

#### **Список литературы:**

1. Песня о Родине. Режим доступа: URL: <http://www.lubov-orlova.ru/library/epoha-i-kinoo.html> (дата обращения: 17.02.2023).
2. Петрова И. Ф. Музыка советского кино. М.: Знание, 1964. 72 с.
3. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1984. 214 с.

**А. А. Семенюг**  
**Научный руководитель – И. А. Яценко**  
**Луганск**

### **РАЗВИТИЕ СОЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА МАРИМБЕ (1969-1986 гг.): ПРОБЛЕМА КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРА**

**Аннотация.** В статье рассматривается история развития концертного репертуара для маримбы, проблематика совершенствования музыкально-исполнительского мастерства средствами композиторского мышления. Автор уделяет внимание вопросу становления маримбы в качестве сольного инстру-

мента, формированию концертного и методического репертуара, направленного на развитие техники игры на инструменте. Освоение исполнителями различных стиле-жанровых направлений способствовали активному исследованию и использованию исполнительских возможностей маримбы, что стало источником появления новых средств выразительности и экспериментов на инструменте в области тембра и её колористических качеств. Рассмотрен вклад в становление маримбы таких исполнителей и педагогов как К. Абэ, Л. Стивенс, Н. Розауро. Указанный период рассматривается как один из трёх этапов развития сольного исполнительства на маримбе в контексте проблемы концертного репертуара.

**Ключевые слова:** маримба, звуковысотные ударные инструменты, аккордовая фактура, техника «четырёх палок», композитор, исполнитель.

Конец XX – начало XXI века в исполнительском искусстве стали эпохой радикального пересмотра художественно-технического исполнительского потенциала ударных звуковысотных инструментов. Весомые успехи маримбистов побуждают композиторов внимательнее присмотреться к очевидному прогрессу исполнительского мастерства на маримбе, что доказывает становление данного инструмента в сольном исполнительстве.

Исследованию маримбового исполнительства посвящены работы в разных аспектах, а именно: история возникновения и распространения маримбы – Е. Денисов, А. Рало; вопросы методики преподавания и исполнительства на маримбе – В. Бушуев, Д. Лукьянов,

Н. Пономарев, А. Михайлов, А. Рало; посвящённые личности и творчеству К. Абэ, Г. Бертона, К. Массера, Н. Розауро и Л. Стивенса – И. Кириличева, А. Лазовской. Однако вопросы становления и развития маримбового сольного исполнительства в XX–XXI веке в аспекте создания творческого тандема «исполнитель-композитор» освещены недостаточно ёмко, что обуславливает актуальность данной статьи.

Цель статьи – рассмотреть развитие сольного исполнительства на маримбе в период с 1969 по 1986 год в аспекте развития концертного репертуара.

Довольно долгое время ударные инструменты не выходили за рамки оркестрово-ансамблевой группы, их возможности позиционировались как вторичные на фоне всех инструментов, входивших в состав оркестра, ансамбля. Так, наибольшее распространение в оркестрово-ансамблевом исполнительстве имели литавры, малый барабан, тарелки и треугольник.

Новое видение состава и функциональности группы ударных приходит лишь в XX веке, во время полного изменения представления о роли ударных в оркестре и их содержательного наполнения в партитуре. Такая реконструкция обуславливалась музыкально-исторической ситуацией, которая стала отражаться в применении новых техник письма композиторами, поиске «нестандартного» звучания оркестра, решении более сложных художественно-технических задач, значительном расширении и пополнении новыми инструментами состава группы ударных.

В результате данных трансформаций получили своё распространение звуковысотные ударные инструменты – маримба и вибрафон, которые впоследствии становятся одними из ведущих инструментов ударной группы XX века, что и способствовало накоплению концертного репертуара для солистов-маримбистов.

В развитии концертного репертуара для маримбы можно условно выделить три этапа:

– *ранний этап* развития концертной музыки для маримбы (1940–1968 годы) отмечен зарождением композиторского интереса к звуковысотным ударным инструментам (маримба, вибрафон и ксилофон); было написано восемь концертов для маримбы;

– *средний этап* (1969–1986 годы) – в развитии репертуара прослеживается влияние японских композиторов А. Миеси, М. Мики. Весомую роль в процессе накопления репертуара сыграла исполнительская деятельность солистки на маримбе К. Абэ, которая была известна своей виртуозной техникой и музыкальной исполнительской глубиной; в период с 1964 по 1986 год 32 композитора написали для К. Абэ свыше 50 произведений;

– *современный этап* (1987–2000 годы) – использование современных техник композиторского письма в репертуаре для маримбы (сериальная техника, алеаторика, сонористика, элементы додекафонии и т. д.).

Остановимся более детально на среднем этапе развития репертуара для маримбы (1969–1986 год).

К началу 70-х годов XX века маримба уже завоевала широкую популярность на концертной сцене в качестве сольного инструмента. Заложенные на раннем этапе развития концертной музыки для маримбы основы сольного исполнительства, стали фундаментом для полноценного представления всего спектра музыкально-

выразительных средств этого инструмента, а именно: исполнительская эстетика, музыкальное мышление, художественная интерпретация, неповторимость и насыщенность тембра, богатство фактурных возможностей, виртуозность, что позволило исполнять произведения разных стилей и жанров, включая многоголосные полифонические композиции.

Если ещё в 1960-е годы в основе художественной техники в произведениях для маримбы можно услышать ярко выраженный фортепианный стиль (Д. Мийо), то уже в начале 70-х годов XX века композиторы обращаются к поиску оригинальных исполнительских выразительных средств для маримбы (А. Миэши, К. Абэ). Совершенствование исполнительского мастерства способствует развитию репертуара для маримбы в творчестве композиторов, что наиболее ярко проявляется в произведениях для маримбы японских авторов.

Зарождение композиторской маримбовой школы в Японии напрямую связано с развитием традиционной исполнительской техники игры на ксилофоне, поскольку обучение на звуковысотных ударных инструментах было введено в программу обучения общеобразовательных школ. Инструмент «маримба» ввёз в Японию в 1950 году Л. Лакур. Президент «Японской ассоциации ксилофонистов» Э. Асабуки занимался активной популяризацией этого инструмента среди ксилофонистов, поскольку на начальном этапе освоения инструмента в основе исполнительской техники игры на маримбе была традиционная техника игры на ксилофоне. Ученица Асабуки Кэйко Абэ стала одной из ярких последователей и пропагандистов в популяризации исполнительства на маримбе.

Абэ, как композитор и исполнитель, вела активный поиск новых выразительных средств, которые в дальнейшем демонстрировала в собственных произведениях. Среди них: нанесение удара основной палочки по краю пластины, применение палочек «Two-Tone», воспроизведение вокальных эффектов. Надо отметить, что все эксперименты в области поиска новых звуковых решений связаны именно со способом нанесения удара, его воспроизведением и материалами, из которых изготовлены пластины инструмента и палочки, которые выступают возбудителем звука.

Благодаря сотрудничеству Абэ с «Yamaha Corporation» происходило усовершенствование конструктивных особенностей марим-

бы: диапазон увеличился от четырёх до пяти октав, были внесены изменения в дизайн инструмента.

Абэ принадлежат более 70 оригинальных произведений для маримбы, которые уже прочно вошли в репертуар маримбистов: «Ветер в бамбуковой роще», «Лягушка», «Дыхание дерева» для дуета маримб, «Воспоминания о морском берегу» для ансамбля маримб и др. Также специально для исполнительницы современными композиторами было написано 54 произведения для маримбы. Среди них – А. Миеси (*Conversation – Suite* для маримбы, *Torse III* для маримбы, *Étude Concertante* для двух маримб, *Рин-сай* для маримбы соло и шести ударников), М. Мики («*Time for Marimba*», Концерт для маримбы с оркестром, «*Marimba Spiritual*» для маримбы с тремя перкуссионистами) и др.

Японский композитор М. Мики в 1968 году написал «*Time for Marimba*» для первого концерта Абэ на маримбе. Для его создания композитор слушал звучание маримбы в разных композициях, но многое из услышанного им были аранжировками известных западных инструментальных пьес. Обнаружив в произведениях часто используемый приём «тремоло», композитор принял решение не перенасыщать музыку этим техническим приёмом.

В 1969 году, через год после первого концерта Абэ на маримбе, звукозаписывающая компания *Nihon Columbia* записала эту пьесу в исполнении Абэ вместе с «Концертом для маримбы с оркестром» Мики, который был заказан той же компанией. Он получил «Отличный приз» на Японском национальном фестивале искусств. В том же году Онгаку Но Томо Ша, Токио (*Norsk Musikforlag A / S* для Европы и Америки), опубликовал «*Time for Marimba*». Критики говорили, что эти события стали важнейшими отправными точками в современной истории маримбы.

В 1969 году, через год после премьеры *Time for Marimba*, звукозаписывающая компания *Nihon Columbia* поручила Мики написать Концерт для маримбы с оркестром. Композитор начал создавать произведение в марте, а закончил 21 июля того же года. Премьера и запись пьесы состоялась 4 августа 1969 года в общественном зале Сугинами в Токио в исполнении Абэ (соло на маримбе) и Японского филармонического оркестра под управлением Х. Вакасуги. В ноябре *Nihon Columbia Co.* выпустила альбом «*Keiko Abe/ Marimba*

Art» и получила приз за выдающиеся достижения на Национальном фестивале искусств.

Спустя 14 лет, в конце 1983 года, Мики вновь получил заказ от Абэ на создание новой пьесы для маримбы с тремя исполнителями на ударных инструментах. У маримбистки была возможность исполнить новое произведение с голландскими перкуссионистами. Третье произведение композитора для маримбы «Marimba Spiritual» было посвящено тяжёлым событиям того года в Африке. Первая часть – медленная, представляет собой своеобразный статичный реквием, вторая часть – динамичная, оживлённая, олицетворяет воскрешение. Ритм и структура нотного текста строго соблюдены на протяжении всего произведения, но партия трёх ударных инструментов, отмечены только относительные высоты и тембровые качества (для первой части – металлические и деревянные ударные инструменты; для второй части – кожаные барабаны). В произведении автор позволяет некоторую свободу исполнения, но маримбисты должны внимательно соблюдать баланс при смене каждой секции. Ритмические паттерны для второй части взяты из фестивальной игры на барабанах. Мировая премьера состоялась 18 марта 1984 года в Концертгебау (Амстердам). После премьеры Абэ представила пьесу во многих странах Европы и Америки, каждый раз с разными ансамблями перкуссии.

Ли Ховард Стивенс стал одним из основоположников развития исполнительской техники на маримбе, популяризации игры на маримбе и автор произведений для данного инструмента. Начиная с 1970-х годов, он не только сделал переложения для маримбы множества произведений академического репертуара, но также создал новую технику игры четырьмя палочками, которая до сих пор является самой востребованной в мире. Это стало мощным импульсом к композиторской деятельности для маримбы. Система Стивенса, представленная им мировой публике в 1976 году, подробно изложена в работе «Метод движения для маримбы» («Method of movement for marimba»); там же он вводит новые термины и дефиниции, которые получили широкое распространение в педагогической практике. Более того, Стивенс разработал вибрафон с концептуально новыми элементами конструкции инструмента, в частности, педального и веерного устройства вибрато. В процессе поиска новых звуча-

ний инструмента он создаёт особый тип палок, предполагающий использование оригинальной обмотки головок.

Им же в 1979 году была основана издательская компания «Marimba Productions, Inc.», которая функционирует и сегодня, является лейблом, а также выпускает инструменты и палки для них.

Особая роль в развитии сольного исполнительства на маримбе принадлежит бразильскому перкуссионисту и композитору Нею Розауро.

В 1980 году Розауро получает стипендию немецкого правительства для обучения в Германии и поступает в Высшую школу музыки Вюрцбурга в класс одного из самых известных в мире специалистов в области ударного искусства профессора З. Финка. «В Германии передо мной открылся совершенно новый мир ударных инструментов, – отмечает Розауро. – В течение трёх лет я узнал столько, сколько за предыдущие десять лет моей учёбы» [2, с. 135]. Этот момент сам Розауро считает началом своей творческой карьеры. В 1985 году он возвращается туда, чтобы получить степень магистра. Там Розауро пишет сочинение, которое через некоторое время войдёт в традиционный репертуар маримбистов мира – Концерт для маримбы и струнного оркестра (ор. 12), и сам впервые его исполняет в сопровождении фортепиано на выпускном магистерском экзамене в Высшей музыкальной школе Вюрцбурга.

Одним из любимейших инструментов Розауро была и остаётся маримба, а маримбовая музыка составляет значительную долю его творческого наследия. Обращаясь к этому инструменту с 1980-х годов, Розауро написал более сотни произведений для маримбы разной степени сложности. Это произведения для начальных этапов обучения («Seven Brazilian Children Songs»); сюитные циклы («Three moods», «Suite Popular Brasileira»); концерты для маримбы с оркестром. Композитор использует маримбу в качестве сольного инструмента, в ансамблях с перкуссией, духовыми инструментами, гитарой, арфой, вокалом («Serenata for Marimba, Vibraphone and Percussion Ensemble», «A Message to a Friend», «Serenata for Marimba and Piano», «Toccata and Divertimento», «Querido Amigo», «A Song for Soprano and Marimba»). В некоторых произведениях предполагает использование сразу нескольких маримб («Fred no Frevo»).

Отсутствие методических пособий и специальной литературы для исполнителей на ударных инструментах вдохновило компози-

тора к созданию различных упражнений и этюдов. Итогом его творческих поисков в этой области стала его научно-методическая работа «Обучающая серия», включающая пять методических пособий, посвящённых различным аспектом исполнительства на ударных инструментах.

Розауро также создал свою постановку рук игры на маримбе исходя из конкретных технических задач. Музыкант стремился избавиться от постороннего шума при взаимном трении рукояток молоточков, а также добиться максимальной независимости молоточков друг от друга, особенно при выполнении одной рукой различных тремолирующих движений. Автор назвал свою постановку «изменённой постановкой Г. Бёртона» – в ней ладони при игре должны находиться не в строго горизонтальном положении по отношению к клавиатуре, как у Бёртона, а в наклонном, слегка развёрнутом в стороны. При этом большой палец должен указывать вверх, как в постановке Стивенса. Такая позиция позволяет большому пальцу, скользя вверх и вниз, задавать внутреннему молоточку широкое дугообразное движение, совершенно независимое от молоточка внешнего.

Таким образом, в рамках среднего этапа становления сольного исполнительства на маримбе (1969–1986 годы), в процессе совершенствования исполнительской техники и концертного репертуара, становится очевидной достаточно устойчивая позиция маримбы в качестве сольного инструмента на мировой концертной сцене. Катализатором стремительного развития сольного исполнительства на маримбе стали не только значительные усовершенствования конструктивных особенностей инструмента и методических постановочных принципов, но и появление новых средств выразительности, которые значительным образом были вызваны экспериментами в области тембра маримбы и постижении всех её колористических возможностей композиторами-маримбистами, которые активно проявляют заинтересованность в популяризации ударных звуковысотных инструментов. В этот период начинает формироваться научно-методическая база в области исследования искусства игры на маримбе, выпускаются сборники пьес для начального этапа овладения маримбой, что направлено на развитие художественной техники игры на инструменте.

### Список литературы:

1. Лазовский А. Н. Исполнительство на ударных инструментах: научно-методическое наследие Нея Розауро // Культура и искусство. 2017. № 10. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelstvo-na-udarnyh-instrumentah-nauchno-metodicheskoe-nasledie-neya-rozauro> (дата обращения: 12.02.2023).
2. Михайленко А. Г. Современная книга о маримбе. Новосибирск, 2006. 253 с.
3. Пономарев Н. А. Современные методы игры на маримбе // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 91. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-metody-igry-na-marimbe> (дата обращения: 12.02.2023).
4. Рало А. А. Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибрафоне: дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2016. 577 с.

**Е. А. Сибирякова**  
**Научный руководитель – Н. А. Сергиенко**  
**Краснодар**

### ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «МУЗЫКАЛЬНОГО МОМЕНТА» № 3 op. 16 h-moll С. В. РАХМАНИНОВА

**Аннотация.** Статья посвящена анализу музыкального момента в исполнении Владимира Горовица, Владимира Ашкенази и Бориса Березовского. Рассматриваются черты стиля, композиционные особенности музыкального момента и образно-драматургическая специфика. Основные выводы: несмотря на различия трёх интерпретаций, можно выделить общие для них черты – темп, динамика, трагичные, скорбные, драматичные образы.

**Ключевые слова:** Сергей Рахманинов, Владимир Горовиц, Владимир Ашкенази, Борис Березовский, музыкальный момент, интерпретация.

В последние десятилетия возросла заинтересованность педагогов и исполнителей в изучении интерпретаций. Благодаря развитию современных цифровых технологий широкие массы слушателей, исследователей и профессионалов получили доступ к богатому и обширному материалу для исследований и анализа. Но даже несмотря на то, что современная наука и технологии шагнули далеко вперёд, исследователи ещё чётко не разработали инструментарий для анализа одного и того же произведения в исполнении различных музыкантов.

Исследователи творчества Рахманинова отмечают виртуозность, драматизм, волевою силу, мужественность его музыки [2; 4]. Фортепианное творчество Рахманинова отличается многообразием жанров, сочетанием яркой образности, тонкого мелодизма с богатством музыкальных идей.

В рамках данной статьи мы рассмотрим жанр музыкального момента. Это небольшая инструментальная музыкальная пьеса, которая характеризуется непосредственностью, почти импровизационностью лирического повествования. У истоков жанра стоят австрийские композиторы М. Лейдесдорф и Ф. Шуберт.

Каждый музыкальный момент создавался Рахманиновым как отдельное произведение, а затем они были объединены в цикл по принципу контрастного чередования и движения «от мрака к свету» [8], в котором нарастание трагедийного и драматического начал венчается светлым, ликующим апофеозом.

Авторы [6; 7; 8] отмечают, что в цикле «Музыкальные моменты» ор. 16 впервые ярко проявляется Рахманиновская гармония – септаккорд IV ступени с пониженной квинтой и созвучие VI минорной ступени, что придаёт его произведениям скорбное, патетическое звучание [12].

Рахманинов считал себя русским композитором и традиции именно этой композиторской школы наложили отпечаток на его творчество. Он был лично знаком с Петром Ильичом Чайковским, и можно заключить, что произведения именно этого композитора оказали наибольшее влияние на Рахманинова.

В центре внимания данной статьи – Музыкальный момент № 3 ор. 16 h-moll С. Рахманинова. Основными материалами стали записи Владимира Горовица (1967) [9], Владимира Ашкенази (2010) [10] и Бориса Березовского (2018) [11].

Кратко рассмотрим структуру и содержание этого произведения, а затем проанализируем его интерпретации. Музыкальный момент h-moll был написан под впечатлением смерти двоюродного брата и друга композитора. Поэтому основной характер пьесы можно обозначить как скорбный, проникнутый траурным настроением. Он написан в трёхчастной форме, фактура является не столько фортепианной, сколько хоровой. Основные его особенности – бесконечная в своём развитии мелодия, очень длительно, напряжённо развивающаяся из короткой попевки, составляющей её интонационное

«ядро». В этой мелодии тесно сочетаются экспрессивные возгласы, в кульминациях доходящие до иступленных рыданий, строгая плавность, протяжная распевность интонаций; необъятная широта мелодического дыхания и частые паузы-вздохи. В Музыкальном моменте часто меняется размер с четырёхдольного на трёхдольный и наоборот, что указывает на связь с русской народной музыкой.

Рассмотрим интерпретации Владимира Горовица, Владимира Ашкенази и Бориса Березовского. Начинается музыкальный момент с напевной и выразительной мелодии, которая состоит из коротких фраз, прерываемых паузами. Каждая фраза заканчивается волевым кадансом. Владимир Горовиц трактует мелодию достаточно свободно, делая небольшие ускорения и замедления. Аккорды Горовиц играет арпеджированно.

В интерпретации Владимира Ашкенази мелодия предстаёт перед нами в более драматичном свете, она в его исполнении звучит более трагично и скорбно. При этом Ашкенази играет метроритмически строго, не допуская ускорений и замедлений. Основная тема звучит в более умеренном темпе, отсутствуют сильные динамические контрасты.

Борис Березовский развёртывает мелодию ещё более напряжённо и даже трагично. Он, также как Горовиц, использует арпеджиато в сопровождающих аккордах.

Вторая часть строится на мотивном развитии материала первой части. Мелодия доходит до динамической кульминации всей пьесы на *ff*. Горовиц начинает с *p* и подходит к кульминации очень постепенно. Затем исполнитель приводит к завершающему аккорду на *pp*, постепенно убавляя динамику.

Вторая часть в исполнении Ашкенази допускает некоторую метроритмическую свободу. Пианист эффектно подчёркивает мелодические обороты, делая логические замедления в ключевых местах фразы. Вновь сопровождение звучит у него более «плотно». Для исполнения Березовского в этом разделе также характерны небольшие ускорения и замедления.

В начале третьей части, которую можно обозначить как репризу, проходит выразительный голос в басу в октавном изложении в предельно низком регистре. Он слышится сквозь пение «хора» отдельными отзвуками тяжёлого шага траурного шествия, которые звучат мрачно и угрожающе. В третьей части используются повто-

ряющиеся мотивы из второй части. Заканчивается она репликами одинокого голоса, который сливается с заключительным аккордовым кадансом.

Реприза у Горовица трактуется достаточно свободно, пианист словно «оттягивает» некоторые октавы. Затем Горовиц повторяет вторую часть уходя на репризу. В интерпретации Ашкенази третья часть исполняется без ускорения октав в траурном маршеобразном движении. Октавы звучат более ровно, без оттяжек. Также он исполняет все репризы, указанные в этом разделе с такими же динамическими и ритмическими нюансами. Последние строчки пианист играет с замедлением, постепенно снижая динамику до *ppp*.

Березовский исполняет третью часть, словно продолжая кульминацию среднего раздела, смещая смысловой акцент и показывая некий эмоциональный надлом. Благодаря этому «музыкальный момент» звучит у него более экспрессивно. Маршеобразные октавы он исполняет гораздо быстрее, очень эмоционально, с усилением динамики. Также отметим, что Березовский исполняет третью часть без реприз.

Что касается темпа произведения, *Andante cantabile* – не спеша, певуче, то в различных интерпретациях его ощущение отличается. Горовиц берет темп чуть быстрее, а Ашкенази, наоборот, более умеренно. Трактовка Березовского сочетает в себе умеренный темп и небольшие ускорения. Использование педали во всех трёх интерпретациях схожее. В. Горовиц, В. Ашкенази и Б. Березовский очень уместно и обильно применяют педаль.

Подведём итоги. Музыкальный момент № 3 можно назвать драматургическим центром цикла, он представляет собой один из первых примеров траурной лирики Рахманинова. Настроение скорби и сосредоточенности принимает в финале глубоко трагическую окраску. Суровая попевка в низком регистре сдержана и экспрессивна, создаётся ощущение, будто мужской хор или дуэт тромбонеров оплакивает невозвратимую утрату.

Сила воздействия художественного образа пьесы – в сопоставлении реальной фортепианной и скрытой оркестровой выразительности. Сквозь пение «хора» слышатся также отдельные отзвуки тяжёлой поступи траурного шествия. Интонации панихидных напевов здесь не цитируются, а сложно сплавляются с экспрессивно-романсовыми.

Данная пьеса своеобразно развивает линию психологически насыщенной драматической лирики Чайковского, проникнутой реквиемными, траурными настроениями.

Многое в Музыкальных моментах Рахманинова предсказывает образы и настроения, которые в полной мере прозвучат в творчестве композиторов следующих десятилетий XX века. Напряжённый драматизм, стремление к монументальному, концертно-виртуозному письму, к широте музыкальных форм, а также интенсивность лирического переживания приближает их к этюдам-картинам и прелюдиям. Он свободно трактует классические жанровые формы и наполняет их новым, индивидуальным содержанием. В его творчестве обнаруживается склонность к синтезу форм, а в последующем и к синтезу жанров. Рахманинов находит собственную уникальную манеру изложения своих музыкальных идей, свою сферу образов и настроений.

Что касается интерпретаций, то исполнению В. Горовица характерно более свободное исполнение, не такое плотное по динамике как у остальных, можно сказать более прозрачное по звучанию. Горовиц не всегда строго придерживается указаний авторского текста, исполняя все более свободно. Выразительные фразы, которые постоянно прерываются частыми паузами и вздохами, образуют линию нарастающих взлётов и падений, и Горовиц очень красочно нам это показывает. Все средства выразительности пианист подчиняет общей идее, которая передаётся очень убедительно, заставляя слушателя с «замиранием сердца» принимать каждую ноту.

Трактовка В. Ашкенази более драматична, но при этом более умеренна в темпах. Он точно соблюдает все ремарки автора. Б. Березовский играет музыкальный момент очень эмоционально, значительно сдвигая темпы в некоторых местах, обильно использует педаль. Его исполнение довольно свободно в темпах.

Несмотря на различия трёх интерпретаций, основные принципы исполнения Музыкальных моментов Рахманинова в них остаются неизменными. Это – соблюдение всех темповых обозначений, динамики, эмоциональной составляющей произведения и передача трагичных и скорбных, драматичных настроений и образов.

В перспективе возможно сравнение этих интерпретаций с трактовками современных пианистов, таких как Лукас Генюшас, Ян Лисецки, Даниил Трифонов.

### Список литературы:

1. Понизовкин Ю. В. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений. М.: Музыка, 1965. 96 с.
2. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976. 680 с.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1982. Ч. 3. 286 с.
4. Чинаев В. П. Стиль модерн и пианизм Рахманинова // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 200–203.
5. Георгиевская О. В. Полифония С. В. Рахманинова как звуковой феномен. М., 2004. 204 с.
6. Сидорук И. А. «Музыкальные моменты» Рахманинова в контексте эволюции фортепианного творчества композитора / Искусствознание: теория, история, практика. Челябинск: Южно-Уральский гос. ин-т искусств им. П. И. Чайковского, 2018. С. 43–46.
7. Продан В. Д. О некоторых особенностях композиторского стиля С. В. Рахманинова на примере музыкального момента h-moll // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям. Сб. докладов VI всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конфер. студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных. Белгород: Белгородский гос. ин-т искусств и культуры, 2018. С. 158–160.
8. Кривопуск В. А. «Музыкальные моменты» С. В. Рахманинова ор. 16 – прорыв от мрака к свету // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям: Сб. докладов VIII Всерос. науч.-практ. конфер. студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных. Белгород: Белгородский гос. ин-т искусств и культуры, 2020. С. 102–104.
9. Рахманинов С. В. «Музыкальный момент» ор. 16 № 3 h-moll. [Аудиозапись]: концерт/ [исполняет] Владимир Горовиц (фортепиано). [М., 1968]. Режим доступа: URL: [https://classic-online.ru/ru/performer/128?composer\\_sort=209&prod\\_sort=51439](https://classic-online.ru/ru/performer/128?composer_sort=209&prod_sort=51439) (Дата обращения: 20.02.2023).
10. Рахманинов С. В. «Музыкальный момент» ор. 16 № 3 h-moll. [Аудиозапись]: альбом/ [исполняет] Владимир Ашкенази (фортепиано). [Англия, 2010]. Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X5XwM2k35yk> (дата обращения: 20.02.2023).
11. Рахманинов С. В. «Музыкальный момент» ор. 16 № 3 h-moll. [Видеозапись]: концерт / [исполняет] Борис Березовский (фортепиано). [М., 2018]. Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XFrTtzFIDB4> (Дата обращения: 20.02.2023).

12. Мирошникова Л. Некоторые особенности гармонии Рахманинова // Теоретические проблемы музыки XX века. М.: Музыка, 1967. Вып. 1. С. 211.

13. Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов. М.: Музыка, 1987. 157 с.

14. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 469 с.

**О. Л. Старкова**  
**Научный руководитель – В. О. Петров**  
**Астрахань**

## **ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ М. ТАРИВЕРДИЕВА**

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности вокальной лирики известного композитора Микаэла Таривердиева, в частности, – специфика её жанрово-стилистического наполнения. Прослеживается воплощение в вокальном наследии композитора основных черт его стиля, характерных для творчества в целом, таких как камерность, лиризм, импровизационность, синтетичность и ряда других. Акцентируются причины обращения и особого внимания Таривердиева к области вокальной музыки, а вокальный цикл «Акварели» на стихи японских средневековых поэтов позиционируется как выразитель жизненных перипетий, происходящих в биографии композитора. Наследие Таривердиева в области вокальной музыки трудно переоценить: особая мелодичность, привлекающая как исполнителей, так и слушателей, безусловно, провоцирует к ней внимание.

**Ключевые слова:** Микаэл Таривердиев, стили в музыке М. Таривердиева, вокальная музыка, вокальный цикл «Акварели».

Микаэл Леонович Таривердиев (1931–1996) – один из ярчайших отечественных композиторов второй половины XX века, имеющий почётное звание народного артиста России. Он родился в армянской семье в городе Тбилиси, был единственным ребёнком, получая безграничную любовь и все внимание своей матери.

Как известно, талант юного музыканта проявился достаточно рано – одним из первых признанных сочинений Таривердиева стал гимн для своей родной школы в Тбилиси. После учёбы в музыкальной школе и в музыкальном училище, которое он окончил экстерном всего за один год, Таривердиев поступил в консерваторию в Ереване, но не смог там освоиться и меньше, чем через два года уехал в Москву. В столице с успехом поступил в институт имени Гне-

синих в класс композиции Арама Ильича Хачатуряна, который после вступительного экзамена высказался: «Я поздравляю тебя. Ты въехал в институт на белом коне» [6, с. 13].

Во время учёбы в институте Таривердиев определил три основных направления своего будущего композиторского творчества – киномузыка, опера и камерно-вокальная музыка. В последний год обучения его приняли в Союз композиторов. Дебютом Таривердиева стало исполнение его романсов известной певицей Зарой Долухановой в Большом зале Московской консерватории. Годом позже состоялся дебют композитора в кинематографе с фильмом «Юность наших отцов» (1958). Помимо страсти к музыке, маэстро увлекался спортом, литературой, чтением и фотографией.

Для большинства людей имя Таривердиева, прежде всего, известно по его работам в кино. Он сочинил музыку к 132 кинофильмам, среди которых – известные «Семнадцать мгновений весны» (1973) и «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» (1975). Но мало кто знает, что Таривердиев писал музыку и в других жанрах. Среди них пять опер «Кто ты?» (1965), «Мандарины из Марокко» (1983), «Граф Калиостро» (1981), «Ожидание» (1982), «Женитьба Фигаренко» (1989-1990); два балета «Герника» (1984), «Девушка и смерть» (1986); инструментальная музыка – соната для валторны и фортепиано (1953), полифоническое трио (1957), увертюра «К звёздам» (1959), цикл из 24 пьес для фортепиано «Настроения» (1986) и др.; сочинения для органа – концерт для органа «Кассандра» (1985), симфония для органа «Чернобыль» (1988), четыре пьесы для органа (1989) и т.д.; концерты для голоса с оркестром (1955), для скрипки с оркестром (1982) и др., вокальные произведения – три сонета В. Шекспира (1956), вокальный цикл «Акварели» на стихи средневековых японских поэтов (1957), три романса на стихи С. Кирсанова (1961), два романса на стихи М. Цветаевой (1971), «Эхо» (1977) и т. д. Во всех сочинениях Таривердиева читается его индивидуальный композиторский почерк. Как пишет музыковед А. М. Цукер, «у Таривердиева есть своя ведущая тема, свой образный мир, своё виденье, ощущение жизни» [10, с. 11].

Можно выделить определённые основные свойства музыкального языка композитора. К ним отнесем:

– камерность (большое количество музыки камерного плана, использование камерного состава);

- романтизм, лиризм (лирический герой, чувственные интонации, стремление к идеалу);
- импровизационность (с ранних лет любовь к сочинению музыки);
- особая роль слова, поэтичность (тщательный выбор литературы, эмоциональное содержание, множество сочинений вокального жанра);
- барочность (увлечение приёмами звучания музыки той эпохи);
- одиночество героя в своём мире эмоций и творчества (внутренний психологизм личности человека) (эмоциональные интонации и содержание музыки);
- синтетичность – объединение, взаимопроникновение, взаимодействие разных жанров и видов искусства.

Несмотря на огромную популярность, интересную музыкальную стилистику, индивидуальную композиторскую манеру письма, творчество Таривердиева не часто становилось объектом исследований. Однако, среди работ, посвящённых композитору, можно выделить следующие:

1) работы монографического жанра, рассматривающие жизнь и творчество композитора: «Микаэл Таривердиев» А. Цукера [10], статьи В. Таривердиевой «Человеческий голос» из сборника «Музыкальная поэзия 12 вокальных циклов для голоса и фортепиано» [3], «Страницы жизни» [9], «Мир вещей Микаэла Таривердиева» [7];

2) труды, посвящённые анализу отдельных произведений композитора: статьи «О вокальных циклах» В. Таривердиевой [8], «О песнях Микаэла Таривердиева» В. Васиной-Гроссман [1], «Ностальгия как один из ведущих мотивов топоса Человека в совокупном поэтическом тексте “книги песен” Микаэла Таривердиева» А. Давидюк и С. Слипакова [2], «Органые хоральные прелюдии М. Таривердиева – музыка прошлого, настоящего и будущего» А. Недоспасовой [4];

3) публикации, рассматривающие творчество композитора в контексте истории музыки: «Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов» Н. Пинтверене [5].

Помимо этого, значимой видится написанная самим композитором и его супругой автобиография «Я просто живу. Биография музыки» [6], в которой доступным, лёгким, понятным для читателей языком рассматриваются биография, жизненный и творческий

путь Таривердиева, его воспоминания из жизни, пережитые эмоции, собственный взгляд на окружающую обстановку и людей, воспоминания его жены, повествование о музыке, о её создании.

Анализируя вышеупомянутую литературу, можно сказать, что именно вокальная сфера была любима композитором. По словам композитора Р. Щедрина, «высшие его достижения – для меня лично – являют себя в музыке вокальной» [10, с. 3]. Именно она могла выразить все глубокие мысли и чувства, помогала высказаться «человеческий голос – живой, самый естественный и гибкий инструмент» [6, с. 152]. Тяготение Таривердиева к жанрам вокальной музыки прослеживается в особой увлечённости поэзией; любовью к лирике, романтизму, камерности; в большом количестве вокальных произведений разного плана: оперы, романсы, песни, вокальные циклы, песни для киноиндустрии. Здесь просматривается связь с детством композитора: его страстью к литературе, чтению, к особой атмосфере в семье – «Музыка в доме звучала много и часто» [10, с. 23], к посещению театров. Помимо этого, Таривердиев был племянником певицы Мариэтты Григорьевны Акоповой и был частым свидетелем её пения – «Микаэл постоянно находился в атмосфере вокальной музыки: это были армянские и грузинские народные песни, произведения русской и зарубежной классики» [10, с. 24]. Уже в восьмилетнем возрасте юный композитор имел ряд собственных сочинений, создав разного рода фортепианные пьесы и вокальные произведения. Все это в очередной раз доказывает вовлеченность композитора в мир вокальной музыки.

Особую значимость и ценность в музыке Таривердиева занимает одно из ранних сочинений композитора – вокальный цикл «Акварели» на стихи японских средневековых поэтов, который был написан во время учёбы в институте в 1957 году. Цикл состоит из 5 частей (номеров): «В путь» на стихи неизвестных авторов, «Пути в столицу – как вы далеки!» стихи О. Якамоти, «Перед казнью» на стихи неизвестного автора, «В тумане утреннем» стихи неизвестного автора, «Сон» на стихи С. Наисинно. Переводы на русский язык А. Глускиной. Они небольшие и ёмкие. Примечательно, что композитор берет за основу одного номера по два стихотворения и сливает их воедино, создавая своё прочтение. Цикл характеризуется особой лаконичностью, эскизностью, камерностью, ажурностью, «акварельностью». Он рассказывает о жизни, судьбе, сдержанных эмоци-

ях лирического героя: «Все – в нюансах, все – внутри» [3, с. 3] и о скрытых чувствах его возлюбленной, которую можно увидеть в четвертой части «В тумане утреннем». Этот вокальный цикл часто называют автобиографичным: действительно, можно проследить определённую связь с жизнью самого композитора. Так, в песне «В путь» (первый номер) в образном отношении воплощено начало композиторского пути, беззаботное детство, неизвестность будущего, а в песне «Пути в столицу – как вы далеки!» (второй номер) повествуется об отъезде из Тбилиси, непростой жизни в Ереване, дороге в Москву.

Цикл «Акварели» требует от исполнителя невероятного вокального мастерства как технического, так и эмоционального, изящества, чувственности, таинства, филигранности и камерности в голосе, умение петь разные оттенки пиано, естественности голоса. Сложны также высокие ноты, которыми наполнен цикл, аккуратность их исполнения, пронизывающие звучание.

Наследие Таривердиева в области вокальной музыки трудно переоценить: особая мелодичность, привлекающая как исполнителей, так и слушателей, безусловно, провоцирует к ней внимание. Вокальное творчество композитора чрезвычайно многообразно и требует более детального осмысления.

#### **Список литературы:**

1. Васина-Гроссман В. А. О песнях Микаэла Таривердиева // Мастера советской песни: Сб. статей. Вып. 1. М., 1977. С. 125–149.
2. Давидюк А. А., Слипаков С. И. Ностальгия как один из ведущих мотивов топоса Человека в совокупном поэтическом тексте «книги песен» Микаэла Таривердиева // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2013. Т. 3. С. 1516–1520.
3. Микаэл Таривердиев. Музыкальная поэзия 12 вокальных циклов для голоса и фортепиано. СПб.: Композитор, 2004. 248 с.
4. Недоспасова А. П. Органные хоральные прелюдии М. Таривердиева: музыка прошлого, настоящего и будущего. Вестник музыкальной науки. 2018. № 2 (20). С. 68–73.
5. Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов. СПб.: Гуманитарный университет профсоюзов, 2012. 19 с.
6. Таривердиев М. Л., Таривердиева В. Г. Я просто живу, Библиография музыки. М.: Зебра Е, 2014. 656 с.

7. Таривердиева В. Г. Мир вещей Микаэла Таривердиева. Режим доступа: URL: <https://tariverdiev.ru/public/?id=1> (дата обращения: 04.12.2022).

8. Таривердиева В. Г. О вокальных циклах. Режим доступа: URL: <https://tariverdiev.ru/public/?id=2> (дата обращения: 03.12.2022).

9. Таривердиева В. Г. Страницы из жизни. Режим доступа: URL: [https://tariverdiev.ru/content/?idp=code\\_86](https://tariverdiev.ru/content/?idp=code_86) (дата обращения: 03.12.2022).

10. Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: Монография. М.: Сов. композитор, 1985. 306 с.

**А. С. Старостина**  
**Научный руководитель – Т. В. Карташова**  
**Саратов**

### **ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО ЭРНЕСТА ШОССОНА: ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ И РАБОТА НАД ВЫСТРАИВАНИЕМ АНСАМБЛЯ**

**Аннотация.** В статье рассматривается фортепианное трио Эрнеста Шоссона – образец позднеромантического камерно-инструментального жанра во французской музыке второй половины XIX столетия. Особое внимание уделяется истории создания произведения, специфике драматургии и композиционного строения. Также акцентируется работа над выстраиванием ансамбля, включая художественные и технические аспекты. Автор приходит к выводу, что интерпретация ансамблевого звучания трио должна быть направлена на воплощение оркестральности фактуры, динамического богатства каждой из партий и ансамбля в целом.

**Ключевые слова:** Эрнест Шоссон, фортепианное трио, драматургия, композиционные особенности, ансамблевая работа.

Фортепианное трио g-moll op. 3 написано Эрнестом Шоссоном в 1881 году – в зрелый период его творчества, который был отмечен влиянием на его композиторский стиль и почерк школы Сезара Франка. Именно в период с 1880 по 1883 годы Шоссон брал уроки у выдающегося композитора.

Трио g-moll явилось воплощением характерных черт стиля композитора: в нем отсутствуют эмоциональные всплески, крайности, а преобладает глубокий лиризм, философичность, сдержанность эмоционального высказывания. Данные особенности произведения несут отпечаток влияния его учителя – С. Франка. Так, ха-

рактируя стиль произведений Шоссона, Клод Дебюсси отмечал: «Он был одним из самых тонких музыкантов, несмотря на тяжёлое фламандское влияние Франка. Это влияние, однако, оказало плохую услугу Шоссону в том смысле, что к естественному дару ясности и изящества примешалась эта сентиментальная суровость...» [2].

Обратимся к рассмотрению особенностей стиля и драматургии произведения. Оно написано в четырёхчастной форме, где каждая из частей раскрывает новые грани романтического образа – сдержанного, но сентиментального и чувственного.

**Первая часть** – *Pas trop lent* – экспозиция основного образа. Это сфера лирико-драматического начала. Философичному раздумью здесь противопоставлены попытки эмоционального прорыва в сторону лёгкости, возвышенных и светлых чувств, лирическому музыкальному размышлению – интонации патетических возгласов и реплик. Тембровая выразительность каждого из участников партитуры – скрипки, виолончели и фортепиано – позволяет раскрывать в процессе развития тематизма новые грани выразительности.

Первая часть произведения открывается медленным лирико-сосредоточенным вступлением, в рамках которого у виолончели и скрипки выкристаллизовываются интонации основной темы, опирающиеся на нисходящее хроматическое движение. Мерное движение шестнадцатыми длительностями «сочувствующего» фортепиано создаёт мрачное и сосредоточенное настроение этого раздела. Основная тема имеет лирико-драматический характер с чертами сдержанной суровости. Определённой кульминацией вступления является восклицательная реплика струнных на мелодической вершине звука В на *ff*, которая имеет взволнованно-лирическое звучание и характеризуется широким дыханием. Уже в рамках своей экспозиции реплика, излагаемая в унисонном проведении у скрипки и виолончели, приобретает развивающийся характер и опирается на диалогичность изложения.

Тяготение к сквозному развитию формы – черта, которая характерна для творчества С. Франка, проявилась и в первой части трио Шоссона как основа развития драматургии. Хроматические ходы и реплики, взятые из вступления, буквально пронизывают всю музыкальную ткань первой части трио. Контрастные по содержанию и настроению разделы раскрывают новые грани выразительно-

сти образа, подчёркивая с каждым новым витком его драматическое начало.

Характеризуя особенности драматургического развития образа, следует отметить особую роль фортепианной партии. Если струнные инструменты выступают здесь как олицетворение субъективно-личностного начала, то фортепиано – это драматическая стихия, концентрация бурных чувств и эмоционального прорыва. Сквозное развитие и постепенная драматизация образа обусловили разнообразие фактурных приёмов в фортепианной партии данной части трио: это и арпеджированные аккорды, подчёркивающие мягкие гармонические переходы, бурные потоки романтических пассажей, охватывающие несколько регистров; и раскрывающие богатство гармонических красок стиля Шоссона многозвучные аккордовые вертикали. В кульминационные моменты развития Эрнест Шоссон, подобно своему педагогу Франку, прибегает к приёму полифонизации фактуры, насыщая тем самым музыкальную ткань и усиливая драматизм основного образа.

Говоря о стилистических особенностях произведения, при неоспоримом влиянии Франка необходимо также отметить разнообразие и богатство гармонического языка композитора, что выражается в использовании многозвучных аккордовых вертикалей, энгармонизмов в мелодической ткани у струнных инструментов, выхода гармонии за пределы тональностей первой степени родства, преобладание красок мажоро-минорной системы.

Первая часть трио *g-moll* завешается патетическими возгласами солистов, которые усиливают драматичность образного развития начального раздела произведения.

**Вторая часть** – *Vite* – это полное противопоставление драматичной и взволнованной первой части; своего рода *Scherzo*, которое имеет задорный, танцевальный характер. После драматического эмоционального всплеска первой части она звучит легко и просветлённо. Открывается небольшим вступлением, которое имеет свободный импровизационный характер. В нем намечается ритмически-танцевальное ядро, которое будет положено в основу главной темы.

Главная тема (*Tres vite*) второй части трио излагается сначала в партии фортепиано, а затем продолжает диалогичное развитие у струнных инструментов. Основу выразительности темы составляет

упругая танцевальная ритмика в размере 3/8, которая задаёт тон и импульс музыкальному повествованию. Любопытный момент: здесь композитором используется французское обозначение – *Rythme de 3 mesures* (во вступлении и в дальнейших проведениях – *rythme de 4*), что означает деление на 3 (4) такта. Таким образом, размер не меняется, а пульсация на протяжении всей части трансформируется. Преобладающим приёмом фактурного развития темы является её изложение в октавный унисон, что реализуется поочерёдно в партии фортепиано и в дуэте скрипки и виолончели.

Лёгкое отклонение танцевального образа и уход в сторону лиризма наблюдается в среднем разделе второй части (*Un peu moins vite*), где преобладает мелодическое начало. Широкая по дыханию лирическая тема, написанная в лучших традициях школы С. Франка, звучит эмоционально и выразительно в дуэте виолончели и скрипки. Воздушность и иллюзорность мелодической линии подчеркнуты партией фортепиано, которая имеет импрессионистическую красочность и сочность. В этом проявляется влияние на стиль творчества Шоссона ещё одного его современника – Клода Дебюсси.

Возвращение интонаций и ритмических очертаний основной темы придаёт второй части трио законченность и симметрию. В то же время интенсивный процесс развития и сопоставление контрастных образных сфер и, как следствие, трансформация начального облика танцевальной темы является следствием сквозного развития формы, в чём также проявляется продолжение традиций школы С. Франка.

**Третья часть** – *Assez lent* – написана в духе ноктюрна с насыщенной фортепианной фактурой полифонического склада и бесконечной мелодической линией, простирающейся попеременно в партии струнных инструментов. Она особенно прекрасна своей возвышенностью и лиризмом, раскрывая новые грани романтического образа трио. Это сфера кантиленной грусти, сосредоточенного размышления и тоски.

Помимо кантиленной выразительности в данной части обращает на себя внимание также богатство и разнообразие фортепианной фактуры. Нежная и лирическая мелодия завуалирована в аккордовых переливах арпеджио. Здесь Шоссон предстаёт как мастер и знаток полифонического развития, сплетая в единый диалог партии всех участников трио.

Одной из кульминаций третьей части трио *g-moll* является раздел *Un peu plus vite*. Он имеет страстный и патетический характер, что проявляется в стилистических изменениях тематизма. Так, в основе мелодики партии струнных на смену кантиленности и певучести приходит декламационность и монологичность. Ноктюрновый аккомпанемент, изложенный в прозрачных и мягких аккордовых арпеджио, сменяется красочными и терпкими по своему звучанию гармоническими вертикалями-столбами, придавая этому разделу особый драматизм. После столь насыщенной кульминации, опирающейся на принципы сквозного музыкального развития, драматургия обусловила динамизированность репризного раздела, в котором сочетаются и переплетаются элементы лирики и философского размышления со страстной патетикой.

**Четвертая часть** – *Anime* – финал произведения. Заключительный раздел трио имеет драматически-действенное начало. Борьба, попытка романтического героя сломить судьбу и переломить ход своей жизни – вот круг образной сферы, который можно очертить, исходя из содержания музыки данной части.

Драматургия данной части опирается на структуру сонатной формы, в которой представлено два контрастных музыкальных образа. Тема главной партии имеет активное и волевое начало. Положенный в её основу пунктирный ритм подчёркивает мужественность и решительность образа, в то же время сочетаясь с танцевальным началом.

Действенности и активности главной партии противопоставлены лирические интонации побочной партии. Певучая мелодия взволнованного характера написана в лучших традициях романтического музыкального повествования. Выразительность мелодических изгибов, опирающихся на полутоновые интонации, сочетается здесь с широтой дыхания и неспешным развитием.

На сквозном развитии данных тем и их взаимодействии выстраивается интенсивный процесс образного преобразования. Так, в процессе развития формы происходит сближение звучания темы главной и побочной партий, что связано с драматизацией лирической образной сферы. Данное преобразование происходит после кульминационной точки – *plus anime*, когда тема главной партии начинает звучать более взволнованно и приобретает лирико-драматический характер.

С точки зрения реализации кульминационной зоны, здесь также можно обозначить один из характерных приёмов творчества Шоссона – смена фактуры, «замедление» музыкального развития, тяготение к многозвучным аккордовым вертикалям и красочности гармонических средств. Помимо этого, смещение акцентов в такте, фигуры пунктирного ритма также способствуют подчёркиванию драматического начала в музыкальном развитии.

Многолико и разнообразно Шоссоном трактуется тембровая выразительность струнных инструментов. Композитор в рамках заключительного раздела трио синтезирует и обобщает возможности струнных в раскрытии многоплановых и порой контрастных образов. Так, например, помимо тематизма широкого и кантиленного звучания, Шоссон использует различные исполнительские приёмы – *pizzicato*, *tremolo*, игра виртуозных хроматических пассажей двойными нотами, что также способствует гармонической красочности и насыщенности музыкальной фактуры.

В целом отметим, что стилистические особенности трио g-moll Э. Шоссона находятся в неразрывной связи с эстетикой позднеромантических традиций, нашедшей своё отражение в творчестве французских композиторов последних десятилетий XIX столетия. В особенностях мелодического и гармонического развития, специфики трактовки фактуры и музыкальной ткани камерного жанра Шоссон выступает как продолжатель традиций, заложенных его учителем и современником С. Франком.

В исполнительской практике ансамблистов огромное значение в процессе работы над камерным произведением уделяется выстраиванию ансамблевого взаимодействия между участниками музыкального диалога. Жанр трио представляет собой важную область камерно-инструментального репертуара с участием струнных и фортепиано в классическом его составе. Как отмечают А. В. Васильев и Н. К. Самойлова, «трио как тембровый конгломерат приобрёл наибольшую популярность при доминировании именно фортепиано, ведущего участника ансамбля. Такое обособление роли фортепиано неслучайно: акустически оно обладает свойствами, позволяющими трактовать его тесситуру, объем звучания и характер исполнения как у камерного оркестра» [1, с. 34].

Трио g-moll Э. Шоссона представляет собой типичный образец позднеромантической трактовки камерно-инструментального жан-

ра, в котором три участника музыкального развития обладают равноправием в создании образа, с другой стороны – в контексте развития музыкально-образной драматургии произведения, связанной с особенностями выстраивания музыкального ансамбля, прослеживаются традиции камерно-инструментальных сочинений С. Франка.

Прежде всего здесь следует отметить, что в трио *g-moll* Шоссона ярко выражено стремление к симфонизации жанра. К характерным признакам данного процесса, прослеживающимся на протяжении всех частей, следует отнести:

- самостоятельность и развитость партий скрипки и виолончели при ведущей роли фортепиано;
- противопоставление фортепиано и струнных в качестве сбалансированных звуковых масс;
- стабилизация структуры по своим основным параметрам сонатного цикла;
- сквозное развитие в основе каждой из частей цикла и на протяжении всего трио в целом от первой к четвертой части.

Рассмотрим особенности выстраивания ансамбля в произведении в каждой из частей цикла. Лирико-драматический характер первой части произведения обусловил тот факт, что партии всех трёх солистов – скрипки, виолончели и фортепиано – представлены в активном взаимодействии. На протяжении начального раздела они коррелируют как на основе равноправия и самостоятельности каждой из них, так и в тембровом противопоставлении (струнные + фортепиано). Интенсивный процесс развития всех голосов музыкальной партитуры сплетает в эмоциональные и выразительные диалоги тембры скрипки и виолончели, выдвигая фортепиано в качестве мощной сокрушимой силы, имеющей внеличностное начало. В партиях струнных мелодические интонации, нюансированная фразировка и агогика подчёркивают романтическую стилистику и трактовку тембров как выражения «голоса главного героя». Между тем, фортепиано характеризуется оркестральной трактовкой своего тембра, что является продолжением традиций камерно-инструментального жанра С. Франка с принципами симфонизации. Здесь Шоссон демонстрирует богатство тембровых красок фортепиано в различных фактурных решениях, среди которых узорчатые линии полифонии, громогласные многозвучные аккорды, охватывающие несколько регистров и звучащие на *fff*, воплощение скрыто-

го многоголосия и виртуозных технических пассажей. Оркестральности звучания инструмента способствует также тот факт, что Шоссон использует одновременный охват нескольких регистров в едином потоке звучания фортепианной партии в отдельных эпизодах первой части, что также сближает его с тембровым многообразием и красочностью оркестра.

Использование многозвучных аккордов в музыкальной ткани позволяет Шоссону добиваться сочности и насыщенности гармонических красок, что являлось характерной чертой стиля поколения французских композиторов второй половины XIX столетия. Обращает на себя внимание также тот факт, что многие элементы музыкального развития передавались из партии в партию и выступали в качестве продолжения раскрытия образа. С помощью такого монотематического варьирования музыкальной ткани первой части трио выявляется принцип симфонизации и сквозного драматургического развития образа. Ансамблевый тип звучания здесь можно охарактеризовать как «ансамбль-взаимодействие», где каждый из его участников играет равноправную роль в развитии образа.

Танцевальный характер второй части ставит перед исполнителями новые задачи в плане раскрытия образа и выстраивания инструментального ансамбля. Уже во вступлении композитор использует характерный для него приём изложения – звучание струнных в октавный унисон, что позволяет трактовать их дуэт как отдельный пласт условно «оркестровой» фактуры трио. При унисонных эпизодах следует обратить внимание на единовременное и ритмически точное исполнение. Особенно это важно и в тех эпизодах, где в унисоне звучат все участники трио. При этом во всех партиях, следуя указаниям композитора, необходимо выделить единую волну динамического нарастания – *crescendo*.

В крайних разделах части, которые имеют танцевальный характер, гомофонно-гармоническое развитие фактуры разделило инструментальный состав на сопровождающий и солирующий. Но эти функции фортепиано и дуэт струнных выполняют попеременно. Такая фактурная трактовка связана с танцевально-жанровым характером второй части и стремлением Шоссона к прозрачности и лёгкости музыкальной ткани. В процессе изложения темы и в партии фортепиано, и в партии струнных инструментов превалирует ток-

катно-ударный характер исполнения, что должно быть интерпретировано в ансамблевом изложении и согласовано по штрихам.

Иные задачи в процессе выстраивания ансамбля встают перед исполнителями в среднем разделе части лирической сферы. Здесь звучание ансамбля выстраивается с учётом разделения пластов гомофонно-гармонической фактуры на мелодический (дуэт струнных) и сопровождающий (фортепиано). И если партия фортепиано однородна и целостна по своему строению, то скрипка и виолончель хоть и излагают мелодическую линию, но также выступают в роли участников диалога. Поэтому в среднем разделе второй части необходимо обратить внимание на выстраивание выразительного диалога между скрипкой и виолончелью. Звучание здесь необходимо распределить таким образом, что несмотря на тембровые и акустические особенности виолончели, партия скрипки не заглушалась ею, а была равноправным участником диалога.

Философичное и сдержанно-сосредоточенное звучание третьей части трио ставит перед исполнителями проблему осмысления ансамблевого взаимодействия всех партий инструментального ансамбля. Прежде всего следует отметить, что с первых тактов части партия фортепиано выявляет свою самостоятельность и выразительность в плане раскрытия лирического и созерцательного образа. Так, исполнителю необходимо выделить певучую и плавную мелодию в верхнем голосе фортепианной партии, разливающуюся на фоне развёрнутых мелодических фигураций аккомпанемента. Постепенно в музыкальную ткань включаются струнные инструменты – виолончель, а затем скрипка. Их вступление должно быть органичным и естественным, продолжая намеченную линию драматургического развития. Для этого необходимо следовать указаниям композитора в плане динамической и агогической трактовки.

Тенденция к симфонизации музыкальной ткани трио ярко выражена в кульминационном разделе данной части (*Un peu plus vite*). Звучание здесь максимально приближено к оркестровому, что необходимо учитывать при выстраивании ансамблевого звучания. Так, если мелодическую функцию исполняют струнные инструменты, то оркестральная трактовка партии фортепиано выражена в многозвучных аккордовых комплексах, предвосхищённых восходящими подъёмами аккордов с декламационными форшлагами перед ними. Такое фактурно-стилистическое решение придаёт звучанию музы-

кальной ткани особую экспрессию и заостряет патетическое начало. Для того чтобы мелодический и аккордово-патетический пласты фактуры сплелись в органичном звучании необходимо добиваться выразительности и эмоциональной наполненности мелодического пласта, чтобы в дуэте струнных также было раскрыто тембровое богатство инструментов и интонационная гибкость мелодики.

Ансамблевое взаимодействие партий участников трио в четвертой части направленно на реализацию действенно-драматического начала. Поэтому данный тип ансамбля можно охарактеризовать как ансамбль-противостояние. Борьба субъективно-личностного и рокового начала выражена в условном разделении двух противоборствующих сил – партий дуэта струнных и фортепиано. Следует отметить, что богатая и разнообразная по своему содержанию фортепианная фактура ведёт за собой образное драматургическое развитие, дополняя и подчёркивая музыкальную наполненность мелодических партий скрипки и виолончели.

Скрипка и виолончель на протяжении всего финала то вступают в диалог, дополняя и противопоставляясь друг другу в узорчатой витиеватой ткани мелодического пласта фактуры, то сплетаются в единый мощный октавный унисон, сопоставляясь в решительном звучании с фортепианной партией. Таким образом, благодаря оркестральной трактовке Шоссонем фактуры, в трио достигается эффект красочного выразительного звучания романтического образа. Темповые изменения, а также уточнения в плане динамики и агогики во всех партиях и в совокупном развитии музыкальной ткани позволяет добиться максимально выразительного звучания ансамбля, раскрывающего все грани богатой образности трио – от сферы лирики и грусти до мощного эмоционального противостояния.

Подводя итог сказанному, отметим, что трио g-moll Э. Шоссона является образцом позднеромантического камерно-инструментального жанра во французской музыке. Стилистически произведение претерпевает на себе влияние С. Франка, что выявляется в таких аспектах, как стремление к сквозному развитию формы и музыкальной драматургии, мелодичности тематизма, опирающегося на интонационное богатство и тембровую красочность солирующих скрипки и виолончели, а также терпкости и новаторского красочного решения в области гармонического языка. Как и Сезар Франк, Шоссон отказывается от классической тональной системы

родства и прибегает к средствам мажоро-минорной системы, альтерациями и созвучиям нетерцовой структуры.

Интерпретация ансамблевого звучания трио g-moll должна быть направлена на воплощение оркестральности фактуры, динамического богатства каждой из партий и ансамбля в целом. Сквозное развитие цикла и тематизма обусловило тот факт, что все партии ансамбля характеризуются равноправием и самостоятельностью. Вступая в интенсивный процесс взаимодействия, солисты должны уделять внимание сбалансированности звучания всех партий, диалогичности, тембровой дифференциации и индивидуализированного звучания.

#### **Список литературы:**

1. Васильев А. Фортепианное трио: особенности классического этапа в эволюции жанра // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, 2015. № 11 (61): в 3-х ч. Ч. III. С. 33–36.

2. Эрнест Шоссон. Биография Шоссона. Режим доступа: URL: <http://composers.ru/kompozitory/e-rnest-shosson-biografiya-shossona.html> (дата обращения: 04.11.2021).

**Сюй Ююань**  
**Научный руководитель – Л. В. Санжеева**  
**Санкт-Петербург**

## **МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КИТАЙСКИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ И НАСЛЕДОВАНИЕ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

**Аннотация.** Национальная музыка является наиболее традиционной формой искусства и сокровищем китайской культуры, что, несомненно, привлекает большое внимание всех слоёв общества. Помимо этого, музыкальное образование является одним из направлений всестороннего формирования морального облика человека, а также основным направлением наследования и развития традиционных форм китайского искусства. Перспективы взаимного влияния и интеграции китайской и западной музыкальных культур достаточно размыты. Вместе с этим, именно традиционная музыкальная культура Китая играет фундаментальную и решающую роль в этом процессе. Западная музыкальная культура оказывает на неё значительное влияние и привносит определённые ограничения, что вынуждает сферу обучения традиционной китайской музыке находиться в процессе постоянного обновления. Рассмотрение национальной традиционной музыкальной культуры как важной части музыкального

образования в учебных заведениях является чрезвычайно важной темой исследования для каждого преподавателя музыки.

**Ключевые слова:** Китай, традиционная музыкальная культура, музыкальное образование, наследование.

В современной социокультурной ситуации диверсификация стала главной особенностью общей тенденции будущего культурного развития. В новом веке сосуществования глобальной экономической интеграции и диверсификации школьное образование сталкивается с новыми обстоятельствами культурного развития. Представляя собой идеологическую надстройку, образовательная отрасль, для создания возможности наследования традиционной музыкальной культуры в рамках получения образования, способствует реализации совместного развития в ногу со временем и поддерживает сохранение нового подхода к развитию. Каждый музыкальный педагог должен непрерывно обновлять свои знания и находиться в постоянном поиске новых импульсов для сферы национального музыкального образования.

Несмотря на то, что начало пути развития китайского музыкального образования по сравнению с западными странами нельзя назвать запоздалым, однако, по причине различных исторических изменений и социальных реформ как создание теоретической основы, так и подготовка преподавательских кадров в данной области по-прежнему находятся в плохом состоянии [1, с. 66]. Педагогические художественные учебные заведения не очень чётко понимают цели обучения и часто полагаются на образовательные цели других высших учебных заведений, выбор учебных предметов и профильных дисциплин в них осуществляется по образцу узкоспециализированных учебных заведений, при этом считается, что успешное выполнение этих задач позволяет подготовить профессиональные кадры. Между тем, если говорить как о наследовании традиционной национальной музыкальной культуры, так и о поощрении инноваций в области современной музыки, то общество в большей степени нуждается в художественном образовании в широком смысле, а именно – художественном образовании, направленном на художественно-эстетическое развитие нации.

Международное сотрудничество и обмен являются неизбежной тенденцией развития современного общества, а пересечение, столкновение и конкуренция политики, экономики, науки и техники,

культуры и идеологии имеют под собой долгосрочную основу. Мультикультурное сотрудничество и взаимодействие, а также понижающая политическую и социальную системы конкуренция, будут продолжать расширяться и углубляться. Что касается китайской национальной культуры, некоторые специалисты опасаются возможности её «вестернизации» и «отчуждения», что окажет большое влияние на нравственное воспитание всей нации, в особенности заслуживает пристального внимания влияние западной музыкальной культуры на китайскую сферу образования [2, с.67].

В последние годы удалось достичь больших успехов в расширении практической деятельности в области китайской традиционной музыкальной культуры. Например, помимо изучения национальной культуры во время занятий, все больше молодых людей в свободное время обучаются игре на музыкальных инструментах, что является хорошей тенденцией популяризации традиционной китайской культуры. Учителям музыки следует поощрять у учащихся энтузиазм к изучению традиционных национальных музыкальных инструментов и не упускать возможности организовывать подобные занятия. Проведение в Китае влиятельных конкурсов традиционной этнической инструментальной музыки и народных песен представляет собой ещё один важный способ наследования и распространения традиционной китайской музыкальной культуры. Кроме того, усиление степени её продвижения в средствах массовой информации, таких как журналы, газеты и новости, также может дать очень хорошие результаты.

В 305 поэтических произведениях «Книги песен» можно найти много традиционных народных песен, собранных в середине периода Весны и Осени и др. Все они являются предшественниками национальных ресурсов, а также ресурсным банком для создания учебных материалов по традиционной музыкальной культуре в учебных заведениях Китая. Составление учебников, несомненно, является важной частью построения системы обучения этнической музыкальной культуре в учебных заведениях, однако, несмотря на относительно удобные каналы знакомства с музыкой, содержательного музыкального материала действительно очень мало, и сложившаяся ситуация волнует каждого составителя учебников [3].

В процессе составления учебников необходимо делать основной выбор в пользу мелодической музыки и в то же время включать в

содержание обучения музыкальные элементы с национальным колоритом, чтобы музыкальное образование могло способствовать развитию эстетического вдохновения учащихся. Познакомившись с пьесой для гуциня «Высокие горы и текущие воды», песней для чжэна «Песнь рыбака в ночи» и народной песней «Река Люян», они, оценив эти известные музыкальные произведения, несомненно, почувствуют патриотизм в своих сердцах [4, с.178]. Исполняя народные песни «Пастушок», «Мэн Цзян-ньюй» и «Жасмин», учащиеся отметят особенности местных обычаев и народной культуры, что естественным образом будет способствовать хорошему усвоению ими традиционной музыкальной культуры.

Развитие музыкального образования в высших учебных заведениях и педагогических колледжах в прошлом связано с тем, что система образования преимущественно ориентировалась на западную музыку, и это, очевидно, создало «шаблон» пути подготовки учителей музыки, в результате чего подготовленные учителя часто очень плохо знакомы с традиционной китайской музыкальной культурой и, напротив, более склонны прилагать большие усилия для понимания и исследования западной музыкальной культуры [5, с.62]. После того, как эти учителя занимают должности в сфере образования, они могут только продолжать передавать полученные во время своей подготовки идеи и использовать только подходящие для этого учебные материалы. Очевидно, в таких условиях традиционной музыкальной культуре трудно распространяться среди учащихся и передаваться будущим поколениям. Ввиду этого, для полного изменения ситуации, учебные заведения должны начать с содержания обучения, разрушая «шаблон», чтобы сделать китайскую традиционную музыкальную культуру основным объектом изучения в рамках разработки учебной программы и обеспечить больше возможностей для освоения учителями музыки национальной традиционной музыкальной культуры.

В последние годы люди постепенно начали принимать музыку как средство межкультурной коммуникации и поликультурное музыкальное образование и воспитание. Китай в свою очередь всегда был открытой в музыкальной сфере страной. Так называемая «музыка без границ» означает, что развитие китайской музыки основано главным образом на обмене и интеграции между Китаем и зарубежными странами. Между тем, по историческим причинам, при

подготовке профессиональных кадров в области музыки в китайских высших учебных заведениях, как с точки зрения разработки учебных планов, так и выбора учебных материалов и методов обучения, обычно больше внимания уделяется ориентации на западную систему образования, в качестве основной части теоретического обучения используются сольфеджио, гармоническая полифония и т. д. Большинство эстетических курсов для студентов, специализирующихся на исполнительском мастерстве, посвящены оценке и анализу западных опер, и лишь немногие из них обращаются к китайской опере. При обучении, основанном на данной теоретической системе, учащиеся часто знают только сильные и слабые доли такта, но не понимают, что такое «конечная и начальные доли». В связи с этим на пути развития китайской музыки в качестве главного направления необходимо выбрать развитие традиционной музыки, в качестве основного ориентира – традиционную культуру, при этом зарубежную культуру следует рассматривать в качестве объекта интеграции, чтобы полностью усвоить лучшее из неё, а затем увеличить движущую силу развития и жизненную силу китайской музыки. Дело не в полном отрицании важности зарубежной музыкальной культуры, а в том, чтобы полностью исследовать значение наследия национальной традиционной культуры, интегрировать в неё ядро западной музыкальной культуры, стремиться к «музыке без границ» и её передаче из поколения в поколение вне зависимости от этнической принадлежности, только так национальная культура может всесторонне развиваться и идти в ногу со временем.

Таким образом, для того чтобы превратить распространение и наследование традиционной музыкальной культуры в практические действия, интегрировать её в систему образования, популяризировать среди народных масс требуется не только правильное идеологическое руководство, но и постоянное совершенствование данного процесса в рамках педагогической практики большинства учителей музыки. В особенности это касается ключевых вопросов подготовки кадров в структуре системы традиционного музыкального образования и современного развития традиционной музыки. Несомненно, это требует создание системы традиционного музыкального образования и воспитания. Процесс совершенствования обучение музыке требует годы и даже поколения непрерывных усилий, однако

развитие и наследование традиционной музыкальной культуры в китайских учебных заведениях продолжается.

#### **Список литературы:**

1. Гуань Чэньвэй. Исследование проблем традиционного музыкального образования в педагогических колледжах и университетах путём сравнения китайской и западной музыки // Музыкальная жизнь. 2021. № 7. С. 64–66 (на китайском языке).

2. Тянь Сяошу. Изучение системы школьного музыкального образования и наследования национальной музыкальной культуры // Журнал Педагогического университета Тунхуа. 2007. № 28 (3). С. 66–68 (на китайском языке).

3. Фэн Сяоли. Современное положение и размышления о наследовании традиционной китайской музыки в высшем художественном образовании. Пекин: Столичный педагогический университет, 2007 (на китайском языке).

4. Хань Син. О важной роли высшего музыкального образования в наследовании традиционной национальной музыкальной культуры // Оценка искусства. 2017. № 4. С. 177–179 (на китайском языке).

5. Ян. Исследование наследования традиционной китайской музыки в университетском музыкальном образовании // Дом драмы. 2015. № 11. С. 62 (на китайском языке).

**Сюй Яньпин**  
**Научный руководитель – С. И. Хватова**  
**Краснодар**

## **ФОРМИРОВАНИЕ КИТАЙСКОЙ ШКОЛЫ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В XIX ВЕКЕ: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ**

**Аннотация.** Статья посвящена возникновению и становлению школы хорового исполнительства в Китае в контексте социокультурных событий XIX века. Затрагивается роль западных миссионеров в развитии данного вида музыкального исполнительства. Акцентируется внимание на неприятии их трудов китайским музыкальным сообществом и декларировании необходимости поиска национального пути развития хорового искусства на основе языковых средств, свойственных китайскому традиционному музицированию. Рассматриваются нотные издания, оказавшие значительное влияние на формирование хорового репертуара.

**Ключевые слова:** хоровое искусство Китая, хоровой репертуар, музыкальная культура XIX века.

XIX век явился временем глубинных трансформаций в государственном и культурном облике Китая. Он совершенно не

похож на предыдущие века спокойного развития вокальной музыки Китая. Такие подвижки были напрямую связаны с сетью военных конфликтов и институциональных реформ. Надо сказать, что череда войн («Опиумные войны» 1840-1842 и 1856-1860 годов) против западных держав стала причиной существенных разрушений в экономическом и социальном порядке империи. К сожалению, обе войны закончились поражением Китая, но тем не менее именно это побудило прогрессивных членов цинского двора взять на себя обязательство по модернизации процессов управления в материальном и идеологическом планах (хотя их усилиям сильно препятствовали другие представители правящего слоя). Повсеместно с «Опиумными войнами» XIX век приносит Китаю и иные тяжёлые потрясения, среди которых «Тайпинское восстание» (1850-1864), оборонительная война против японского вторжения на реке Ялу в 1894 году, а также произошедшая на рубеже XX века интервенция альянса восьми держав (Австро-Венгрия, Великобритания, Германия, Франция, Италия, Япония, Российская Империя и Соединённые Штаты Америки) в Китае для подавления анти-иностранный («Ихэтуаньского») восстания [1, с. 201–210].

Несмотря на успешное подавление мятежей тайпинов, во всех иностранных интервенциях Китай потерпел большие поражения, а ряд его прибрежных городов, таких как Циндао, Далянь и Гонконг, стали колониями стран-завоевателей. И хотя большая часть внутренних районов страны осталась не колонизированной, это время стало периодом серьёзного погружения коренного населения в западную культуру, в ходе которого социальная основа старого Китая подлежала глубинным переменам.

Потрясённые мощью британского военно-морского вооружения, представленного во время Опиумных войн, китайские учёные пришли к выводу, что именно модернизация привела британцев к их победам. Надеясь укрепить силы народа Китая, элита страны выступила за серию военных, институциональных и технологических реформ, которые были бы основаны на западных моделях [1, с. 202]. Начавшееся в 1861 году и продолжившееся в конце 1890-х годов, реформирование, известное как «Движение за самоусиление» или же «Вестернизация», позволило импортировать различные западные технологии для улучшения военных и экономических условий в Китае, что повлияло на социокультурные

сдвиги в стране впоследствии. Данные подвижки были также напрямую связаны с деятельностью христианских миссионеров, продолжающих активно проповедовать на территории Китая в XIX столетии и влияющих на внедрение в Китай хоровой музыкальной культуры Европы через сочинение и продвижение гимнов.

Более детально рассматривая вопрос миссионерской деятельности (т. к. именно она стала центральной частью музыкальной истории Китая XIX века), хочется отметить волнообразную динамику прихода христианских миссий на территорию страны. С каждым новым возникновением общин гимнография шла к естественной популяризации, постепенно претворяя возникновение на территории Китая в XIX–XX веках массового интереса к хоровой музыке. С опорой на исследования западных историков и музыковедов Д. Джулиана [2], К. Латуретта [3], М. Маклина [4], Д. Шэнга [5] и др. мы приходим к выводу, что XIX век становится веком открытий в сфере хоровой музыки, где через борьбу и насаждение чуждых ценностей христианских пастырей народ Китая все же получает возможность наиболее полно ознакомиться с музыкальной культурой Запада и заимствовать из неё лучшее.

Так, опираясь на исследование «Христианство в революционную эпоху: История христианства в XIX–XX веках» американского сиолога и миссионера К. Латуретта (1884–1968), можно сказать, что «...в XIX веке пение христианских гимнов основательно войдёт в жизнь народа Китая и впоследствии сыграет важную роль в передаче западной музыкальной культуры» [3, с. 415]. Рассуждая о влиянии, которое было оказано европейской цивилизацией на музыкальную культуру Китая, музыковед М. Маклин также утверждает, что «...пение гимнов, возможно, является самым важным в данной связи» [4, с. 34]. В какой-то степени мы обязаны согласиться с данными фактами, ведь за преднамеренным обучением музыке миссионерами стояла эмоциональная сила религии. Тем не менее, как и процессы составления сборников гимнов, так и фактическое обучение пению в XIX веке до сих пор остаются мало документированными в Китае и России, в связи с чем мы вынуждены обращаться к исследованиям и документальным отчётам западных миссионеров, полно отразившим суть процессов того времени.

Не забывая обращать внимание на политический климат страны того времени, мы должны упомянуть, что в XIX веке императорский двор Китая рассматривал христианское учение как нечто, представляющее угрозу для имперской власти и национальной идеи. Тем не менее миссионеры все же продолжали пытаться продвигать христианскую доктрину в массы. Ограниченная (вплоть до второй половины XIX века) прибрежными районами континентального Китая и Юго-Восточной Азии – от отдалённой Малакки, Батавии (современная Джакарта), Бангкока до прибрежного Макао, Гонконга, Сямыня, Нинбо и Шанхая, – деятельность протестантских миссий все же продолжалась. Но поскольку правящая элита Китая не разрешала миссионерам проповедовать непосредственно на территории Китая, европейские пастыри сосредоточились на планировании миссионерской работы, изучении языка, переводе Священного Писания и песенных гимнов на китайский, а также написании христианских трактатов и гимнов на китайском языке.

Так, начало XIX века отмечено деятельностью Роберта Моррисона (1782–1834), протестантского миссионера, проживавшего в Китае и оказавшего действительное влияние на продвижение гимнографии. Он прибыл в Кантон в 1807 году по назначению Лондонского миссионерского общества, где основательно был погружен в китайскую культуру и язык. Моррисону удалось научиться не только говорить на кантонском и мандаринском языках, но также овладеть навыком иероглифики. Из-за официального запрета на христианство, введённого императором Юнчжэном ещё в 1724 году, первоначальные миссионерские усилия Моррисона были ограничены небольшим кругом «его приближенного общества, состоящего из одного или двух слуг и двух учителей» [6, с. 53]. Но, пребывая в столь тяжёлых условиях, Моррисон смог убедить своих китайских коллег присоединиться к нему в молитве, изучении Библии и пении гимнов. Впоследствии Моррисон перевёл Библию на китайский и написал ряд христианских трактатов на китайском языке, осуществив перевод «Книги общей молитвы» [7, с. 35]. Наиболее примечательно для нас то, что Моррисон, так же, как и его предшественники, приложил много усилий к переводу гимнов, позднее опубликовав книгу китайских песенных гимнов под

названием «Священные оды для развития ума» в 1818 году. Это был первый сборник гимнов, напечатанный полностью на китайском языке. Труд состоял из 27 листов, где содержалось 30 переводов псалмов и гимнов, обычно используемых при общей молитве в Англиканской Церкви. Здесь были и переводы метрических псалмов из шотландского псалтыря Исаака, а также гимны авторства Уоттса, Олни Уильяма Каупера и Джона Ньютона.

Впоследствии Моррисон и его помощник Лян Фа (1789–1855), который стал первым китайским евангелистом, в соавторстве опубликовали сборник «Молитвы и гимны» (1833). Данная работа включала в себя английские гимны, переведённые на китайский язык, а также песенные молитвы, предположительно составленные Ляном на основе знаний, полученных во время утренней службы в Англиканской церкви. По словам коллеги Моррисона – Уильяма Милна (1785–1822) – вся работа Моррисона была «...назидательна и полезна для христианского воспитания. А сборники гимнов, которые могут распеваться людьми и дома в кругу семьи, – это лучшее средство для ознакомления с христианством» [8, с. 22].

От себя мы хотим добавить, что помимо ознакомления с христианской доктриной, такие гимны однозначно влияли и на отношение населения Китая к коллективному пению как к одному из вариантов проведения культурного досуга. Массовое внедрение гимнотворчества на территории страны сказалось так же и на количестве авторов, которые в это же время работали над написанием гимнов: несколько ранних баптистских миссионеров – Тарлтон Перри Кроуфорд, Р. Х. Грейвс, а также представители католической и протестантской миссии Р. Лечлер, У. Янг, У. Мартин, Д. Маккарти и др. Примечательно, что каждый из вышеперечисленных миссионеров разработал по 1-2 сборника гимнов и псалмов [7, с. 170–183].

После 1840 года количество публикаций сборников гимнов достигло нескольких тысяч, а количество авторов значительно увеличилось. Такие перемены были связаны, в первую очередь, с тем, что последующие годы характеризуются итоговым рывком христианства в отношении популяризации своих ценностей на территории Китая, где, в отличие от предыдущих, мирных попыток распространить Евангелие, на этот раз миротворческие миссии буквально «приходят вместе с войной», заставившей страну надолго

потерять свою творческую и интеллектуальную сепаративность. И если до 1840 года Китай являлся независимой и закрытой феодальной страной, в которой христианство было относительно запрещено, и где экономическая деятельность обладала весомой самодостаточностью (включая фермерство и отечественную промышленность), то после 1840 года этот естественный формат экономики уходит в прошлое.

Верха цинской династии, старающиеся справиться с неконтролируемым потоком опиума на территорию страны, приняли ряд мер по борьбе с британскими предпринимателями, что спровоцировало знаменитую первую Опиумную войну [1, с. 202]. В июне 1840 года Соединённое Королевство вторглось в Китай с помощью хорошо оснащённых военных кораблей. Этот международный конфликт, вкупе с присоединением к инциденту Франции в 1856 году (вторая Опиумная война), привёл к заключению ряда неравноправных торговых договоров с Китаем, провозглашавших законность торговли опиумом. Сложно осознавать, что во время двух войн многие западные миссионеры были вовлечены в это как шпионы или переводчики, чем только усугубляли ситуацию. Но миссионеры преследовали и собственные цели – намерение свободно проповедовать в материковом Китае, которое после столь тяжёлых для страны событий было реализовано на юридической основе.

В ходе отмены религиозного запрета на распространение христианства в 1840 году миссионерское течение стало развиваться быстрыми темпами, а музыка Китая получала все более прозападный облик [3, с. 153]. К 1842 году образовательная деятельность миссионеров выходит на новый уровень: ими создаются различные музыкальные тренинги, уроки пения и игры на фортепиано в Гонконге, разрабатывается восьмилетняя учебная программа (с внедрением музыкальных уроков) при англо-китайском колледже христиан-методистов в Шанхае.

Середина XIX века приносит новый событийный виток, который также скажется на истории китайской музыкальной культуры. Так, в 1842 году Хун Сюцюань (1813–1864), китайский интеллектуал из провинции Гуандун, под влиянием христианской веры создаёт собрание, именуемое историей Китая как «Тайпинское Царство Небесное». Вдохновлённый проповедями Ляна Фа,

Сюцюань начал работать над адаптацией Священного писания для последующего его прочтения своими последователями. Заручившись поддержкой большого числа сторонников (в основном из числа бедных слоёв населения) к 1850-му году Хун Сюцюань собирает армию с более чем 20 тысячами соратников. В 1851 году под его руководством осуществляется восстание в местности Цзиньтян (Гуанси) против армии династии Цин. Впоследствии воины Сюцюаня устанавливают «Великий мир» (Тайпин) с объявлением Сюцюаня «Царём Небесным» [9, с. 400].

Таким образом сфера влияния тайпинов стала быстро расширяться и 19 марта 1853 года армия Сюцюаня завоёвывает Наньцзин, обозначая его новой столицей, в ходе чего основная часть Китая становится оккупированной территорией. Хочется отметить, что сам по себе жизненный уклад тайпинов поначалу был максимально приближен к образу жизни христианских общин Европы, в следствии чего актуальным для них также оставалось и распевание христианских гимнов. Одним из наиболее распространённых песнопений в их среде стал псалом «Old 100th» авторство которого приписывается композитору Луи Буржуа (ок. 1500–ок. 1560). Текст этого христианского псалма был адаптирован для общества тайпинов, но его суть, основанная на хвале Святой Троице, не была искажена:

#### Псалом «Old 100th»

普 天 之 下 万 国 万 民, 齐 声 赞 美 父、子、圣 灵,

三 位 一 体 同 荣 同 尊, 万 有 之 源, 万 福 之 本。 阿 们。

В исследовании Ся Чунтао «Религия Небесного Царства» описывается свидетельство, опубликованное британским

миссионером Дж. Тейлором, где говорится о том, что тайпины «...хорошо интонировали и пели гимны под аккомпанемент китайских народных музыкальных инструментов» [10, с. 98]. Да, это не было чем-то выдающимся, но мы можем смотреть на данный факт, как на одну из первых осмысленных попыток объединить народное песенное искусство Китая с западным.

Дальнейшие события складывались таким образом, что Тайпинское царство не могло более удерживать свои изначальные позиции. Втянутое в многочисленные военизированные конфликты оно теряло поддержку среди быстро беднеющих крестьян. К тому же, доведение христианских догм до излишнего фанатизма сказывалось отрицательно на репутации тайпинов: разрушение последователями Хуна Сюцюаня буддийских, конфуцианских, а также даосских храмов и пагод настроило традиционалистскую часть населения Китая против них. Тайпины своими действиями противопоставили себя многим шэньши (учёным) и инаковерующим, тем самым определив роковой исход своего будущего правления [9, с. 427].

Идеология Сюцюаня дала его противникам из числа местного населения Китая мощный прецедент для устранения вероотступников (здесь же сказалось и желание народа освободиться от оков насаждаемого католицизма и миссионерской деятельности в целом). Западные страны, наблюдая явную несостоятельность тайпинов в борьбе с правительством династии Цин, способствовали нейтрализации тайпинов. Таким образом, Тайпинское Небесное Царство, не сумевшее получить поддержки со стороны международных сообществ, было подавлено как западными христианскими странами, так и правительством династии Цин. После 14-летней войны с потерей более 100 миллионов человек населения, в 1864 году данное течение было устранено [9, с. 184].

Поражение тайпинов повлекло за собой определённый спад влияния миссионеров, вместе с чем и распространение христианской гимнографии перестало выходить за пределы областей, где функционировали христианские церкви. Но, одновременно, вся структура христианства на территории Китая начала обретать определённый систематизм: публикация гимнов стала более осмысленной и целенаправленной. И если в первой

половине XIX века гимны отличались наибольшей простотой (до 1858 года христианские гимны и хоровые курсы, преподаваемые в церковных школах, в основном базировались на сопоставлении китайской поэзии «Ши» с западными мелодиями гимнов), то во второй половине XIX века миссионеры пришли к выводу, что прежний вектор развития необходимо менять. Так, теперь вместе со сборниками гимнов и нот шло базовое введение в элементарную теорию музыки; среди основных понятий о нотах, метре и интервалах там можно было найти информацию по построению мажорных и минорных гамм, а также методы артикуляции и вокализации.

В 1858 году в свет выходит протестантский сборник «Песнь святой горы», опубликованный в Нинбо (провинция Чжэцзян) под редакцией миссионера Э. Инсли [11]. Это один из первых сборников, в котором мы можем увидеть подробные пояснения непосредственно к работе над пониманием нотной грамоты и вокализацией. Заключительный абзац сборника оформлен в виде назидательного наставления и гласит следующее: «...Тот, кто постигнет правила, данные в этой книге, безусловно, будет улучшать свои навыки шаг за шагом. Его голос будет становится все совершеннее и красивее, во имя того, чтобы люди, живущие на Земле, уже сегодня смогли подготовиться к будущему на Небесах, где поются радостные хвалы» [11].

Что характерно, в данный период начинают появляться различные педагогические методики, способные облегчить процесс изучения западных мелодий и гармонии. Конечно, дабы население Китая легче понимало нотный текст, гимны транскрибировались в традиционную китайскую нотацию *гонгчену*<sup>50</sup>, либо в *цзяньпу*<sup>51</sup> – нумерованную нотную запись, но прогресс влиял на то, что написание гимнов постепенно облекалось в традиционную европейскую форму. Вместе с тем, сложность дальнейшей популяризации гимнов заключалась в том, что основная их масса была написана на классическом письменном языке, известном как «Вэньянь» [3, с. 170]. И не смотря на знание миссионеров о том, что лишь небольшой процент китайского населения сможет уяснить суть, переданную посредством данного вида письма, многие из

---

<sup>50</sup> Традиционный метод нотации с использованием иероглифов.

<sup>51</sup> Система нумерации нот.

ранних переводчиков считали *Вэньянь* «...достойным того, чтобы хранить великолепные жемчужины религиозного вдохновения на нем» [7, с. 84]. Другими словами, приняв *вэньянь* вместо более доступного разговорного языка *байхуа*, миссионеры пошли на определённый риск, который заключался в потере большей части потенциальных прихожан среди простых слоёв населения.

Как и следовало ожидать, усилия миссионеров по оформлению своих трудов в изящный вид во имя признания своих работ в среде культурной элиты Китая оказались бесплодны. Учитывая то, что подавляющее большинство образованных классов либо пассивно, либо активно отвергали христианство, труды миссионеров не вызывали у аристократического слоя ничего, кроме антагонизма. Кроме того, старания авторов гимнов по переводу на элегантный стиль *вэньянь* часто приводили к неудовлетворительным результатам из-за огромных различий в лингвистических и поэтических традициях. Понимая данные трудности, теперь миссионеры сосредоточились на том, чтобы адаптировать плоды своей работы среди большего числа жителей страны, а также популяризовать гимны и в среде малочисленных народных групп Китая.

В своём исследовании «Иностранные миссии в Китае» (1907) известный гимнолог Д. Джулиан утверждает, что «...империя богата на диалекты, в которых варьируются звучание тонов и звуков в словах, в связи с чем для каждой вариации диалекта должен быть написан собственный сборник» [2, с. 89]. Поэтому сборники на местных диалектах начинают публиковаться один за одним. С 1850 по 1870 год по всей стране выходит более 30 типов сборников гимнов, из которых более половины были написаны на местных диалектах – гимны были опубликованы в виде текстов песен [11]. В данной связи одним из первых отличился шотландский евангелист Уильям К. Бернс (1815–1868), который переводил и писал оригинальные гимны на китайском языке, «...способные быть полезными в преподавании христианской доктрины» [12, с. 74]. Бернс изначально был против написания гимнов на разговорном китайском. После того, как в 1847 году пресвитерианская церковь Англии отправила его в Китай, Бернс создал сборник из 68 гимнов в стиле *вэньянь* и издал его в Сямыне в 1851 году [7, с. 254]. Позже, работая в южной части Китая, он все же переводит на местные

диалекты гимны, которые были изданы в виде листовок. Так, в 1861 году на свет появляются сборники Бернса на диалектах Чэнду-Чунцин и чаошаньском диалекте, а позднее (в 1862 году) в свет выходят гимны на сямыньском диалекте [7, с. 254]. Но Бернс был не одним, кто трудился в данной отрасли. Созданием гимнов на диалектах занимались лондонский миссионер У. Янг, авторству которого принадлежат 13 гимнов на сямыньском диалекте [87, с. 254], пресвитерианец Б. МакКарти, издавший «Хвалебные гимны» на диалекте «Нинбо» [13, с. 57], К. Матер и Г. Блоджет, выпустившие гимны на мандаринском языке. В 1877 году Блоджет в соавторстве с миссионером американского совета по иностранным миссиям Ч. Гудричем издаёт сборник гимнов на мандаринском языке [14, с. 167-173], где содержалось 315 гимнов «Ода Господу», 19 доксологий и 19 песнопений – данная работа была высоко оценена в среде остальных миссионеров.

Таким образом, к концу XIX века мы можем увидеть сосуществование различных гимнов в разных языковых стилях: вэньянь, разговорном, научном и лёгком, не говоря уже о смешанном, который существенно повысил интерес простых граждан Китая к вокальной музыке. Такая богатая литературная база повлекла за собой и развитие образования. По данным, приводимым исследователем Д. Бейсом, к 1870-м годам на территории Китая уже существовало 350 религиозных школ, уроки музыки проводились в большинстве из них, а курсы вокала постепенно становились повсеместной практикой данных образовательных учреждений [15, с. 215]. Роль этих школ велика, так как именно благодаря им большое количество китайских композиторов (в т. ч. Ма Сыцун, Сиань Синьхай, Чжоу Шуань и др.), пишущих в жанре хор, смогло получить первые понятия о музыкальном знании, впоследствии развивая свой талант до вершин высокого композиторского искусства.

Да, у миссионеров возникали определённые сложности при передаче знаний: в основном они были связаны с разностью культур и музыкальных систем. Перевод гимнов, например, требовал не только точного текстового пересказа, но также полного соответствия между количеством слогов переведённого стиха и метром мелодии. Для китайского населения особые трудности представляло исполнение западных мелодий в соответствии с западными

стандартами, так как отсутствующие в пентатонной гамме IV и V ступени, а также различные интервалы и полутона, создавали сложности при исполнении, заставляя пересмотреть отношение китайских учеников к вокальному искусству.

Британский миссионер У. Сутилл предполагал, что проблема исполнения западных гимнов китайским населением лежит в черте особенностей диатонической гаммы [15, с. 224]. Миссионер полагал, что решение данного затруднения – это отказ от использования IV и VII ступеней при создании гимнов [15, с. 226]. Позже, опираясь на данные замечания, миссионер методистской епископальной миссии Ч. Чампнесс рекомендовал использовать в образовательных целях американские мелодии «Кентукки», «Айова» и др. аналогичные (построенные на пентатонной гамме), также утверждая их, как подходящие для церковного пения [16, с. 560–561].

Баптистский миссионер Т. Ричард, работающий в Китае в конце XIX века, внёс определённые корректировки в процесс образования населения Китая. Суть данных поправок состояла в адаптации христианских гимнов для китайского населения посредством использования китайских религиозных мелодий в церковных службах. Он адаптировал некоторые арии китайских песен, конфуцианских и буддийских песнопений для использования в христианском богослужении. Арии не содержали полутонов и были легки для понимания китайской паствой. Исходя из этого мы можем заключить, что путём проб и ошибок миссионеры все же внедряли определённые понятия о музыкальной системе Европы в Китае, упрощая путь к пониманию европейской музыки различными адаптациями и компромиссами. Такая сложная работа над созданием в Китае образовательной системы в сфере вокальной музыки привела к тому, что к 1896 году подготовка студенток женской школы в Чжэцзяне позволяла девочкам исполнять сложные отрывки из оратории Г. Генделя «Мессия» и оратории И. Гайдна «Сотворение мира». Вышеприведённые данные свидетельствуют о все растущей популярности хоровой музыки на территории страны в конце XIX века [16, с. 563].

В заключение хочется добавить, что тяжелейшие по своей силе потрясения, связанные с внутренними и международными конфликтами, явились прецедентом институциональных трансформаций в стране. Начиная с 1861 года и до 1890 года, Китай

переживает процессы, общеизвестно обозначенные как «Движение самоусиления», а также последующие «Сто дней реформ» (1898), призванные развить армию и различные отрасли промышленности в соответствии с европейскими стандартами. Производилось осуществление импорта иностранных технологий для улучшения экономических условий в Китае, что повлекло за собой создание первых образовательных учреждений западного образца. В этот период появляются зачатки песенной культуры новой эры – в школах западного типа поются новые хоровые и вокальные миниатюры, заимствованные из западного и японского репертуара (но с китайским текстом), а христианские школы обогащают музыкальную жизнь Китая новой музыкой.

Но последующие поражения в китайско-японской войне (1894–1895) и «Ихэтуаньское восстание» (1900) позволили предположить, что «Движение за Самоусиление» укрепило империю лишь на поверхностном уровне. Активисты, опровергающие пользу реформирования, пришли к выводу, что для восстановления Китая в качестве могущественной империи должно произойти усиление страны на фундаментальном уровне. Сеть дальнейших реформ и преобразований, произошедших в начале XX века, приведёт Китай к сепарации музыкальной культуры от христианской гимнографии, с последующим созданием оригинальной китайской хоровой музыки. Заявления реформаторов начала XX века получают большой отклик в среде молодых музыкантов и композиторов Китая, что приведёт к погружению в экспериментальную область сочинения новых музыкальных произведений для хора.

Неоднозначность и сложность XIX века выделила деятельность миссионеров в качестве центральной части музыкальной жизни страны того времени. Но удивительно в этом то, как китайская культура смогла сохранить свой аутентичный облик и вместе с тем адаптироваться к изменениям, привнесённым христианскими миссиями. Акцентуацией своего внимания на деятельности миссионеров в XIX веке мы хотели показать обоюдность процесса узнавания европейской и китайской цивилизаций, в ходе чего Китай смог ослабить идеи моноцентричности и признать ценность достижений другой культуры. Таким образом, мы заключаем, что данный период

знакомства и ученичества китайской цивилизации с ценностями европейской культуры скажется на дальнейшем облике китайской хоровой песни, её индивидуальности и особенностях.

### **Список литературы:**

1. Чэн Инши, Линьцюнь Чэнь. Краткая история китайской музыки. Пекин: «Высшее образование», 2006. 407 с. (на китайском языке).
2. Julian J. A Dictionary of Hymnology: Volume II P to Z. New York: Dover, 1957. 743 p.
3. Latourette Kenneth Scott. Christianity in a Revolutionary Age: A History of Christianity in the Nineteenth and Twentieth Centuries. Devon: Paternoster Press, 1970. 570 p.
4. McLean M. Towards a Typology of Musical Change: Missionaries and Adjustive Response in Oceania // Berlin: World of Music. 1994. № 28 (1). P. 29–43.
5. Sheng D. A Study of the Indigenous Elements in the Chinese Christian Hymnody. D.M.A diss., University of Southern California, 1964. 499 p.
6. Chalmers J. Sketch of the Canton Protestant Mission – The London Missionary Society's Mission in Canton // Chinese Recorder. 1876. № 7. 174 p.
7. MacGillivray D. List of Hymn Books in China. Mission Yearbook. Shanghai: Christian Literature Society for China, 1912. 258 p.
8. Milne W. A Retrospect of the First Ten Years of the Protestant Mission to China. Malacca: Anglo-Chinese Press, 1820. 376 p.
9. Непомнин О. Е. История Китая. Эпоха Цин. XVII – начало XX века. М.: Восточная литература, 2005. 712 с.
10. Ся Чунтао. Падение Небес – Религия Небесного Царства Великого Мира. Пекин: Изд. Китайского нар. ун-та, 2006. 268 с.
11. Библиотека Гарвардского университета: сайт. Кембридж, 1638. Режим доступа для не зарегистр. пользователей: URL: <https://library.harvard.edu> (дата обращения: 07.06.2021).
12. Champness C. S. Psalmody in Foochow // Chinese Recorder. 1906. № 37. 74 p.
13. Sun, Ching and Wong, Wan (comps). Catalogue of the London Missionary Society Collection held in the National Library of Australia. Canberra: National Library, 2001. 86 p.
14. Candlin G. T. Chinese Hymnology // Chinese Recorder. 1893. № 24. P. 167–173.
15. Soothill W. E. Chinese Music and Its Relation to Our Native Services // Chinese Recorder. 1890. № 21. P. 221–228.
16. Champness C. S. Pentatonic Music and Kindred Matters // Chinese Recorder. 1905. № 36. P. 560–561.

**М. С. Трофименко**  
**Научный руководитель – В. Н. Демина**  
**Ростов-на-Дону**

## **ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ТРАДИЦИИ В КЛАВИРНЫХ СОНАТАХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ XVIII ВЕКА**

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема развития инструментальных жанров в отечественной музыкальной культуре XVIII–XIX веков. В период царствования Петра I (1682–1725) активно развивается сфера развлекательной культуры – ассамблеи (с 1718 года), основное содержание которых составляли танцы и игры, сопровождавшиеся игрой оркестра или ансамбля; променады (прогулки) в пространстве городских площадей, парков и водных гладей, загородных резиденций, сопровождавшиеся игрой небольших ансамблей или оркестров (музыка «пленера»). Инструментальное исполнительство и творчество в России, с одной стороны, было тесно связано с досуговим бытовым музицированием, и обучением детей привилегированных сословий, предполагавшим вовлеченность в него профессиональных музыкантов и широкого круга любителей. С другой – оно развивалось в условиях официальных праздников, для которых создавались масштабные произведения, исполнявшиеся профессиональными певчими и музыкантами.

Исследование инструментального творчества в отечественной музыкальной культуре XVIII – начала XIX века остаётся сложной и ещё не вполне решённой задачей. Цель статьи в том, чтобы рассмотреть инструментальные сочинения отечественных композиторов, а именно сонатные циклы, в контексте тенденций развития русской музыки в связях с европейской. Материалом исследования послужили клавирные сонаты Б. Галуппи, Д. С. Бортнянского. В заключение отмечается, что вторая половина XVIII века явилась важной вехой нового для России вида светской музыки инструментального исполнительства и творчества, а именно становление сонаты в творчестве отечественных композиторов. И хотя корни её, безусловно, находятся в европейской музыкальной культуре, но в России она получила своё самостоятельное преломление и развитие.

**Ключевые слова:** жанр сонаты, творчество отечественных композиторов, сочинения Бортнянского, западноевропейские традиции.

Рассматривая пути становления и этапы развития русской фортепианной сонаты<sup>52</sup>, необходимо отметить, что в начале XVIII века культура чистого инструментализма не имела под собой ещё той твёрдой почвы исконных, давних традиций, какие установились в области вокального творчества и особенно хоровой музыки. Это повлекло за собой гораздо более позднее развитие камерной инструментальной музыки. Инструментальное исполнительство и

---

<sup>52</sup> О взаимосвязях жанрово-родового фактора и стиля эпохи см., напр.: [3].

творчество в России, с одной стороны, было тесно связано с досуговым бытовым музицированием, и обучением детей привилегированных сословий, предполагавшим вовлеченность в него профессиональных музыкантов и широкого круга любителей. С другой – оно развивалось в условиях официальных праздников, для которых создавались масштабные произведения, исполнявшиеся профессиональными певчими и музыкантами.

Особый интерес представляют в этой связи опыты освоения отечественными композиторами в конце XVIII – начале XIX века сонатной формы и сонатного цикла. Написание, салонное и концертное исполнение сонат получило широкое распространение, но затем сонатный цикл был оттеснён на периферию интересов композиторов, вплоть до первой половины XX века [1, с. 194]. Исследование инструментального творчества в отечественной музыкальной культуре XVIII – начала XIX века остаётся ещё не вполне решённой задачей. В контексте изучения межкультурных коммуникаций особую актуальность приобретают проблемы взаимодействий отечественных и инструментальных традиций в клавирном творчестве Бальдассаре Галуппи и Дмитрия Степановича Бортнянского.

Несмотря на то, что Галуппи более известен своим оперными и вокально-хоровыми сочинениями, свой вклад он внёс и в камерную музыку. Наиболее интересной для анализа является соната № 5 *Sol*. Она представляет собой трёхчастный цикл. Первая часть – поэтичное *Andante*, прообразами которого могли служить медленные части клавирных и скрипичных сонат. Вторая часть *Allegro* написана в жанре барочного танца наподобие менуэта, мелодия которого обогащена мелодическим орнаментом, яркими каденциями, хроматизмами, свидетельствующими о влиянии галантного стиля. Третья часть *Allegro assai* – жизнерадостная, театральная, виртуозная, – напоминает яркие одночастные сонаты Доменико Скарлатти<sup>53</sup>. Отметим трёхчастное строение цикла, предвосхищающее классические сонаты Й. Гайдна и В. Моцарта. И вместе с тем, в нем прослеживается связь с жанрами барочной танцевальной сюиты.

Первая часть написана в однотемной старосонатной форме. На протяжении всей экспозиции господствует радостное, воодушевляющее настроение. Так как и главная и побочная партия представле-

---

<sup>53</sup> См.: [4].

ны одной и той же темой в основной и доминантовой тональностях, на протяжении первого раздела *Andante* сохраняется однородность тематизма. Метод проведения одной и той же темы в качестве главной и побочной (в основной и доминантовой тональностях) применяется в «Лондонских» симфониях Гайдна, например, в симфонии № 104 *D-dur*. Монолитность экспозиции и отсутствие в ней ярких контрастов характерно для стилистики позднего барокко. Структура экспозиции подчинена композиционному принципу, который Т. С. Кюрегян определяет, как «развёртывание путём прибавления подобных, но вариантных или очень постепенно прибавляемых мотивов» [2, с. 237–238].

Главная партия (*C-dur*) светлая, жизнерадостная, грациозная. Невесомость, нежность, лёгкость образа темы главной партии обеспечивается относительно высокой тесситурой (мелодия звучит во второй октаве, аккомпанемент – в первой). Довольно необычная (неквадратная) пяти тактовая структура темы также делает её полётной и свободной в своём развитии. Метрическая организация темы, по словам Кюрегян, позволяет «длить построения без чётких границ и жёсткой структуры» [2, с. 237–238].

Дифференциация фактуры на мелодию и аккомпанемент, ариозность темы, а также орнаментика свидетельствуют о влиянии галантного стиля. Простые, периодически повторяемые гармонические последовательности в сопровождении также типичны для этого стиля. Наряду с отмеченными новыми стилевыми тенденциями, в теме присутствуют отголоски барочных. К ним относятся эффект «эха» (музыкальная тема исполняется *p*, а затем ещё раз *pp*), отчётливое разделение на *f* и *p* без промежуточных динамических оттенков. Мелодия развивается очень ровно, плавно, поэтапно, в ней отсутствуют какие-либо контрасты. Компактный связующий раздел осуществляет переход к тональности побочной партии (*G-dur*). В нем выявляется новый «мотив вздоха», который получит развитие в заключительной партии.

В побочной партии (*G-dur*) тема перемещается в средний и нижний регистр, обретает большую плотность, матовость звучания. Колорит неожиданно затемняется при втором проведении. Напряжённо тема звучит в одноименном миноре, на фоне неустойчивых гармоний уменьшенного септаккорда и доминанты. Общий контраст усиливает хроматизация мелодии. Такие интонации можно

встретить в сонатах Моцарта. Однако затемнение длится недолго, гармония и равновесие восстанавливаются в заключительной партии. Таким образом, в побочной партии новый стиль обнаруживает себя в хроматизации мелодии и гармонии. Именно гармонические средства позволяют оттенить, внести новые нюансы в развитие темы.

Заключительная партия – G-dur, утверждение радостного настроения экспозиции Завершающий и развивающие эпизоды объединены во второй раздел. В самом начале продолжается развитие музыкального материала экспозиции, которое постепенно переходит в репризу. В репризе главная и побочная партии варьируются в основном за счёт фактуры.

Произведения Галуппи, конечно, были известны его ученику Бортнянскому. Наряду с оперой, востребованной при дворе, Бортнянский работал в камерных жанрах, в том числе и в жанре клавирных сонат. Как и другие жанры, в которых работал Бортнянский, сонаты отражают мастерство владения композиторской техникой итальянской школы. Поскольку сонаты созданы в период, когда он становится учителем супруги Павла Петровича Марии Фёдоровны, можно предположить, что он написал сонату C-dur для занятий с ней.

Цикл сонаты для клавесина C-dur (1784) состоит из трёх частей: *Allegro moderato*, *Adagio con espressione*, *Andantino*, контрастирующих по темпу, видам фактуры и тональностям. Все части сонаты контрастны и в образно-эмоциональном плане: жизнерадостная первая, лирическая вторая, игривая третья. Форма первой части сонаты C-dur – сонатное *Allegro*. Экспозицию 1-й части открывает главная партия в тональности C-dur, состоящая из двух тем. Первая, изложенная в форме периода из двух предложений, объединяет два контрастных элемента – волевой, энергичный (первое предложение) и песенный, лирический (второе предложение). Благодаря повторению и обыгрыванию (опеванию) тоники «до» в ней убедительно представлена основная тональность. Восходящее и нисходящее движение по звукам гаммы имеет энергичное звучание. Тонический органнй пункт в басу дополнительно маркирует тонику, подчёркивает вступительную функцию первой темы. Такой приём характерен для произведений классического стиля (например, М. Клементи в сонатинах № 1–4, № 6 op. 36).

Вторая тема, как упоминалось, имеет лирический песенный характер. Начало с квинтового тона (соль), который вступает на третью (относительно сильную) долю создаёт ощущение лёгкости движения. Такое интонационное и ритмическое решение темы позволяет сгладить переход от окончания первой темы к началу второй, которая гармонически богаче первой, благодаря чему она воспринимается как развитие первой. Особое изящество и «галантный» оттенок лирической теме придают задержания к терцовым звукам на сильной доле. Так называемые «интонации вздохов» – стилистический элемент, характерный для галантного стиля и часто встречающийся в творчестве композиторов западной Европы, в том числе в клавирных произведениях Клементи и других композиторов XVIII века.

Несмотря на различия двух тем в характере, фактуре, гармонии, они имеют сходство; обеспечивает их сближение органичный пункт и непрерывное развитие всего первого раздела экспозиции. Второй раздел экспозиции формируют побочная и заключительная партии. Побочная партия танцевальная, грациозная, более подвижная и реализующая тот же, что и в главной, приём подчёркивания новой тоники опеванием, но более виртуозным. Происходит также смещение главного мотива темы с сильной доли на слабую. Терции в побочной партии также отдалённо напоминают вторую тему главной партии и создают внутри оттеняющий контраст.

Заключительная партия (*a tempo*) утверждает тональность побочной партии, приподнятый эмоциональный строй всей экспозиции. По своей функции она является синтетической, так как утверждают основные образы экспозиции. Первый элемент темы возвращает в мир лирических образов побочной партии. мелодия плавная, песенная. Спокойное ритмическое движение мелодии, лёгкая гармония (S6 – T64 – II65 – T64), слабые окончания. Второй элемент представляет собой фигурацию хроматического хода баса, вносит взволнованность, является основным мотивом побочной партии. Как в главной и побочной партии, этот мотив звучит на слабой доле. Хроматический восходящий ход баса, продублированный в мелодии, а также отклонения в другие тональности обогащают гармоническое развитие и создают драматизм. Третий элемент (движение по звукам аккорда унисон мелодии с басом) контрастирует своей монументальностью с лиричностью первого элемента и

возвращает к образам главной партии. Энергичные восходящие мотивы подчёркивают виртуозность элемента.

Разработка повторяет главную тему в побочной тональности G-dur, напоминая её репризу, хотя проводится в тональности доминанты (что не типично для репризы). Именно в этой тональной симметрии заключается отличие этого вида старинной сонатной формы от поздней сонаты без разработки у классиков. После главной партии следует связующая, которая проводится в субдоминантовой тональности F-dur – это характерная черта разработочно-репризной части, и таким образом эта же тональность предвосхищает вторую часть сонаты *Adagio con espressione*.

Форма второй части сонаты – *Adagio con espressione* – сонатная, отличается особой логикой и стройностью, главная и побочная партии схожи. Они отражают лирический образ. Но, в тоже время, темы главной и побочной партии имеют некоторые отличия. В фактуре на протяжении всей части сохраняется двухголосный склад изложения, что создаёт ощущение интимности и сосредоточенности. Экспозицию открывает главная партия в тональности F-dur. Второе предложение выполняет функцию развёртывания тематического ядра. Органный пункт и модуляция в первую степень родства – в тональность доминанты – подчёркивают основную образную мысль. Связующая партия имеет непериодическое строение. В дальнейшем она развивается секвентно, на остигнатоном доминантовом октавном басу. Побочная партия, по правилам сонат венских классиков, звучит в тональности мажорной доминанты – C-dur. В заключительной партии непериодического строения Бортнянский применил остигнатоный тонический бас.

Разработка основана на развитии главной темы. Отклонения в тональность субдоминанты подчёркивают её взволнованный характер. Однако в заключении (репризе), образуя интонационно-образную арку, возвращается светлый образ экспозиции. Как обычно в репризе, главная и побочная партии проводятся в основной тональности F-dur, что подчёркивает единство и целостность драматургии.

Третья часть сонаты *Andantino* – классическое пятичастное рондо. Танцевальная основа опирается на интонации шуточных песен. Фактура близка первой части. Тема Рефрена (А) проводится в тональности C-dur. 1-й эпизод (В) излагается, как и рефрен в про-

стой двухчастной безрепризной форме. Тональный план C-dur – G-dur. Тема рефрена точно повторяется, за исключением нескольких тактов, где ритмически изменена мелодия, которая излагается не шестнадцатыми, а коротким пунктиром. 2-й эпизод (C) проводится в одноименной тональности по отношению к теме рефрена – c-moll. 12-тактовая связка к рефрену на доминантовом органном пункте подготавливает тему рефрена. Рефрен (A) имеет 3 такта дополнения. Основная тональность C-dur утверждает жизнерадостный характер всей третьей части.

Для первой и второй частей сонаты C-dur (1784) композитор избрал сонатную форму. Особенностью первой части является оттеняющий контраст партий (главной, связующей, побочной, заключительной). Такое соотношение характерно как для старинной сонаты, так и классической раннего периода.

Рассмотрение клавирных сонат показало, что Бортнянский опирался как на опыт европейских композиторов предшественников, так и на современный ему способ создания сонат. Следует отметить, что в сонатном цикле формируются свои закономерности. Сонаты по характеру жизнерадостные, что в первую очередь проявляется в выборе преимущественно мажорных тональностей (например, три клавирных сонаты Бортнянского в тональностях C-dur, F-dur и B-dur, соната C-dur Галуппи). Многие из них носят инструктивный, обучающий характер, что связано с развитием инструментализма в России и желанием овладеть как игрой на популярных в то время инструментах, так и техникой сочинения в актуальных жанрах и формах.

Вторая половина XVIII века явилась важной вехой нового для России вида светской музыки инструментального исполнительства и творчества, а именно становление сонаты в творчестве отечественных композиторов. И хотя корни её, безусловно, находятся в европейской музыкальной культуре, но в России она получила своё самостоятельное преломление и развитие. Сближение с западной культурой у русских композиторов не привело к слепому подражанию. Композиторы стремились не только овладеть формами и жанрами европейской музыки, мастерством письма, достигнув художественных результатов, но и высказать в музыке «нового формата» и своё мироощущение. Рассматривая сонаты отечественных композиторов, включая творивших в России иностранцев, можно прийти к

выводу, что русская инструментальная музыка унаследовала западноевропейскую традицию, что ощущается и в формообразовании и типичном для европейской музыки развитии тем, но все же русская инструментальная музыка не утратила своей самобытности, своё отчётливо-ясное звучание.

#### **Список литературы:**

1. Келдыш Ю. В. История русской музыки. В 10-ти т. Т. 3. XVIII век. Ч. 2. М.: Музыка, 1985. 424 с.
2. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. 344 с.
3. Шитикова Р. Г. Жанр сонаты в контексте новых музыкальных реалий XX столетия // Университетский научный журнал № 53. СПб., 2020. С. 34–42.
4. Rodda K. A Sonata for All Seasons: Domenico Scarlatti // NLS music notes, 2020. URL: <https://blogs.loc.gov/nls-music-notes/2020/07/a-sonata-for-all-seasons-domenico-scarlatti/> (дата обращения: 16.10.2022).

**У Шуан**  
**Научный руководитель – Л. В. Санжеева**  
**Санкт-Петербург**

### **ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ**

**Аннотация.** В рамках статьи было принято решение изучить практику музыкальных педагогов, опираясь на категории «стиля преподавания» наравне с предлагаемыми «областями обучения». Предполагается, что они могут дать основу для анализа и сравнения практики отдельных педагогов. Для исследования были использованы краткие описательные примеры на основе выстраивания стратегий обучения. Источниками стратегий были анкеты педагогов и студентов и полуструктурированные интервью. Из всех доступных данных был сделан вывод о том, что наиболее значимые данные получены из практического проведения занятий. Интервью и анкеты предоставили нам дополнительные контекстуальные данные, в том числе об индивидуальных особенностях педагогов и студентов, а также об их восприятии содержания и стратегий, используемых занятиях.

**Ключевые слова:** инструментальное обучение, стиль преподавания, области обучения, стратегии обучения.

Инструментальное обучение и формирование профессиональных компетенций педагога-музыканта предполагают две модели,

которые представляли особый интерес для исследовательской группы в рамках настоящего эксперимента. В первой из них были обозначены шесть широких «областей обучения» – содержание инструментальных уроков, а во втором предложено шесть «стилей обучения», которые должны использоваться педагогами:

1) области обучения: слуховое восприятие, исполнительская техника, интерпретация музыкального произведения, композиторские навыки, критическое восприятие;

2) стили обучения: стиль руководства студентами, стиль практики анализа и исполнения музыкальных произведений, стиль взаимодействия со студентами, стиль организации занятий, стиль самостоятельного обучения как подготовка к профессиональной деятельности музыкального педагога.

В случае «стилей обучения» предлагается список возможных подходов, начиная от стиля руководства студентами и заканчивая стилем самостоятельного обучения как подготовки к профессиональной деятельности музыкального педагога. Была проделана большая общая работа над моделями обучения, однако в области музыкального исследования, как правило, сосредоточение наблюдается на чертах характера и качествах личности педагога как факторах эффективного преподавания музыки. Лучшее понимание того, как различные стратегии могут повлиять на качество преподавания, могло бы обеспечить чёткую основу для формирования профессиональных компетенций педагога-музыканта.

Во-первых, «стили» в основном относятся к «стратегиям», которые можно использовать в рамках музыкального образования. При этом термин «стиль» следует использовать для описания широкого использования учителем этих стратегий в контексте общего педагогического профиля.

Сочетание нескольких стратегий можно назвать стилем обучения; например, стиль педагога прикладной музыки может включать комбинацию определённых видов моделирования занятий и определённых видов проблемных задач, основанных на тщательно разработанном учебном плане. При этом педагог, работающий в другой музыкальной сфере, может выбрать другую комбинацию стратегий, которая приведёт к иному стилю обучения. Кроме того, так же, как несколько стратегий обучения могут определять стиль преподава-

ния, верно и то, что несколько стилей преподавания могут вносить свой вклад в профиль преподавания конкретного учителя.

В данном случае необходимо рассмотреть термины, используемые в двух моделях. Будут ли музыканты в целом разделять это понимание? Сразу возникли разногласия даже среди членов исследовательской группы. Техника, например, определяется как «способность исполнять различную музыку (по памяти или по нотам) с беглостью, выразительностью и контролем посредством развития таких аспектов, как координация, поза, дыхание, артикуляция, качество тона, технические навыки». Это широкое описание может быть не принято теми, кто считает «технику» просто механикой игры на инструменте; оно может бы также быть отвергнуто по философским соображениям такими артистами, как дирижёр В. Фуртвенглер, для которого техника была настолько широкой областью, что она охватывала все, чему можно научить. Р. Р. Шайхутдинов отмечает, что «общепринятое определение техники остаётся неуловимым», но признает недавний сдвиг от рассмотрения техники как простой физической механики к более психофизической тотальности.

Именно поэтому для всех стратегий были сформированы краткие описательные примеры, которые прояснят основное значение каждого стилей и областей обучения:

1. руководство студентами;
2. проведение практических занятий;
3. постоянный обмен опытом.
4. проведение самостоятельной работы;
5. постоянное самосовершенствование;
6. открытость;
7. гибкость.

Стратегии предполагают взаимодействие от «под руководством учителя» до «под руководством ученика», отражая то, что называется «инструментально-техническим» подходом (в котором учитель представляет знания), и «практически-эмпирический» подход (в котором центральное место занимают опыт учащегося и его творческая активная вовлеченность). При этом данная идея может быть доведена до логического завершения в стиле, который полностью исключает учителя из уравнения – «стиль самообучения».

Соответственно, мы поместили наиболее «управляемую учителем» стратегию, а именно «руководство студентами», на первое место, продвигаясь от подходов, в которых учащемуся разрешалось проявлять все большую инициативу, к стратегии, которая могла быть в значительной степени управляемой учащимся – «гибкой».

Руководство студентами предполагает прямое указание учителя, будь то предоставление информации или совет. (Стоит отметить, что иногда эту стратегию можно сформулировать в очень «мягких» выражениях, например, «Можете ли вы сыграть это немного медленнее?»). На другом конце списка слово «гибкость» использовалось для описания подходов, в которых студенту предлагается взять на себя инициативу, например, «Что ты сыграешь для меня в первую очередь?»; принимать музыкальные решения, например, «Предоставьте мне свои идеи о том, как нам следует подойти к этому разделу»; или просто предоставляется возможность договориться о ходе проведения занятия. Сначала мы решили принять «руководство студентами» за норму. Мы также применили тот же подход к областям обучения, предположив, что «исполнительская техника» будет наиболее распространённым компонентом инструментальных уроков. Помимо интуитивного ощущения, что это так, это предположение имеет значительную поддержку в литературе.

Также было подтверждено, что техника и стратегия «руководства студентами» действительно были преобладающими областями изучения. Поэтому мы решили продолжать рассматривать их как нормативные (что позволило бы нам легче выявлять любые отклонения). Это послужило основой для первого этапа анализа. Последующие этапы анализа позволили нам более конкретно взглянуть на другие области формирования профессиональной компетенции педагогов.

Принимая во внимание существующие исследования в этой области, мы также учитывали другие показатели, которые помогли охарактеризовать как области изучения, так и стратегии, используемые на каждом уроке. Ключевым показателем стиля преподавания, например, может быть пропорция разговора между учеником и учителем или количество и тип задаваемых вопросов. Принимая во внимание также вопросы, поднятые студентами во время эксперимента, мы также хотели иметь возможность определить что-либо ещё, что, по нашему мнению, было важным, помимо содержания и стратегии. Их мы назвали «критическими событиями», основываясь на понятии происходящих вещей, которые кажутся наблюдателю более интересными, чем другие события, происходящие в то же

время, и поэтому заслуживающие более подробного документирования. Мы обнаружили, что эти события часто связаны с тем, что можно определить как упущенные возможности в процессе преподавания и обучения.

Наиболее очевидным открытием было преобладание «инструментально-технического» подхода. При этом было отмечено огромное количество времени, затрачиваемое на технику и частоту стратегии «руководства студентами» за счёт других областей обучения или стратегий.

Среднее значение по всем 27 урокам составляет 57 %, что является огромной долей в дискурсах, якобы разделённых на шесть возможных областей обучения. Самая высокая доля, посвящённая Технике, наблюдалась на уроках Педагога 5 (75 % всех диалогов), и, хотя самая низкая доля (Педагог 1) составляла 34 %, шесть из девяти уроков учителей показали более 50 % занятий, посвящены техническим вопросам.

При этом также отмечалось высокое доминирование педагога при проведении занятий: первые шесть учителей близко соответствуют или превышают средний показатель по группе, составляющий 86 %. Возможно, неслучайно, что Педагоги 7, 8 и 9, уделявшие пропорционально меньше внимания технике, чем их коллеги (соответственно 39 %, 48 % и 34 %), так как на их занятиях мало времени уделялось проведению дискуссий по сравнению с другими педагогами (83 %, 72 % и 78 %). Это, несомненно, будет иметь серьёзные последствия для стратегий, используемых в этом контексте, предполагая, что отход от Техники как области обучения связан с использованием большего количества стратегий, где студенты управляют ходом проведения занятия.

Таким образом, мы приходим к выводу, что анализ стратегий труднее поддавался количественной оценке областей исследования, поэтому на первом этапе анализа мы просто определяли конкретные примеры по мере их возникновения. Стратегия «руководства студентами» была представлена особенно хорошо, предоставив богатый материал для анализа. Хотя это было то, чего мы ожидали, наше изучение множества примеров начало показывать, насколько сложным и тонким может быть использование «простых инструкций».

**Фань Вэньцзюнь**  
**Научный руководитель – Л. В. Санжеева**  
**Санкт-Петербург**

## **К ВОПРОСУ ОБ ОБЩНОСТИ ПОДХОДОВ В КИТАЙСКОЙ И РОССИЙСКОЙ СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГРАМОТНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ**

**Аннотация.** Настоящая статья поднимает актуальный для современной науки вопрос формирования музыкальной грамотности школьников, которая входит в рамки понятия «функциональная грамотность», так широко обсуждаемой в современных исследовательских кругах. Цель работы – на основании анализа подходов к формированию музыкальной грамотности у обучающихся в школах Китая и России определить точки соприкосновения в методиках, способах и приёмах работы педагогов двух обозначенных государств. Автор рассматривает такие аспекты, как определение термина «музыкальная грамотность»; пути и методы её формирования у учеников, осваивающих программы основного общего образования в Китае и России, включая применение информационно-коммуникационных педагогических технологий в обучении, лично-ориентированные технологии. В результате проведённого анализа автором представляется круг общих подходов, обнаруживающих своё применение в китайской и российской системе музыкального образования в процессе формирования музыкальной грамотности школьников.

**Ключевые слова:** функциональная грамотность, музыкальная грамотность, музыкальное образование, методы и приёмы работы на уроках музыки, школьники Китая и России.

Музыкальное образование любого государства – это инструмент культурного обогащения и воспитания личности, средство актуализации и трансляции культурных ценностей, пространство для формирования аксиологической системы общества. Именно поэтому вопросам обучению музыке сегодня принадлежит одно из центральных мест в исследовательской практике учёных и преподавателей.

В последнее время в современной педагогической мысли все чаще встречается термин «функциональная грамотность», которая рассматривается специалистами в качестве одной из приоритетных задач образовательного процесса школы. На сегодняшний день вокруг указанного понятия создаётся ситуация исследовательского многоголосия в количестве интерпретаций сущности функциональной грамотности. Так, одним из первых в российской педагогике к трактовке данного термина обратился А. А. Леонтьев, чья дефини-

ция была выстроена на социальной основе (как и предшествующая, разработанная ассоциацией ЮНЕСКО [7, с. 204]) и подчёркивала важность всей совокупности знаний, обретаемой человеком в процессе образовательной деятельности, которая должна способствовать решению его практических повседневных задач [12, с. 5].

В начале XXI века трактовка термина функциональная грамотность уже стала вырастать из идей компетентного и деятельностного подходов в обучении: обретение человеком личностно значимых навыков управления сферами собственной жизнедеятельности происходит посредством его активности в образовательном процессе [9; 16].

Таким образом, с течением времени данное понятие осмыслялось уже в русле педагогических идей, которые на сегодняшний день нашли отражение в Федеральных государственных образовательных стандартах, призванных регламентировать деятельность школ, а также в трудах современных исследователей [3; 4; 12].

В качестве компонентов функциональной грамотности учёными определяются компьютерная, финансовая, правовая, читательская, естественнонаучная, математическая и т. д. [4]. Однако, с нашей точки зрения, собственную нишу в родовом понятии «функциональная грамотность» должна занять музыкальная грамотность как её видовая разновидность.

Это детерминировано несколькими факторами. Во-первых, исследователями отмечается необходимость формирования функциональной грамотности с целью адаптации человека в постоянно изменяющихся условиях, что требует от него обладания собственной точкой зрения, умений восприятия и обработки информации из различных источников, навыков анализа поступающих сведений и т. д., которые укладываются в рамки широкого круга компетенций (познавательной, коммуникативной, ценностно-смысловой, информационной, личностной) [3, с. 85]. Уроки музыки в данном отношении обнаруживают широкие потенции к воспитательному и развивающему компоненту образовательного процесса. В их рамках предполагается обращение к образцам музыкальных произведений, которые впоследствии подвергаются интерпретационному анализу, высказыванию впечатлений и образов, переданных музыкой. Такие формы работы оказывают воздействие на развитие навыков переработки информации, представленной в звуковом формате, а приём

устного словесного рисования формирует коммуникативные умения обучающихся. В целом, обращение к музыкальному наследию повышает общий уровень культуры личности, духовно обогащая её.

Во-вторых, вслед за Д. Б. Кабалевским, определим, что на уроках, нацеленных на формирование музыкальной грамотности, эксплицируется неразрывная связь жизни и музыки [5], что превращает музыкальные произведения в средство познания окружающего мира, его эстетического бытования. Кроме того, современные школьники зачастую воспринимают музыку в психологическом аспекте, когда она оказывается отражением внутреннего состояния слушателя, выступает в качестве стимулятора мыслительной деятельности (неслучайно известен факт функционирования музыкотерапии в психологии). Последние научные изыскания о роли музыки в жизни детей и подростков фиксируют её роль в формировании ценностного отношения к здоровью [1].

Все вышеперечисленное оказывается показателем того, что школьное музыкальное образование обнаруживает большие возможности для достижения метапредметных результатов обучения, формирования и развития универсальных учебных действий, которые впоследствии будут востребованы учащимися как на последующих этапах получения образования, так и в повседневной жизни.

Понятие «музыкальная грамотность» рассматривается нами, вслед за Е. Г. Милюгиной и М. Е. Королевой, в качестве процесса формирования музыкальной культуры обучающихся «как часть их общей духовной культуры» [11, с. 238].

Музыкальная культура представляется в качестве многоаспектного понятия, включающего в себя знаниевый компонент (теоретическая подготовка), а также комплекс музыкальных умений и навыков. К первому из названных элементов общей системы относится усвоение сведений о жанрово-стилевом разнообразии музыкальных произведений, основных направлениях в музыке, биографических фактах композиторов и исторических условиях создания образцов музыкального искусства. В рамки музыкальных умений включается способность человека воспринимать музыкальные произведения, принадлежащие различным стилям, эпохам и направлениям. Музыкальные навыки предполагают умение работать с нотной грамотой и воспроизводить мелодии на музыкальных инструментах [13].

Такой широкий пласт знаний, умений и навыков представляется возможным решить в рамках школьного музыкального образования, призванного не столько научить ребёнка читать нотную грамоту (в основном это находится в поле деятельности дополнительного образования), сколько помочь ему ориентироваться в мире музыки, как источнике информации и инструменте общего развития, а, значит, сформировать целостную личность, способную успешно функционировать во внешних условиях и решать задачи в повседневной жизнедеятельности. Здесь особо актуально звучит мысль Г. И. Кулик о том, что «дав детям музыкальный язык, мы без особого напряжения решим массу других проблем» [6, с. 110].

В современной российской методической мысли в области школьного музыкального образования сильны позиции компетентностного и личностно-ориентированного подходов. Здесь намечается двунаправленная тенденция к применению как традиционных методов обучения (хоровое исполнение музыкального произведения, теоретический экскурс, погружающий школьников в характеристику эпохи написания музыки, биографию её автора, знакомство с азами нотной грамоты, прослушивание звучащей музыки с целью её дальнейшего интерпретационного анализа, подбор несложных мелодий на музыкальных инструментах, импровизация и т. д. [15, с. 128]), так тех, что связаны с педагогической инноватикой.

Все чаще в работах практикующих педагогов и исследователей поднимается вопрос о важности использования информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) и цифровых ресурсов в процессе обучения музыке обучающихся школ. Это оказывается инструментом развития мотивационной сферы школьников, стимулятором познавательного интереса к дисциплине. Посредством ИКТ, а также широкого применения Интернет-ресурсов обогащается как методическая составляющая учебного процесса, так и круг дидактических материалов.

Ещё одним инструментом, обогащающим средства обучения, с одной стороны, и отвечающим познавательным интересам современного школьника – с другой, оказывается обращение в рамках аудиторной деятельности к современным направлениям и стилям в музыкальной сфере. Исследователи стремятся научить ребёнка ориентироваться в музыкальном пространстве, ответственно подходить к выбору музыкальных произведений, стараться избегать «музы-

кального мусора», негативно влияющего на неустойчивую (в силу возрастных особенностей) психику школьника. В связи с этим российскими педагогами предпринимаются попытки разнообразить учебный материал «осовремененными» вариациями классических произведений, дозированно обращаться к образцам популярной, электронной музыки, рока и других направлений и стилей [8, с. 91]. Такая тенденция есть отражение личностно-ориентированного подхода к обучению, когда акцент преподавателя находится на гармоничном развитии ученика, учёте его индивидуальных особенностей, в том числе и психологических.

В целом следует констатировать, что методический аспект преподавания музыки в рамках среднего общего образования на сегодняшний день характеризуется как высокий, однако обладает тенденциями к уточнению проблемных моментов обучения музыке, поиску эффективных подходов к развитию музыкальной грамотности современных детей.

Это стремление объединяет образовательные системы России и Китая. Статьи по методике обучения музыке школьников, созданные китайскими исследователями и педагогами, отмечают тяготение процесса преподавания к обращению к разнообразным музыкальным произведениям для наблюдения обучающимися за композиционными особенностями построения музыкального образца, нюансами идиостиля композиторов. Особое внимание китайских педагогов сосредоточено на воспитательной функции уроков музыки, которые способны развивать патриотические чувства, гражданственность и чувство долга перед родной страной [10].

Ещё одним общим подходом в развитии музыкальной грамотности в процессе реализации школьного музыкального образования становится тенденция к обновлению содержания обучения путём использования материалов популярной музыки, джаза и рока [2]. Такой подход обуславливается большим влиянием западноевропейского музыкального искусства на китайскую культурную жизнь. Поэтому китайская музыкальная культура в целом тяготеет к сочетанию восточной и западной традиции, обретая характер интернационализации искусства.

Согласно исследованию Ц. Яна и С. Н. Байдалинова, сегодняшний этап развития китайского школьного музыкального образования обнаруживает широкое применение личностно-

ориентированных, дифференцирующих технологий обучения, принципы индивидуализации и персонификации, которые нацелены на выявление, поддержку и развитие одарённых детей [17].

Таким образом, представляется возможным очертить перечень «точек соприкосновения» китайской и российской систем музыкального образования, реализуемого в рамках деятельности организаций среднего общего образования. В области развития музыкальной грамотности наблюдается общность походов педагогов, выражающаяся в следующих аспектах:

1) стремлении индивидуализировать образовательный процесс за счёт использования методов, лежащих в поле личностно-ориентированного принципа образования;

2) широком применении современных педагогических технологий (цифровых ресурсов, ИКТ) в процессе обучения, а также их сочетания с традиционными методами преподавания (хоровое исполнение, анализ музыкального произведения, знакомство с историко-биографическими сведениями и т. д.). Здесь следует отметить, что исполнительскому мастерству, развитию вокальных данных, дыхательной технике китайские педагоги отводят большую долю внимания;

3) распространении тенденции учёта возрастных и психологических особенностей школьников, а также их современных образовательных потребностей и интересов в процессе построения хода занятия и выборе материала над наблюдения над образцами музыкального искусства и их анализе;

4) отведении особого внимания обучению музыкальной грамоте (чтению нотной записи, развитию навыков самостоятельной фиксации мелодии посредством языка нот, импровизации и воспроизведения мелодий на музыкальных инструментах);

5) реализации межпредметных связей в рамках дисциплины «Музыка», что демонстрирует обучающимся целостность всей школьной системы, формирует представления о существовании единой научной картины мира;

6) выражении неразрывности развития мира музыки с процессами, происходящими в обществе;

7) расширении средств развития музыкальной культуры подрастающего поколения, развитии эстетического вкуса, использова-

нии воспитательного потенциала рассматриваемого учебного предмета.

В заключение необходимо также отметить, что по сравнению с российской системой музыкального образования в школах китайская система обнаруживает ряд сложностей, связанных с методико-дидактическим обеспечением учебного процесса. Данное положение объясняется тем, что обучение музыке в Китае имеет менее длительную историю становления и развития. В процессе её формирования существовало множество направлений влияния со стороны русского и западноевропейского музыкально-педагогических сообществ. Поэтому в качестве перспективного направления определяется фундаментальный подход к совершенствованию китайских учебно-методических комплексов по рассматриваемой дисциплине, в том числе и с учётом российских передовых педагогических практик.

#### **Список литературы:**

1. Андреева И. Г. Роль школьного музыкального образования в формировании культуры здоровья // Ценности и смыслы. 2016. № 6 (46). С. 40–47.
2. Ван Мэньюнь, Яковлева Е. Н. Современное музыкальное образование в Китае: тенденции и перспективы // Учёные записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2021. № 2 (58). Режим доступа: URL: [https://apimag.kursksu.ru/api/v1/get\\_pdf/3979/](https://apimag.kursksu.ru/api/v1/get_pdf/3979/) (дата обращения: 14.12.2022).
3. Горобец Л. Н., Бирюков И. В., Попова Т. П. Функциональная грамотность как основной тренд современного обучения // Мир науки, культуры, образования. 2022. № 3 (94). С. 84–86.
4. Ермоленко В. А. Развитие функциональной грамотности обучающегося: теоретический аспект // Электронное научное издание «Альманах “Пространство и Время”». 2015. Т. 8. Вып. 1. Режим доступа: URL: [e-almanac.space-time.ru](http://e-almanac.space-time.ru) (дата обращения: 13.12.2022).
5. Кабалевский Д. Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы // Программа по музыке (с поурочной разработкой) для общеобразовательной школы (1–3 классы). М.: Изд-во «Просвещение», 1981. 112 с.
6. Кулик Г. И. Музыкальная грамотность для всех // Культура и наука Дальнего Востока. 2021. № 1 (30). С. 107–110.
7. Курилович Н. Функциональная грамотность как социальный феномен // Женщины-учёные Беларуси и Польши: материалы междунар. науч.-практ. конфер., Минск, 26 марта 2020 г. Минск: БГУ, 2020. С. 86–89.

8. Лащёва Е. В., Швец М. В. Особенности формирования музыкальной культуры школьников на современном этапе // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 3. С. 89–91.
9. Лебедев О. Е. Что такое качество образования? // Высшее образование сегодня. 2007. № 2. С. 34–39.
10. Лю Цзэ. Эволюция идеи патриотического воспитания обучающихся средствами вокальных произведений в КНР // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия: Искусствоведение. 2019. № 9 (142). С. 80–84.
11. Милюгина Е. Г., Королева М. Е. Понятие «музыкальная грамотность» в современных педагогических исследованиях // Традиции и новации в профессиональной подготовке и деятельности педагога: сб. науч. трудов Всерос. науч.-практ. конфер. Тверь: ТГУ, 2015. С. 237–241.
12. Николина В. В. Развитие функциональной грамотности обучающихся в образовательном процессе // Нижегородское образование. 2021. № 1. С. 4–13.
13. Панферова Е. М. Критерии и показатели сформированности музыкальной культуры у учащихся // Образование и воспитание. 2019. № 1 (21). С. 43–45.
14. Сун Г. Влияние российского музыкально-педагогического образования в Китае // Международный научно-исследовательский журнал. 2022. № 1 (115). Ч. 3. С. 121–124. Режим доступа: URL: <https://research-journal.org/pedagogy/vliyanie-rossijskogo-muzykalno-pedagogicheskogo-obrazovaniya-v-kitae/> (дата обращения: 14.12.2022).
15. Усанова Н. А. Формирование музыкальной грамотности младших школьников в процессе интегрированного преподавания предметов эстетического цикла // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве: сб. науч. трудов; под ред. Е. Г. Милюгиной. Тверь: ТГУ, 2018. С. 126–130.
16. Хуторской А. В. Дидактическая эвристика. Теория и технология креативного обучения. М.: Изд-во Московского гос. ун-та, 2003. 416 с.
17. Ян Ц., Байдалинов С. Н. Традиции общего музыкального образования в России и китайской народной Республике: сравнительный аспект // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: материалы XI междунар. науч.-практ. конфер. М.: МПГУ, 2021. С. 167–171.

**Л. Р. Халилова**  
**Научный руководитель – В. Н. Дёмина**  
**Ростов-на-Дону**

## **ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНО-КОРРЕКЦИОННОЙ РАБОТЫ С ДЕТЬМИ С ЗАДЕРЖКОЙ ПСИХИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются проблемы разработки и внедрения образовательной модели, формирующей новый подход в коррекционной работе с детьми с задержкой психического развития. В исследовании затронуты основные направления развития педагогических технологий в области музыкального образования, а также методики зарубежных и отечественных педагогов Б. П. Никитина и Е. А. Никитиной, Д. Б. Кабалевского, Т. Э. Тютюнниковой, З. Кодаи, М. Монтессори, К. Орфа. В процессе изучения особое внимание уделяется инструментальному музицированию, а именно игре на фортепиано как приоритетному направлению в инновационной программе музыкально-коррекционной работы, а также системе, разработанной педагогом-дефектологом А. Г. Шаталовой, позволяющей детям с задержкой психического развития осваивать нотную грамоту и приобретать навыки игры на музыкальном инструменте.

**Ключевые слова:** дети с особенностями восприятия, инновационные образовательные технологии, совершенствование среды.

В условиях развития инновационных образовательных технологий особую значимость приобретают методы коррекционной работы с детьми с задержкой психического развития (ЗПР). Рассматриваемые учёными модели образовательной среды, позволяющие сконструировать единую стройную систему, основанную на взаимодействии разноуровневых компонентов образования, в своём большинстве не учитывают особенности развития детей с ЗПР. Научные исследования, отражающие изменения показателей рождаемости детей с ЗПР в России, отмечают численность в 80 тыс. детей<sup>54</sup> при общей численности в 32 млн, без учёта детей с инвалидностью. В данном аспекте особую значимость приобретают педагогические технологии, направленные на обучение детей с ЗПР.

При формировании педагогических технологий, необходимо учитывать особенности развития детей, связанные с нарушением со стороны центральной нервной системы (ЦНС). На фоне функциональной незрелости ЦНС, отставания в нервно-психическом развитии, у детей может наблюдаться соматическая ослабленность и

---

<sup>54</sup> Подробнее, см.: [3].

наличие хронических заболеваний. Также у детей с ЗПР обнаруживают нарушения в овладении основными видами жизнедеятельности:

**Физическая активность:** в различных видах деятельности ребёнок проявляет замедленность темпа движений, хаотичность их выполнения, скованность, неритмичность, недостаточность мышечной силы.

**Визуальное восприятие:** дети данной категории имеют рассеянное внимание, при этом долгая концентрация на чём-либо является затруднительной. Тем не менее сенсорное развитие сохранено, зрение и слух функционируют в полном объёме, однако сам процесс зрительного, слухового, тактильного восприятия затруднён.

**Память:** особое место у детей с ЗПР занимают дефекты вербальной памяти, её ограниченный объём и снижение прочности. Нужно отметить, что наглядный материал запоминается лучше словесного.

**Речевые особенности:** в виду нарушений центральной нервной системы у таких детей наблюдается недоразвитость как самостоятельной речи, так и её распознавания на слух [4].

**Мыслительная деятельность:** особенность в развитии мыслительной деятельности проявляется в виде заторможенности процессов мышления, а также боязни интеллектуальной активности. Возникают трудности с созданием творческого образа.

**Эмоциональная сфера:** у некоторых детей наблюдается полное отсутствие выраженных эмоций, в виду этого отмечается пассивность, вялость, безучастность и безынициативность. Другие же дети данной категории обладают наоборот экспрессивным эмоциональным интеллектом. В этом случае отмечается импульсивность и бесконтрольность в выражении эмоций, эмоциональное преувеличение реакций на любые ситуации, начиная от самых незначительных: отсутствие возможности управления своим поведением в обществе на основе волевых качеств. Также необходимо отметить, что у таких детей существуют проблемы в социально-нравственной сфере, а именно неспособность выражать и считывать у других людей такие эмоции как, злость, грусть, радость, удивление.

**Проблемы игровой деятельности у детей с ЗПР:** в виду нарушений в интеллектуальной сфере дошкольникам очень трудно

соблюдать правила игры, понимать её смысл и выполнять определённые действия и роли, заданные игрой. Такие проблемы являются значительными, так как влияют на подготовку к будущей образовательной функции обучения.

При формировании комплекса образовательных методик необходимо отметить важность музыкального обучения, позволяющего корректировать и улучшать образовательные функции детей с ЗПР. Исследование, проведённое студентами Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова<sup>55</sup> под руководством научного отдела, подтвердило значимость музыкального образования в процессе обучения детей-инвалидов, а также детей с ЗПР. У детей возникает отклик на музыкальное сопровождение, корреляция тактильных ощущений с музыкальным материалом, например, взаимодействие взрослого или самого ребёнка с игрушкой. Дети такой категории очень хорошо реагируют на контрастную музыку, например, на разницу в тембрах (низкий, высокий) или динамику (громко, тихо). Также многим детям удаётся поддерживать ритм ходьбой в такт музыки. В процессе занятия наблюдается раскоординация в пространстве, неловкость движений.

Установлено, что дети 9–10 лет уже имеют первичные музыкальные навыки, накопленные в процессе занятий. Они умеют отличать музыку по жанрам (марш, танец, песня), определять звук по длительности и высоте, а также умеют связывать музыку с элементарными образами животных. Пение у детей данной группы мало развито, наблюдается нечёткая дикция, слабость и прерывистость дыхания. В результате обучения детям удаётся достичь первичных музыкальных навыков, более слаженной и организованной музыкальной деятельности.

Создавая комплекс педагогических технологий музыкально-коррекционной работы с детьми с задержкой психического развития, необходимо опираться на сложившиеся в образовательной системе модели музыкального воспитания. Можно выделить несколько отечественных и зарубежных моделей – метод Бориса Павловича и Елены Алексеевны Никитиных, Д. Кабалевского, К. Орфа, М. Монтессори, З. Кодая, М. Тютюнниковой и пр. Они были созданы на

---

<sup>55</sup> Опыт реализации инновационного проекта ФИП РГК им. С. В. Рахманинова «Музыкальное краеведение – Южный регион РФ: синтез образовательных и воспитательных практик». – URL: Материалы вебинара 26.09.2022.rar (yandex.ru) (дата обращения: 11.10.2022).

основе программ обучения детей инструментальному и вокальному исполнительству. Важно также обратить внимание на коррекционные задачи в занятиях с детьми:

- стимулировать собственную игровую, коммуникативную и речевую активность ребёнка;
- способствовать развитию и коррекции психических процессов;
- формировать произвольную регуляцию поведения;
- развивать эмоциональную сферу личности, потребность в самовыражении в процессе музыкальной деятельности;
- формировать представление об окружающем мире [2].

Для многих категорий детей с ЗПР не подходят разработанные методики обучения музыкальному искусству, основанные на групповых формах занятий, так как обучение большинства детей с ЗПР нуждается в применении индивидуальных технологий. В данном контексте особую значимость приобретают занятия на музыкальном инструменте, например, игра на фортепиано. При разработке общеобразовательной программы в области музыкального искусства по учебному предмету музыкальный инструмент (фортепиано) для учащихся с ЗПР нужно учитывать особенности их психического развития, что требует создания методики, нацеленной на корректировку особенностей развития. Несмотря на то, что для каждого ребёнка, учитывая особенности его развития, применяется индивидуальная методика, тем не менее можно выделить основные этапы обучения игры на фортепиано. В качестве основной модели эффективным представляется избрать методику, разработанную педагогом-дефектологом Анжелой Георгиевной Шаталовой для занятий с детьми с ЗПР в студии «Восьмушка» Центра дополнительного профессионального образования РГК им. С. В. Рахманинова.

Программа Шаталовой основывается на индивидуальном подходе к каждому ученику. В зависимости от степени расстройств аутистического спектра ею подбирается программа, соответствующая возможностям конкретного ребёнка. Необходимо выделить следующие особенности методики Шаталовой:

1. Гимнастика, направленная на расслабление мышц шеи, воротниковой зоны, плеч, спины и корпуса. Это важное условие при обучении игры на фортепиано, так как, большинство детей с ЗПР при желании поставить пальцы на клавиши поднимают и напряга-

ют воротниковую зону и плечи. Выполняется «фортепианная» гимнастика (разминка) областей шеи, лопаток, спины. Педагог сам может выполнять массаж воротниковой зоны, а затем просить ребёнка резко поднять плечи, потом опустить. Это упражнение нужно повторить несколько раз.

2. Гимнастика, направленная на расслабление мышц рук в области запястья и кистей. Также выполняется педагогом массаж ладоней и запястья ребёнка, так как кисти и пальцы у детей с ЗПР плохо координируются и часто сильно зажаты. Данный массаж помогает расслабить мышцы и суставы и привести их в мягкое состояние. Массаж выполняется в игровой форме, в сопровождении стихов: «Птичка полетела, тебя взлететь просила» – педагог усиленно начинает крутить в своих ладонях кисть руки ребёнка. Таким упражнениям нужно уделять достаточное количество времени для создания правильных мышечных навыков, необходимых для игры на фортепиано.

3. Работа с сенсорными навыками. Зачастую дети с ЗПР имеют плохое зрение или же вообще почти не видят. В этом случае педагог делает акцент на навыке «нащупывания» клавиш и нот, на умении подбирать и сочинять музыку с закрытыми глазами. Обучение такому навыку начинается с «нащупывания» руками чёрных и белых клавиш ладонью, а далее усложняют путём «нащупывание» интервалов. Спустя два года занятий ребёнок получает навык игры обеими руками на фортепиано всех интервалов, а также возможность импровизировать или сочинять музыку путём соединения интервалов, в разном темпе и ритме.

4. Обучение нотной грамоте. Для детей ЗПР очень важна образная связь «игрушка-символ». То есть «игрушка-нота». Каждой ноте необходимо подобрать игрушку, чтобы ребёнок мог «потрогать», а потом запомнить ноту. Сначала ребёнок запоминает имена игрушек в виде нот (до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до). Когда ученик сможет чётко назвать ноты, педагог приступает к обучению игре на фортепиано. Ребёнок учится находить на клавиатуре ноты. Важно, чтобы первые музыкальные произведения сопровождались картинкой-образом, и чтобы на первом этапе обучения нотной грамоте произведение состояло не больше чем из одной ноты.

Учитывая особенности методики Шаталовой<sup>56</sup>, традиционный план программы по фортепиано<sup>57</sup> (нормативный срок освоения программы – 3 года) для детей в возрасте 6–9 лет может быть скорректирован следующим образом:

### **Первый год обучения**

1. В течение учебного года преподаватель должен научить правильной постановке рук, проработать моторику пальцев, обучить нотной грамоте ученика, ребёнок должен знать и играть каждую ноту по отдельности. Также необходимо уметь играть 7–10 простых музыкальных произведений.

2. Ученик должен уметь выполнять упражнения (нон легато, легато, стакато) от разных звуков разными пальцами, уметь находить ноты в разных октавах. Необходимо играть отдельно каждой рукой гамму до мажор.

3. Ученик должен знать длительности нот (целая, половинная, четверть, восьмая), уметь их воспроизвести хлопками, уметь прохлопать их с листа и посчитать вслух (если у ребёнка нет задержки речевого развития).

4. Ученик должен уметь читать с листа песенки из сборников для малышей («Первые шаги» ред. А. Ф. Березняк, «Азбука игры на фортепиано» ред. С. А. Барсукова и др.).

### **Примерный репертуар первого года обучения**

#### *Пьесы*

1. М. Красев «Журавель».
2. А. Аренский «Журавель».
3. «На горе стоит верба» рус. н. п.
4. С. Барсукова «Перезвон».
5. Д. Христов «Золотые капельки».
6. Б. Уокер «Дождик».
7. К. Литков «Танцующая кукла».
8. Ал. Роули «Гном».
9. М. Музафаров «Дождик».
10. Ю. Абелев «Протяжная песня».

### **Второй год обучения**

В течение учебного года преподавателю необходимо проработать с ребёнком 10–15 разнохарактерных произведений и этюдов.

---

<sup>56</sup> См. [5].

<sup>57</sup> Например, см.: [1].

1. Ученик должен уметь играть в ансамбле с преподавателем в четыре руки.

2. Ученик должен уметь играть несложные песенные мелодии двумя руками (с квинтой в левой).

3. Подбирать на слух простые мелодии: «Зайка по полю скакал и морковку потерял», «Чижик-пыжик», «Маленькой ёлочке».

4. Технические навыки: уметь играть гамму до мажор двумя руками на одну (две) октавы, а также в противоположном движении, тоническое трезвучие в разных октавах.

### **Примерный репертуар второго года обучения**

#### *Пьесы*

1. Ю. Абелев «Осенняя песенка».
2. Ю. Абелев «Весенняя песенка».
3. Н. Любарский «Курочка».
4. А. Руббах «Воробей».
5. П. Берлин «Марширующие поросята».
6. Д. Кабалевский «Ёжик».
7. Д. Кабалевский «Колыбельная».
8. И. Филип «Колыбельная».
9. А. Сарауэр «Воробьи».
10. К. Лонгшамп-Друшкевичова «Маленький краковяк».

#### *Этюды*

Легкие этюды Е. Гнесиной, И. Николаева, И. Берковича.

### **Третий год обучения**

Преподавателю необходимо проработать с учеником разнохарактерные произведения (в том числе 5–7 этюдов, 1–2 полифонических произведений, 3 произведения разных жанров).

1. Уверенное чтение с листа произведений для учащихся 1-го года обучения.

2. Ознакомление с понятием полифония, разбор полифонии.

3. Игра с преподавателем в ансамбле концертных пьес.

4. Игра пьес с применением аккордов.

5. Технические требования: гамма до мажор на 2 октавы, в противоположном движении; гамма ля минор на 1–2 октавы (натуральный, гармонический, мелодический вид), тонические трезвучия с обращениями, короткие арпеджио.

### **Примерный репертуар третьего года обучения**

#### *Полифония*

1. Б. Антюфеев «Русский напев».
2. Л. Моцарт Менуэт ре-минор.

#### *Пьесы*

1. Д. Кабалевский «Песенка».
2. А. Гедике «На черных клавишах».
3. А. Гедике «Заинька».
4. Т. Салютринская «В поход».
5. С. Майкапар «Колыбельная сказочка».
6. Н. Мясковский «Беззаботная песенка».
7. И. Шаум «Пьеса».
8. А. Райчев «Песня пастуха».
9. Д.-Г. Тюрк «Маленький балет».
10. А. Руббах «Медвежонок».

#### *Этюды*

Легкие этюды Е. Гнесиной, И. Николаева, И. Берковича.

Несмотря на корпус методик и подходов к разработке универсальной модели образовательного процесса, необходимо отметить актуальность данной сферы научной деятельности. Специфика развития психической деятельности детей с ЗПР обуславливает необходимость создания новых систем музыкального образования. Обозначенные направления рассмотренной методики могут стать основой для разработки эффективной комплексной программы обучения, способной расширить сферы социализации и образования, определив направления учебного процесса, как одного из главных способов в коррекции развития детей с ЗПР.

#### **Список литературы:**

1. Бурковская Е. В. Общеразвивающая программа в области музыкального искусства по учебному предмету «музыкальный инструмент» (фортепиано) для учащихся с ограниченными возможностями здоровья 1–4 классов. Ростов-на-Дону: МБУ ДО «Детская школа искусств», Образовательно-концертное объединение им. К. Назаретова, 2015. 30 с.

2. Программа коррекционно-развивающих занятий с детьми дошкольного возраста с использованием методов арт-терапии. М.: ГБОУ г. Москвы «Школа № 1222 им. Маршала Советского Союза И. Х. Баграмяна», 2019. 17 с.

3. Статистика о детях. Режим доступа: URL: <https://vseprodetok.ru/statistika-o-detyax/?ysclid=l8fv> (дата обращения: 11.10.2022).

4. Фёдорова Н. А. Адаптированная рабочая программа по реализации ОО «Художественно-эстетическое развитие». Раздел «Музыка» для детей с особыми возможностями здоровья (ЗПР) // Педагогическая академия современного образования. Режим доступа: URL: Адаптированная рабочая программа по реализации ОО «Художественно-эстетическое развитие». Раздел «Музыка» для детей с особыми возможностями здоровья (ЗПР) – Педагогическая академия современного образования (xn–80aakcbevtmvw9p.xn–p1ai) (дата обращения: 11.10.2022).

5. Шаталова А. Г. Особенности развития познавательных процессов у детей с ЗПР. Режим доступа: URL: <https://infourok.ru/osobennosti-razvitiya-poznavatelnyh-processov-u-detej-s-zpr-4398400.html> (дата обращения: 11.10.2022).

**Л. Д. Халкиди**  
**Научный руководитель – Т. Ф. Шак**  
**Краснодар**

**МУЗЫКА В ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА М. ШОЛОХОВА**  
**«ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА» (реж. А. ИВАНОВ):**  
**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ**  
**КОМПОЗИТОРСКИХ ПОДХОДОВ**

**Аннотация.** В статье проводится сравнительный анализ музыки фильма «Поднятая целина» (1959-1961, реж. А. Иванов), где в качестве композиторов выступают два автора: О. Каравайчук, Ю. Левитин. В ходе анализа раскрываются стилистические особенности и разные подходы к трактовке главной музыкальной темы фильма этими композиторами, что приводит к иному восприятию сюжета, психологической атмосферы и концепции фильма в целом.

**Ключевые слова:** экранизация, «Поднятая целина», О. Каравайчук, Ю. Левитин, сравнительный анализ, композиторский стиль, тематизм.

Экранизация – это интерпретация средствами кинопроизведений другого вида искусства, чаще всего литературы. Литературные произведения являются основой экранных образов кино с первых дней его существования [7, с. 235–236]. Одними из первых экранизаций в кинематографе стали работы Ж. Мельеса, В. Жассе, Л. Фейада в виде перенесения на экран рассказов Д. Свифта, Д. Дефо, И. Гёте. Подобные киноинтерпретации романов, рассказов, новелл, пьес актуальны и по сей день. В русской литературной классике к наиболее экранизируемым писателям можно отнести Н. Гоголя, Ф.

Достоевского, М. Лермонтова, А. Островского, А. Пушкина, Л. Толстого<sup>58</sup>, И. Тургенева, А. Чехова и др.

Особенностью данного жанра является либо прямое иллюстрирование текста первоисточника, либо частичное заимствование режиссёром книжного варианта с собственной трактовкой, основанной на оригинальном сюжете, по мотивам литературного источника. Разработке видов экранизаций, проблеме использования музыки в этом жанре посвящено значительное количество работ В. Васинной-Гроссман [1], Ю. Магалашвили [4], Е. Сикоева, Т. Шак [5], Ю. Цицишвили [6] и др. Основными видами киноинтерпретаций, по мнению Ю. Цицишвили, считаются авторская версия, прямая адаптация и киноэквивалент [6, с. 27]. От сюжета напрямую будет зависеть и музыкальное наполнение фильма.

Из отечественных литературных произведений XX века к наиболее востребованным в кинематографе авторам можно отнести М. Булгакова, А. Гайдара, А. Грина, И. Ильфа и Е. Петрова, М. Шолохова и др.

Отметим, что произведения М. Шолохова были сняты в жанре экранизаций в двух вариантах: как отдельные фильмы и многосерийные фильмы. К первому виду причисляют следующие экранизации: «Тихий Дон» («Союзкино», 1930, реж. О. Преображенская), «Тихий Дон» (Киностудия им. М. Горького», 1957-1958, реж. С. Герасимов), «Судьба человека» («Мосфильм», 1959, реж. С. Бондарчук), «Нахалёнок» (Мосфильм», 1961, реж. Е. Карелов), «Донская повесть» («Ленфильм», 1964, реж. В. Фетин), «Они сражались за Родину» («Мосфильм», 1975, реж. С. Бондарчук).

К многосерийным фильмам относятся «Поднятая целина» («Мосфильм», 1939, реж. Ю. Райзман), «Поднятая целина» («Ленфильм», 1959-1961, реж. А. Иванов), «Тихий Дон» («Мосфильм», «Madison Motion Pictures», 2006, реж. С. Бондарчук, Ф. Бондарчук), «Тихий Дон» («МосКино», 2015, реж. С. Урсуляк).

Из данного перечня видно, что наибольшее количество фильмов создано режиссёром С. Бондарчуком.

В контексте данной статьи остановимся на анализе музыки трёхсерийного фильма «Поднятая целина» («Ленфильм», 1959-1961, реж. А. Иванов, комп. О. Каравайчук). Интерес к данному про-

---

<sup>58</sup> Так, например, роман Л. Толстого «Анна Каренина» был поставлен в разных странах более 30 раз [3].

изведению вызван музыкой фильма, сочинённой для двух первых серий (1959-1960) О. Каравайчуком, а для третьей (1961) – Ю. Левитиным, что и определяет цель данной статьи – выявить разные стилистические подходы к написанию музыки и влияние сочинённых тем на восприятие сюжета в концепцию фильма в целом.

Фабула «Поднятой целины» отражает жизнь и быт крестьянского населения России, по-разному переживающего смену власти, что ярко и неоднозначно отражается на судьбах людей, приводя к коренному изменению их жизненного уклада. Уже в самом сюжете заложена острая социальная проблема времён революций и войн. Характер героев на протяжении всех трёх серий меняется и перестраивается под воздействием происходящих социально-политических, идеологических и культурных процессов.

Первая книга романа «Поднятая целина», по которой режиссёром А. Ивановым поставлены две серии фильма, выпущена в 1932 году. В 1959 году М. Шолоховым была дописана вторая книга, после чего режиссёр, досняв третью серию, объединил всю экранизацию в логически завершённую драму.

Подобные логические связи нашли воплощение и в музыкальном компоненте фильма. Главная тема, представленная О. Каравайчуком в увертюре фильма, является аллюзией на тему С. Прокофьева «Русь под игом монгольским» из кантаты «Александр Невский» (1939). В первых десяти тактах регистровая широта оркестра приближена к прокофьевскому оригиналу. Вероятно, выбор Каравайчуком данного произведения в качестве интонационного источника был не случаен, поскольку само название произведения у Прокофьева «Русь под игом монгольским» могло быть трактовано Карвайчуком как скрытая форма бунтарства, тонкий намёк, завуалированный в музыке, против существующей власти. Можно трактовать это и как некое изображение революционеров, покоривших страну своим миропониманием, как и захват Руси монголами. Исходя из вышеизложенного можно сделать вывод о довольно своеобразном, индивидуально трактуемом использовании кантаты кинокомпозитором.

Возможна и иная трактовка данной музыки, как символики широты полей и национального духа народа. Однако, сама мелодия, непосредственно представленная в увертюре, не характерна для народной песенной культуры России. Скорее это как эксперимент синтеза авангардного стиля в русскую академическую музыку.

Возвращаясь к главной музыкальной теме фильма, отметим, что в качестве средств музыкальной выразительности композитор часто использует приёмы полиритмии, регистровую широту (от фаготов в басу до скрипок и флейт в сопрано), тремоло струнных (см. Пример 1).

Пример 1.

Тема из увертюры О. Каравайчук

Вся музыка в фильме преимущественно закадровая. Она строится на авторских темах, например, тема Лукерьи и Макара перед их разводом (00.27.45-00.28.45)<sup>59</sup> и цитатном материале народных песен («Конь гулял на воле» хор крестьянок) (00.46.18-00.46.20). Но отсутствие музыкального фона в эмоциональных сценах непростых взаимоотношений героев создаёт ощущение пустоты, нехватки драматизма для достижения эффекта и прочувствования сцены в полной мере. Нет музыкальной логической взаимосвязи начала фильма и конца.

Сравнивая главную тему Каравайчука с первоисточником кантаты Прокофьева, явствует их мелодическое сходство, однако ритмическое оформление отличается. Дальнейшее развитие обеих тем расходится. Но мелодии схожи лишь интонационно, что обосновывает скорее аллюзию, а не цитатность материала (см. Пример 2). «Принцип аллюзии» А. Шнитке объясняет в соотношении с «цитированием»: «Аллюзия [...] проявляется в тончайших намёках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая её» [8, с. 143-144].

<sup>59</sup> Здесь и далее отмечен хронометраж фильма.

Слова В. ЛУГОВСКОГО и С. ПРОКОФЬЕВА  
 Words by V. LUGOVSKOI and S. PROKOFIEV  
 Английский текст А. Стайгера  
 English version by A. Steiger

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ  
 SERGEI PROKOFIEV Op. 78  
 (1891-1953)

## № 1

Русь под игом монгольским  
 Russia under the Mongolian Yoke

Molto andante  $\text{♩} = 66$

Несмотря на отсутствие ярких драматических тем, в журнале «Советский экран» (1961) критиками и зрителями была особо отмечена музыкальная тема Каравайчука в сцене вспахивания полей председателем Давыдовым: «Музыкальные растянутые интонации духовых отлично передают работу волов, как символику непоколебимого русского духа крестьянина» [2, с. 67–68].

Музыкальная составляющая первых двух частей фильма характерна для композиторского стиля Каравайчука: яркий тематизм основной мелодии, отсутствие музыкально-логического обрамления фильма, импровизационность и авангардный стиль исполнения тем.

С начала съёмок третьей серии над музыкой фильма работает уже другой композитор. На смену Каравайчуку приходит известный по тем временам и более опытный Ю. Левитин<sup>60</sup>. Возникает закономерный вопрос: в чем причина смены композитора? На первый взгляд создаётся впечатление отсутствия взаимопонимания между режиссёром и композитором, или же причина иного рода. Однако, смена композитора произошла по достаточно простым обстоятельствам. В 1960 году у Каравайчука уже были заказы на два других фильма «Люблю тебя, жизнь» («Ленфильм», реж. М. Ершов) и «У

<sup>60</sup> Юрий Абрамович Левитин (1912-1993) – советский композитор, писавший музыку как академическую, так и музыку для кино и мультфильмов.

крутого яра» («Ленфильм», реж. К. Муратова). Возможно, режиссёр А. Иванов предпочёл замену на Левитина, так как на тот момент он был опытным композитором не только в академической музыке, но и в советском кинематографе (на 1960 год им была написана музыка к 27 художественным и мультипликационным фильмам). Он являлся композитором таких фильмов, как «Тихий Дон» (1957–1958), «Перевал» (1961) и ряда известных советских мультипликационных фильмов: «Цветик-семицветик» (1948), «Каштанка» (1952) и др. То есть выбор режиссёра был обоснован рядом вполне объективных причин.

В третьей серии фильма «Поднятая целина» у Левитина музыка преимущественно авторская. Присутствует и цитатный материал народных песен. Главная тема напевная, монодийная, с плавной мелодией в духе русской народной песни. Перебивается ударами литавр на фоне «тяжёлых» аккордов медно-духовых как признак драматического сюжета. Выражена динамически контрастно, так как аккорды исполняются на *sf*, а струнные исполняют мелодию на *f*. В ней также присутствует хоральность и элементы полифонии. Повторность основного мотива, опора на трихордовые попевок, использование натурального минора указывает на народные истоки темы (см. Пример 3).

Тема из увертюры

Пример 3.  
Ю. Левитин



Левитин сохраняет оркестровое звучание и стилистику предыдущих двух серий. Монументальность звучания главной темы в увертюре делает её логически завершённой и в конце фильма, тем самым обрамляя «Поднятую целину» в отдельную законченную историю.

Помимо основной музыкальной темы, авторская музыка выражена ярко и в драматичных сценах, например, в сцене убийства Макаром возлюбленного Лукерьи (00.26.06-00.26.47). Композитор вводит народные инструменты (например, балалайки) в сцене откровения председателя с Варей (01.08.16-01.11.05).

В сцене похорон Макара и Давыдова (01.35.54) в качестве траурной темы Левитин использует молебен, звучащий динамически тихо, но постепенно нарастающий к кульминации фильма, когда

после фразы Давыдова, сказанной стариком, Варя убегает в отчаянии. Подобный резкий звук на *sf* прорывается и в оркестре, драматически усиливая трагическую сцену. Музыка тем самым достигает нужного эмоционального воздействия на зрителя. Однако композитор в данной теме даёт последний аккорд в мажорном звучании, что придаёт драматическому финалу фильма позитивное завершение, как аллегория счастливой жизни героини Вари дальше.

Исходя из проделанного сравнительного анализа сделаем ряд выводов.

Фильм «Поднятая целина» является демонстрацией жанра экранизации. Это не единственный пример интерпретации оригинального литературного первоисточника М. Шолохова.

Выбор О. Каравайчуком аллюзии на тему из кантаты С. Прокофьева «Александр Невский» был намеренным и одновременно внутренне двусмысленным, что также отражает неповторимость стиля композитора. С большей долей вероятности подразумевается, что аллюзия была использована для музыкально-иллюстративного восприятия зрителем народной картинности фильма.

Смена композитора, по-видимому, была сделана по ряду объективных причин, что не привело к возникновению негативных последствий для органичной завершённости фильма, а скорее послужило не менее достойным музыкальным дополнением. Смена композиторов и музыкального материала делают фильм в целом разнообразнее, а происходящее в сюжете эмоционально обогащённым. Опираясь на более традиционные принципы драматургии, Ю. Левитин обрамляет фильм музыкальными темами (от увертюры к финалу), что, как приём, отсутствует у О. Каравайчука. Наличие музыкального фона в драматических сценах также выражено в большей степени в 3-й серии картины, чем в первых двух.

В подходах к написанию главных музыкальных тем О. Каравайчуком и Ю. Левитиным проявляется их композиторская индивидуальность. Используя различные музыкальные темы, каждый из авторов по-своему воссоздаёт интонации, свойственные русской народной музыкальной культуре.

#### **Список литературы:**

1. Васина-Гроссман В. А. Музыка в кинофильме // Искусство кино. 1964. № 10. С. 57–62.

2. Климентий М. Поднятая целина // Советский экран. 1961. № 10. С. 67-68. Режим доступа: URL: <https://sites.google.com/site/zurnalysssr/home/sovetskij-ekran/-sovetskij-ekran-za-1961-god> (дата обращения: 14.01.2023).
3. Легкая Д. М. «Анна Каренина»: от немого кино до голливудского блокбастера. Режим доступа: URL: <https://www.culture.ru/materials/188017/anna-karenina-ot-nemogo-kino-do-gollivudskogo-blokbastera> (дата обращения: 26.01.2023).
4. Магалашвили Ю. С. Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства (на примере экранизации произведений классической литературы): дисс. ... канд. филос. наук. М., 1986. 162 с.
5. Сикоева Е. Ю., Шак Т. Ф. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: от киноинтерпретации к рок-опере // Музыка в пространстве медиакультуры: Сб. ст. по материалам Второй Междунар. науч.-практ. конф. – Краснодар: Изд-во КГУКИ, 2015. С. 149–153.
6. Цицишвили Ю. Г. Музыка как драматургический фактор в киноинтерпретациях романов Ф. М. Достоевского. Краснодар, 2014. 151 с.
7. Шатерникова М. С. Экранизация // Большая советская энциклопедия. В 6-ти т. Т. 9. М.: Сов. энциклопедия, 1978. С. 235–236.
8. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Беседы с Альфредом Шнитке; сост. В. Ивашкин. М.: РИК «Культура», 1994. С. 143–144.

**А. И. Царёв**  
**Научный руководитель – Д. А. Скуднев**  
**Краснодар**

## **СОНАТА В БАЯННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ 1960-1970-х ГОДОВ**

**Аннотация.** Соната для баяна – уникальный жанр, который способен показать все грани этого инструмента, продемонстрировать его сущность. Автор статьи рассматривает сонаты композиторов 60-70-х годов XX века и обнаруживает, что именно этот жанр стал полигоном для творческих экспериментов, где композиторы начинали творить в полную силу, привнося в баянное искусство новые образы и характеры, ранее не использованные приёмы и техники игры на инструменте.

**Ключевые слова:** баян, соната, отечественные композиторы, музыка 1960-1970-х годов, советский композитор, российский композитор.

Соната – монументальный, популярный и старинный жанр,

чьи истоки уходят в далёкое прошлое. Во все времена соната привлекала музыкантов своей динамичностью, столкновением образов и общей ёмкостью формы. На протяжении столетий она неустанно трансформировалась и в итоге дошла до наших дней во всём своём величии. Конечно же, композиторы, писавшие для баяна, не могли обойти стороной этот жанр.

Музыковеды-теоретики дают разные по формулировке, но близкие по сути определения сонатного жанра. Так, Г. В. Заднепровская называет сонатой «форму, состоящую из трёх разделов, первый из которых (экспозиция) основан на противопоставлении главной и побочной темы, второй (разработка) — на их развитии, третий (реприза) — на возвращении тем в новом тональном соотношении (иногда сопровождающемся и другими изменениями)» [2, с. 36].

Несколько иначе данное понятие раскрывает И. В. Способин: «Сонатной называется форма, основанная на противопоставлении двух тем, которые при первом изложении контрастируют и тематически и тонально (I тема в главной тональности, II тема – в подчинённой), а после разработки повторяются обе в главной тональности, то есть тонально сближаются. Следовательно, в основе сонатной формы лежит повторяющаяся двухтемность» [9, с. 129].

Соната – очень богатый, интересный и динамичный жанр. Музыканты-исполнители на баяне часто в своих творческих поисках обращались к классическим сонатам Гайдна, Моцарта, не обошли стороной и старинную сонатную форму, в частности сонаты Скарлатти. Однако, вопреки общей тенденции исполнения переложений классических произведений, многие композиторы понимали, что баяну нужен свой собственный уникальный репертуар, который сможет показать все грани этого инструмента, продемонстрировать его сущность и раскрыть душу. Всё это просто невозможно было бы осуществить без сонатной формы. Со времени написания в годы Великой Отечественной войны, в 1944 году первой сонаты для баяна этот жанр прочно вошёл в творчество отечественных композиторов.

Но расцвет баянной сонаты как жанра, по нашему мнению, приходится на 1960-е – 1970-е годы. В этот период в баянном исполнительстве произошли сильные изменения. Если раньше баян, будучи популярным в народе, редко выходил за рамки

любительского музицирования, то в 60-е годы XX века поток желающих получить профессиональное музыкальное образование по классу баяна резко возрос по всему Советскому Союзу. Уже к концу этого десятилетия развитие академического баянного исполнительства достигает своих высот по всей стране и полноценно утверждается в концертной сфере. В это же время происходит массовое распространение готово-выборного инструмента как в высших, так и в средних учебных заведениях и даже музыкальных школах. Если раньше исполнители и композиторы находились в жёстких рамках традиционных инструментов с готовым набором аккордов, то теперь у них появилась возможность использовать готово-выборные модели инструментов с переключением клавиатур. А уже в 1971 году была создана новая и наиболее совершенная модель баяна — «Юпитер», конструкции мастера Юрия Константиновича Волковича. Все эти факторы решительным образом повлияли на заметный рост мастерства исполнителей и увеличение интереса композиторов к баянному творчеству.

В эти годы бурного творческого роста баянные композиторы обращаются к жанру сонаты, привнося в традиционное исполнительство новые выразительные средства и заметно обогащая образную составляющую.

Одним из таких композиторов был Николай Яковлевич Чайкин (1915—2000), легендарный автор первой сонаты для баяна и один из первопроходцев академической баянной музыки. Будучи зрелым композитором с многолетним опытом, Николай Яковлевич в 1963 написал свою вторую сонату для баяна. В этом грандиозном пятичастном произведении происходит очень последовательное раскрытие музыкальной концепции. Тематическая общность и наличие интонационно-образных арок создают единство всей музыкальной ткани произведения.

Другим именитым композитором старой школы, обратившимся в эти годы к жанру сонаты, был Юрий Николаевич Шишаков (1925—2000). В его Сонате № 1 а-молл для баяна появляются новые для его творчества стилистические черты, необычные образы. Юрий Николаевич использует в своей сонате лейтмотивы и лейтпопевки, которые становятся стержнем и основой драматургии всего произведения. Сонату открывает

четырёхзвучная попевка и она же, проходя через всё сочинение, неустанно меняясь от части к части, становится центром произведения, обрамляя каждую из частей.

В 1960-е – 1970-е годы появилось большое количество молодых талантливых композиторов, в творчестве которых центральное место заняла музыка для баяна. На рубеже десятилетия активно писал баянные произведения Владислав Андреевич Золотарёв (1942–1975), творчество которого стало своеобразным мостиком между музыкой композиторов 1960-х и 1970-х годов. Многие музыковеды и исследователи утверждают, что творчество Владислава Андреевича сыграло одну из важнейших ролей в формировании баянного искусства в середине 1960-х годов и задавало дальнейший вектор развития всей баянной музыки. Одними из самых важных произведений в его творчестве стали три сонаты для баяна. Эти сочинения почти сразу после их публикации вошли в число наиболее репертуарных произведений в баянной литературе. В произведениях Золотарёва своё отражение нашли не только новые художественные образы, ранее не использовавшиеся в баянной музыке, но и новейшие приёмы игры на инструменте: кластерные глиссандо, длительное фоновое тремолирование в самой низкой тесситуре тембро-регистра «фагот», квартольный рикошет мехом и многие другие. Все эти приёмы были найдены в творческом содружестве с такими известными исполнителями как Эдуард Митченко и Фридрих Липс. Последний называл третью сонату Золотарёва настоящей революцией в баянном творчестве.

Создание произведений в соавторстве с исполнителями встречалось в те года не только у Золотарёва. Так, ленинградский композитор Геннадий Иванович Банщиков (р. 1943) тоже обращался к концертирующим музыкантам в момент написания своих произведений. В частности, он работал с известным и самым активным в 1970-е годы ленинградским баянистом Олегом Михайловичем Шаровым, который множество раз побуждал ведущих композиторов рассматриваемой эпохи к сочинению баянной музыки. В таком творческом тандеме Банщиковым в 1977 году была написана Соната № 1, а позднее он написал ещё три сонаты для баяна, ознаменовавшие новаторством в образном строе баянного репертуара. В музыке композитора присутствует большое количество приглушённых тонов, ощущение угнетённости,

подавленности и активное использование контрастного сопоставления музыкальных образов.

Следующей ступенью в развитии баянного камерно-академического искусства стало творчество ростовского композитора Анатолия Ивановича Кусякова (1945–2007). В его произведениях для баяна присутствует стремление к живописности, программности, к раскрытию ранее не использованных возможностей инструмента. Анатолий Иванович стремился передать все краски музыкальной палитры, показать новые и необычные тембровые свойства современного концертного баяна.

Все свои стремления и идеи он смог воплотить в своей Сонате № 1 (1974), которую написал вместе с Вячеславом Анатольевичем Семёновым. Анатолий Иванович активно использовал донской музыкальный фольклор, добавляя народный казачий колорит в своё произведение. Соната № 1 для баяна смогла показать, что современный новаторский музыкальный язык идеально передаёт все оттенки, грани и тонкости мелодии, которые мы можем услышать в народных, в частности, донских лирических песнях. Данная соната получила широкое распространение в баянном творчестве и стала частым гостем на различных баянных фестивалях и конкурсах.

Несколько позднее Кусяковым была издана Соната № 2, которая так же полюбилась исполнителям и слушателям за её необычный и современный язык изложения. Впоследствии композитор ещё неоднократно обращался к жанру баянной сонаты, каждое десятилетие открывая миру новую ступень эволюции баянной музыки: в 1984 году Соната № 4, в 1995-м — Соната № 5 «Монолог о вечности», а в 2004 году Соната № 6 «Витражи и клетки собора Павла в Мюнстре».

К исконно народным темам и мотивам в своём творчестве также обращался Кирилл Евгеньевич Волков (р. 1943). В его произведениях можно увидеть попытки раскрыть глубинную суть баяна, его русскую душу и национальное начало. Древнерусский фольклор для Кирилла Евгеньевича стал стилеобразующим фактором. Он обращается к обрядовым песням, знаменным песнопениям и причетам, обогащает их интонации, мелодические попевки и музыкальные темы интонационными средствами современного музыкального языка. Всё это Волков смог воплотить в

своей Первой сонате для баяна соло (1976). Цитирование исконно русских народных песен с их распевностью и высокой значимостью мелодии соединяется здесь с необычными ритмическими решениями, политональностью и гармоническими наслоениями, создающими ощущение общей нетемперированности звучания. Интересной особенностью является то, что композитор отходит от традиционной метрической канвы. В произведениях Кирилла Евгеньевича Волкова чаще всего нет размера, а такты выставляются только для удобства исполнителя, но и это деление весьма условное и такты обозначены пунктирными линиями. Замысел автора состоял в претворении в жизнь самых архаичных пластов русской музыкальной культуры и ощущение спонтанного самовыражения.

Огромную популярность в нашей стране и за её пределами в 1970-е годы приобретает творчество ещё одного баянного композитора — Александра Петровича Нагаева (р. 1947). В рамках нашего исследования отметим Сонату памяти В. А. Золотарёва ор. 13 (1977). Сложные гармонии, большая музыкальность, очень современный язык изложения музыкального материала и необычные технические решения сделали это произведение одним из самых популярных у исполнителей на баяне среди других сочинений композитора.

Таким образом, в 60-е – 70-е годы прошлого века наступает настоящий расцвет и происходит огромный скачок в баянном искусстве, как в творчестве композиторов, так и у музыкантов-исполнителей. Именно композиторы рассматриваемого периода сыграли главную роль в становлении и развитии всей камерно-академической музыки для баяна и аккордеона как в нашей стране, так и за её пределами.

Именно соната стала неким полигоном для творческих экспериментов, где авторы привнесли в баянное искусство новые образы и характеры, ранее не использованные приёмы и техники игры на инструменте. При этом к жанру сонаты обращались как опытные и маститые композиторы, так и представители молодого поколения баянных композиторов, которые задали вектор развития всей баянной камерно-академической музыки.

### **Список литературы**

1. Басурманов А. П. Баянное и аккордеонное искусство. М.: Кифара, 2003. 163 с.

2. Заднепровская Г. В. Анализ музыкальных произведений. М.: Владос, 2003. 272 с.
3. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. М.: Российская акад. музыки им. Гнесиных, 2006. 520 с.
4. Мирек А. М. Аккордеоны и баяны // Справочник по гармоникам. М.: Музыка, 1968. С. 83–114.
5. Мирек А. М. Из истории аккордеона и баяна: Возникновение, производство, усовершенствование и распространение гармоник. М.: Музыка, 1967. 195 с.
6. Мирек А. М. Справочник, научно-исторические пояснения к схеме возникновения и классификации основных видов гармоник (аккордеонов и баянов). М.: Фирма «Альфред Мирек», 1992. 60 с.
7. Новожилов В. В. Баян. М.: Музыка, 1988. 63 с.
8. Способин И. В. Музыкальная форма. М., 1984. 400 с.
9. Фадеев И. Г., Кузнецов И. А. Ремонт гармоник, баянов и аккордеонов. М.: Лег. индустрия, 1971. 246 с.

**А. И. Царёва**  
**Научный руководитель – Т. Ф. Шак**  
**Краснодар**

## **ЭКРАНИЗАЦИЯ РАССКАЗОВ А. ЧЕХОВА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОГО ТАНДЕМА – РЕЖИССЁР И. ХЕЙФИЦ, КОМПОЗИТОР Н. СИМОНЯН**

**Аннотация.** В статье на материале экранизаций трёх произведений А. П. Чехова «Дама с собачкой», «Ионыч», «Дуэль» исследуются характерные черты творческого тандема режиссёр-композитор (И. Хейфиц – Н. Симонян). В результате анализа музыки фильмов «Дама с собачкой» (киностудия «Ленфильм», 1960), «В городе С.» (киностудия «Ленфильм», 1966), «Плохой хороший человек» (киностудия «Ленфильм», 1973) выявляются стилевые особенности совместной работы композитора и режиссёра, общие закономерности музыкальной драматургии.

**Ключевые слова:** И. Хейфиц, Н. Симонян, творческий тандем, экранизация, лейттема, кульминации, отличительные особенности, А. Чехов, романс.

В широком диапазоне исследований по проблемам киномузыки важное место занимает категория стиля режиссёра и композитора, которая может быть рассмотрена, в том числе, и в контексте творческого тандема режиссёр-композитор. В классическом исследовании З. Лиссы «Эстетика киномузыки» [1], основанном на анализе зарубежных фильмов, автор обращается и к проблеме стиля

киномузыки. Категория творческого тандема рассмотрена в работах Т. Шак [4], где автор проводит анализ разных периодов творчества Н. Михалкова и Э. Артемьева, выявляет характерные черты их совместной работы, принципы введения музыки в текст и её сочетания с видеорядом и даёт толкование этого термина. По её мнению, «творческий тандем – это длительное сотрудничество режиссёра и композитора, основанное на их взаимопонимании, единстве творческих установок и возникающее на протяжении всего творчества, либо в определённый его этап, либо в связи с работой над конкретными жанрами фильмов. В процессе творческого союза режиссёра и композитора возникают новые общие стилевые черты и скрытые взаимосвязи, позволяющие создать фильмы с авторским почерком, реализованным, в том числе, и через музыкальный ряд» [4, с.198].

И. Хейфиц и Н. Симонян вместе работали над экранизациями произведений А. Чехова. Объединившись, они сумели создать настоящие шедевры кинематографии. Так появились три экранизации Чехова (см. таблицу 1): «Дама с собачкой» (1960, киностудия «Ленфильм»), «В городе С.» (1966, киностудия «Ленфильм»), «Плохой хороший человек» (1973, киностудия «Ленфильм»). В последних двух экранизациях в творческий тандем вошёл и оператор – Генрих Маранджян.

Таблица 1.

Название фильма	Год, студия	Жанр	Литературный первоисточник	Создатели
«Дама с собачкой»	1960, «Ленфильм»	Драма, мелодрама	«Дама с собачкой»	И. Хейфиц
«В городе С.»	1966, «Ленфильм»	Драма	«Ионыч»	И. Хейфиц
«Плохой хороший человек»	1973, «Ленфильм»	Драма	«Дуэль»	И. Хейфиц

Цель статьи – на основе анализа совместных экранизаций по рассказам А. Чехова режиссёра И. Хейфица и композитора Н. Симоняна выявить характерные особенности стиля композитора и режиссёра.

Анализ музыки фильмов позволяет предположить, что в них основная идея выражена через ведущую музыкальную лейттему. То есть можно говорить о таком типе драматургии, как монодраматур-

гия<sup>61</sup>, где выражение концепции произведения и сюжетное развитие подчинено основной музыкальной теме и её развитию. В «Даме с собачкой» лейттема «Любви» является ведущей в фильме. На протяжении всего действия она претерпевает значительную трансформацию, но по-прежнему выражает основную мысль автора о том, что главное в этом мире, где все строится на фальши, скуки и лжи – это настоящие искренние чувства, с которыми жизнь обретает смысл. Именно это чувство зарождается у Анны Сергеевны и Гурова. Они оба женаты на нелюбимых, оба по-своему несчастны. Гуров не видит смысла в своей жизни, женщин называет «низшей расой», но с появлением Анны все меняется. Лейттема «Любви» (00.00.14)<sup>62</sup> написана в тональности Des-dur, семантика которой связана напрямую с названием темы. Хореическое начало, секвенции, опора на субдоминантовость и несколько импровизационное начало придаёт ей черты романса (см. Пример 1). Опора на этот жанр объясняется ведущим тембром – скрипкой, частыми повторами и опеваниями в мелодии. Любопытно, что в этом фильме скрипка приобретает роль лейттемабра, так как на протяжении всего действия солирующий инструмент не меняется.

Пример 1.



Фильм появился в 1960 году. Эту экранизацию можно считать точной, поскольку она детально отражает сюжет рассказа без каких-либо изменений. Важно то, что режиссёр досконально передаёт мироощущение героев, дух того времени.

В фильме «В городе С.» идею «гибели души» и извечных противостояний ценностей – материальных и духовных, которую пере-

<sup>61</sup> «Монодраматургия – ключевая тема в звуковой композиции, через которую музыкальными средствами выражаются тема и идея фильма» [3, с. 200].

<sup>62</sup> Здесь и далее указан хронометраж фильма.



привносят некое внутреннее движение в развитие темы. Ведущий инструмент – виолончель, за третьей фразой вступает скрипка. Жанровая основа темы, как и во всех трёх фильмах, – романс. Интересной особенностью данной экранизации становится введение визуального лейтмотива. На последних минутах фильма по перрону идёт Дама с собачкой (01:32:49). Возможно, режиссёр хотел объединить героев рассказа и показать, что все их истории переплетены и носят актуальный характер и сегодня. В этих двух экранизациях ведущие лейттемы звучат уже с первых минут фильма, как бы прорисовывая посыл и главную идею автора.

Найденный приём творческого тандема композитора и режиссёра, выражения основной идеи через монотему, использован и в фильме «Плохой хороший человек» – экранизация повести Чехова «Дуэль». И. Хейфиц меняет название своей экранизации. Это помогает более полно передать основную мысль фильма и повести – никто не знает наверняка, какова настоящая правда жизни, потому что у каждого человека она своя. Герои-антиподы – Лаевский и фон Корен со своими принципами и чёткой жизненной позицией не могут примириться друг с другом. Фон Корен считает, что таких людей, как Лаевский, нужно уничтожать, поскольку они ведут разгульный образ жизни и ни к чему не стремятся. Лаевский не принимает фон Корена из-за его деспотической позиции и стремления улучшить человеческую породу. Каждый из героев пытается доказать свою правду и не стремится понять взгляды собеседника. Эта основная идея передана через лейттему «Правды» (01:13:28). По жанру её можно отнести к романсу-элегии. Гибкая, пластичная мелодия задумчивого, даже несколько печального характера, наиболее полно выражает мысли героя, его мироощущение. Этот музыкальный жанр связан напрямую с монологами героя, его рассуждениями о жизни в поисках той самой правды. Сама тема кантиленного склада, пропитана интонациями вздоха – Lamento, секстовыми ходами, отклонением в тональность субдоминанты: as-moll, des-moll. Мелодия небольшого диапазона, что говорит об интимности звучания, о стремлении уйти в себя, в свои мысли (см. Пример 3).

*Пример 3.*



Отличительная особенность данного фильма – редкое использование музыкального ряда. Чтобы усилить психологический эффект, композитор вводит темы только для характеристики отдельных героев и в моменты кульминации.

Проанализировав эти лейттемы, можно выявить ещё одну закономерность – все ведущие темы носят черты песенности и романсовости и написаны для симфонического оркестра, использование которого было характерно для киномузыки того времени. В 60-70-х годах XX века была востребована симфоническая музыка с её стремлением исследования человеческих характеров, мироощущения героев. Отсюда вытекает и следующая особенность каждого фильма – характеристика внутреннего эмоционального состояния героев через закадровые лирические темы.

Немаловажную роль во всех экранизациях играет и внутрикадровая музыка. Через неё зритель наиболее полно улавливает нюансы и основные детали для понимания сути произведения. В самом начале фильма «В городе С.» главный герой часто напевал мелодии, гуляя по городу (00:11:36). Такая внутрикадровая музыка раскрывала образ Ионыча как активного человека, который к чему-то стремится. Когда же Ионыч потерял вкус к жизни и его душа окончательно «погибла», он перестал петь. В «Даме с собачкой» музыкант исполняет песню неприхотливого характера для развлечения, поддержания атмосферы (00.42.51): «Что видели, что слышали, о том не говорят». Здесь Автор подчёркивает скрытность чувств Гурова: «У каждого из нас есть своя личная жизнь, должны быть и свои тайны поэтому»<sup>64</sup>.

Ещё одна из характерных черт режиссёра и композитора – внутрикадровое цитирование музыкальных фрагментов. В фильме «Плохой хороший человек» образ Надежды Фёдоровны раскрывается через цитату из оперы Дж. Верди «Травиата» – «Застольная песня» (00:39:03). Этот внутрикадровый эпизод ещё более точно характеризует образ жизни Надежды и её взгляды. Образ Лаевского представлен через игру на фортепиано фрагментов рапсодии № 2 cis-moll Листа и мазурки fis-moll op. 6 № 1 Шопена (00:46:23; 00:46:52). Через эти две музыкальные цитаты показана кульмина-

---

<sup>64</sup> Этих слов нет в тексте рассказа А Чехова. Они введены в сценарий фильма.

ция чувств героя, его противоречивый внутренний мир и желание вырваться из оков, чтобы начать новую жизнь. В фильме «В городе С.» в кафе, где обедает Ионыч, звучит романс на стихотворение И. Тургенева «Утро туманное» (01:35:38). Идея этого цитирования заключается в самом тексте романса: «Нехотя вспомнишь и время былое». Это внутрикадровое цитирование подталкивает героя вспомнить прошлое. В экранизации же «Дама с собачкой» используется много музыкальных цитат именно для передачи наиболее полного представления того времени, общества.

В кульминациях композитор часто создаёт сильнейший внутренний контраст двух пластов – внешняя музыка праздника и внутренние переживания героев. Например, в экранизации «Дама с собачкой» кульминация основана на резком контрасте внутрикадровой и закадровой музыки. (01.06.02) Внутрикадровая музыка из оперетты оттеняет полную драматизма лейттему «Любви».

В фильме «В городе С.» во время объяснений Старцева и Кати звучит галоп, олицетворяющий общий дух праздника (01:02:18). Чувства героя не оказались взаимными, Катя отвергла его любовь. В этот переломный момент вводится неприхотливая музыка бала, которая в дальнейшем подведёт к следующей кульминации, основанной на таком же контрасте – это кульминация чувств Екатерины (01:28:27). Таким образом, драматические кульминации создаются внутренним контрастом образных сфер.

Во всех трёх фильмах важную роль играет кульминация-эпилог. «В городе С.» завершается лейттемой «Русской тоски», которая была представлена в увертюре. Эта кульминация подчёркивает основную идею автора, которая была передана и в фильме – люди непременно создадут себе ту лучшую жизнь, как только поймут, что это им необходимо и так жить невозможно.

В фильме «Плохой хороший человек» музыка тихой кульминации-эпилога в жанре элегии звучит ненавязчиво и отдалённо. Герои примиряются между собой, доказывая, что в этом мире никто не знает настоящей правды. Она у всех своя.

Такая же кульминация-эпилог и в «Даме с собачкой» – ведущая тема «Любви» завершает весь фильм. Тема проводится в широком оркестровом звучании. Она символизирует веру в лучшее будущее, оставляя финал незавершённым. И как утверждение этой веры звучит мощное tutti оркестра.

Таким образом, творческий тандем И. Хейфица и Н. Симонян обладает уникальными стилевыми особенностями. Музыка используется для характеристики образов главных героев, передачи их душевных переживаний и в психологических сценах, чтобы отразить весь спектр эмоций. Ещё одна часто используемая функция музыки – изобразительная. Композитор и режиссёр часто вводят шумовые эффекты, чтобы более полно передать мироощущение того времени. Например, в «Даме с собачкой» – шум моря как отражение внутреннего состояния. «В городе С.» – бой часов как символ быстротечности жизни и гибели души главного героя.

#### **Список литературы:**

1. Лисса З. Эстетика киномузыки / Пер. с нем. А. О. Зелениной и Д. Л. Каравкиной. М.: Музыка, 1970. 445 с.
2. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Т. 10. Рассказы, повести 1898-1903. М.: «Наука», 2006. 245 с.
3. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. СПб.: Изд-во «Лань»; Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. 384 с.
4. Шак Т. Ф. Творческий тандем режиссёр – композитор в аспекте стиля киномузыки // OPUS CORPORATE» – СОТВОРЧЕСТВО: Сб. ст. по материалам Всерос. науч. конфер. в рамках Всерос. форума «Муз. обозрение России». Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2022. С. 197–203.

**Ци Цзин**  
**Научный руководитель – Л. В. Санжеева**  
**Санкт-Петербург**

### **АКТИВИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ В ВЫСШЕМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ**

**Аннотация.** В рамках настоящей статьи рассматриваются особенности активизации творческой практической деятельности студентов китайских высших учебных заведений, которые изучают искусство вокального исполнительства. В статье раскрыты причины, почему хороший вокалист должен обладать творческим мышлением, а также использовать его в собственной вокальной деятельности. Значение творческого мышления в вокальном образовании очень важно с точки зрения самых различных аспектов, таких как собственно качество пения, а также развитие воображения и эмоциональной составляющей исполнительского процесса, что особенно важно в активизации творчества сту-

дентов-вокалистов. В результате даны практические рекомендации по развитию творческих способностей у будущих вокалистов в системе высшего образования Китайской Народной Республике.

**Ключевые слова:** вокал, вокальное исполнительство, активизация творчества, творческая деятельность, китайские студенты-вокалисты.

В современном китайском вокальном образовании все ещё сильны традиции феодальной школы, которая подразумевает высокую роль педагога в образовательном процессе. На практике эта идея выражается, прежде всего, в том, что обучающиеся повторяют за педагогом необходимые действия без достаточного их обдумывания, тогда как их инициатива поощряется ограничено. Это приводит к тому, что, хотя многие из них виртуозно владеют технической стороной вокального исполнения, у них часто существуют некоторые трудности с эмоциональной выразительностью своего пения.

Если говорить о собственно качестве пения, то творческое мышление позволит вокалистам быстрее осваивать новые стили исполнительства. Помимо этого, творческий подход также способствует созданию предпосылок для того, чтобы добиться совершенного уровня в как можно большем количестве выбранных стилей [1, с. 20].

Воображение представляет собой уникальную способность человеческой психики формировать новые чувственные или мыслительные образы и идеи на основе преобразования впечатлений, полученных от реальности, от прошлого. Следовательно, хотя образы и идеи, которые были созданы посредством воображения, и не существовали ранее, однако, материал для них был получен из предыдущего опыта исполнителя.

Воображение может позволить исполнителям представить себя на месте персонажа вокального произведения, а также почувствовать те же или схожие чувства. Особенно это важно для начинающих исполнителей, жизненный опыт которых достаточно ограничен, следовательно, они пока ещё попадали в недостаточное количество ситуаций. Воображение даст им возможность восполнить этот дефицит, позволив включить собственное творческое мышление, чтобы домыслить недостающие в их собственном жизненном опыте детали и обстоятельства [2, с. 125].

Так как все люди разные, то и чувствовать в похожих обстоятельствах они совершенно не обязательно будут одинаково. Следо-

вательно, воображение себя на месте персонажа позволит вокалисту внести в исполнительский процесс собственную индивидуальность и неповторимость.

Эмоциональная составляющая исполнительского процесса также невозможна без использования ресурсов творческого мышления вокалиста. Основное предназначение любого музыкального искусства, включая, в том числе и искусство вокала, заключается в том, чтобы непосредственно воздействовать на внутренний мир человека, показывать его мысли и эмоциональные переживания. Развитое на высоком уровне творческое мышление позволит вокалистам не просто прочувствовать эмоции персонажа вокального произведения, но также передать их зрителям, вызвав у последних эмоциональный резонанс и заставив их сопереживать персонажу вокального произведения (или же, наоборот, вызвав к нему неприязненные чувства, если персонаж изначально задумывался как отрицательный) [3, с. 155–156].

Для воспитания творческого мышления традиционного метода обучения явно недостаточно. Педагогам необходимо внедрять новые методы в образовательный процесс.

При этом, полный отказ от традиционного метода также нежелателен, ведь к его несомненным сильным сторонам относится тот факт, что он помогает развить технические компетенции студентов с большей вероятностью, чем при другом подходе, позволяя им добиться виртуозности вокального исполнительства. Следовательно, необходимо уметь комбинировать традиционное педагогическое наследие и образовательные инновации, меняя долю того и другого в зависимости от совокупности конкретных обстоятельств.

Однако, так как тема настоящей работы связана не с развитием выразительности, а с активизацией творческой практической деятельности студентов-вокалистов, то акцент будет сделан на внедрении новых методов в преподавательский процесс. Практические рекомендации относительно того, как лучше изменить сложившуюся систему преподавания, представлены ниже [4, с. 132–133].

Во-первых, необходимо активно поощрять студентов иметь мужество высказывать собственные сомнения и выдвигать собственные идеи по поводу изучаемого материала, а также относительно своей деятельности на занятии. Если у студентов есть собственные практические идеи, преподавателям, в случае, если эти

идеи разумны, а также поддерживаются большинством других студентов, необходимо помочь студентам в их реализации.

Во-вторых, следует обратить внимание на учёт индивидуальных особенностей каждого студента. Традиционный метод обучения строится на том, чтобы обучить всех одному и тому же. Однако, важно помнить, что у каждого студента есть свои сильные стороны, которые необходимо развивать, так же, как и слабые стороны, которые важно уметь преодолевать или же компенсировать в том случае, если полное преодоление не представляется возможным по тем или иным причинам. Особенно это важно в творческой деятельности, такой как исполнительство, ведь это не работа по установленному шаблону, а демонстрация собственной индивидуальности, собственного вокального стиля молодого певца или же молодой певицы.

Для достижения этой цели преподавателям вокальных отделений китайских высших учебных заведений необходимо помогать студентам анализировать свои сильные стороны и способности с помощью ежедневных вокальных упражнений, по итогам которых устраивается обсуждение сильных сторон каждого из студентов. Соучеников просят публично похвалить своих товарищей за их успехи.

Если же говорить о разборе ошибок, то этот процесс должен проходить индивидуально с каждым студентом. На занятии преподавателю достаточно лишь уточнить наиболее распространённые ошибки, а также дать рекомендации по их исправлению, но без указания конкретных имён.

Все это повысит уверенность студентов в себе, что создаст предпосылки для того, чтобы в дальнейшем их творческое мышление развивалось быстрее и эффективнее, а достигнутые результаты были бы более стабильными.

И, наконец, важно также отметить необходимость использования информационно-коммуникативных технологий в процессе обучения вокальному мастерству. Как уже говорилось выше, творческое воображение возникает на основе уже имеющегося опыта человека, поэтому необходимо расширять опыт студентов, в первую очередь, зрительский и слушательский. Для этого хорошо подходит использование ресурсов сети Интернет. В качестве примера хотелось бы предложить собрать несколько видеороликов с исполнением классического бельканто или же любой другой вокальной техники, с ко-

торой необходимо познакомить обучающихся. Исполнение должно быть достаточно высокого качества, чтобы студенты могли ориентироваться на него в качестве образца.

Кроме того, для расширения опыта обучающихся необходимо устраивать групповые походы на концерты вокальной музыки в сопровождении преподавателя. Это могут быть не только концерты европейской классической оперы или китайской традиционной оперы, но также и избранные выступления современной эстрадной музыки.

В качестве примера можно привести опыт Шанхайской консерватории музыки, а также Центральной консерватории музыки в Пекине, где студенты-вокалисты каждые два месяца посещают вокальные выступления на ведущих площадках Пекина и Шанхая вместе со своими педагогами. Однако этим дело не ограничивается – студенты также поощряются для самостоятельного посещения соответствующих мероприятий: в названных вузах регулярно появляются афиши новых выступлений, а также происходит распространение билетов среди студентов по льготным ценам на территории кампусов [5, с. 119].

По итогам работы можно сделать вывод, что в наши дни существуют проблемы активации творческой деятельности в процессе обучения будущих вокалистов в китайских вузах. Чтобы решить эти трудности, рекомендуется ориентация на мнения и особенности студента, а также расширение опыта в вокальной подготовке.

#### **Список литературы:**

1. Ван Гося. Анализ вокального музыкального образования и развития творческого мышления обучающихся // Северная музыка. 2013. № 5. С. 119 (на китайском языке).
2. Ван Сяоянь, Ван Сицзюань. Анализ формирования художественного воображения в процессе обучения вокальной музыке. Восприятие и создание эстетических образов // Северная музыка. 2015. № 35 (18). С. 125 (на китайском языке).
3. Лю Кейинг. Взаимосвязь между базовой технической подготовкой и созданием художественно-эстетических образов в вокально-исполнительском образовании // Голос Жёлтой реки. 2015. № 10. С. 20–21 (на китайском языке).
4. Лю Сянлинь. Анализ стратегий совершенствования процесса преподавания исполнительского искусства вокала // Art Research. 2016. № 2. С. 132–133 (на китайском языке).

5. Ма Цзюнюань. Художественно-эстетическая составляющая вокального исполнения // Китайская национальная выставка. 2020. № 4. С. 155–156 (на китайском языке).

**Цяо Линьци**  
**Научный руководитель – В. В. Старикова**  
**Минск, Республика Беларусь**

## **ФОРМЫ ПРЕЗЕНТАЦИИ ТВОРЧЕСТВА АНСАМБЛЯ «2CELLOS» В МЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

**Аннотация.** По сравнению с традиционными формами и средствами распространения музыкального исполнительства медийное пространство обладает следующими специфическими чертами, определяющими востребованность его средств у аудитории: высокая степень доступности и индивидуализации процесса использования, максимальная мобильность и оперативность, возможность интерактивного контакта с исполнителем и воздействия на содержание предлагаемой информации.

Медийное пространство предполагает сосуществование различных, хотя и взаимосвязанных сторон самого исполнительства и образа исполнителя, создавая новые формы популяризации искусства интерпретации в медийном пространстве.

Дуэт виолончелистов «2CELLOS» является ярким примером распространения музыкального исполнительства в медийном пространстве. При том, что коллектив ведёт активную концертную деятельность, большинство слушателей знакомятся с его творчеством в медийном пространстве. Сами исполнители используют все доступные интернет-каналы, предлагая своим поклонникам трансляции концертов и клипы, созданные на высокопрофессиональном уровне.

**Ключевые слова:** музыкальное исполнительство, медийное пространство, ансамбль, клип, концерт.

В последнее десятилетие XX века и в начале века XXI чётко обозначилась тенденция к интеграции художественного и информационно-рекламного материала и исполнительском искусстве: прессы, кинематографа, телевидения, видео, Интернета и т. д. Определяющим критерием успешности любого артиста сегодня выступает его известность или медийность. Именно коммерческие законы массовой культуры играют сегодня ведущую роль в главенстве исполнителя.

С начала XXI века происходит трансформация распространения и презентации музыкального искусства, и в первую очередь это связано с активным встраиванием современной культуры во все-

мирное интернет-пространство. Современный слушатель – это пользователь Интернета, который активно использует социальные сети, видео-хостинги, сайты где находит всю необходимую медиа-информацию.

Академическое исполнительство давно вышло за рамки концертного зала и концертной эстрады. Благодаря современным техническим средствам, каждый концертный номер становится продуктом синтеза исполнительского мастерства, искусства режиссуры и медиа продакшена (production – в пер. с англ. производство, изготовление). Соответствуя духу времени, современные музыканты активно используют новые каналы продвижения и популяризации своего творчества, для которых создают видеоролики.

Не упустил такую возможность и хорватский дуэт виолончелистов 2CELLOS: очень ярко заявил о своём творчестве в сети Интернет. Лука Шулич и Степан Хаусер, два виолончелиста, которые пользуются огромной популярностью на видео-хостингах и в социальных сетях. Опубликованный ролик кавер-версии песни Майкла Джексона «Smooth Criminal» на видео-хостинге, за первые 2 недели набрал 3 млн. просмотров. С этого видео началась их популярность в сети.

История коллектива началась в 2011 году, когда музыканты выпустили свой первый альбом под название «Дебют», за которым последовали активные публикации в сети Интернет, а именно на видео-хостинге YouTube. По данным сайта [1], на сегодняшний день на их канал подписано 6,39 миллионов подписчиков.

Видеохостинг YouTube – это web-платформа на которой зарегистрированному пользователю предоставляется возможность загружать, хранить, просматривать, комментировать, оценивать, добавлять в избранное и делиться видео. Профиль пользователя разделён на несколько вкладок, организующих и систематизирующий контент. Возможность подписки делает страницу желаемого пользователя доступной в разделе подписки. Для дополнительной сортировки и организации понравившегося видео, присутствует возможность добавить в библиотеку и история просмотров. Видеохостинг YouTube является одной из популярных web-площадок для популяризации своего творчества посредством размещения видеоконтента.

Для коллектива 2CELLOS YouTube стал счастливым билетом в мир продвижения музыкальной культуры. Датой создания персональной страницы или канала (на сайте YouTube данная категория называется канал) дуэта виолончелистов, согласно статистики, считается 18 октября 2011 года [2].

На канале коллектива расположен разнообразный видеоконтент. Самыми популярными у посетителей сайта являются уникальные видеоклипы кавер-версий знаменитых хитов.

Одним из самых запоминаемых и весьма эпатажных является кавер версия песни «Thunderstruck» (в пер. с англ. – «Ошеломлённый, сражённый ударом молнии») австралийской рок-группы AC/DC, которая на канале виолончелистов набрала 249 миллионов просмотров.

Идея клипа состоит в том, что зритель переносится в эпоху пышных баллов, накрахмаленных париков и дворцовой роскоши. Дамы в пышных платьях с кавалерами неторопливо прибывают в концертный зал, где на сцене выступают два виолончелиста с «современной» на то время композицией. Звучащая мелодия, не вызывая особой экспрессии, принимается публикой холодно, даже можно заметить определённое безразличие и холодность в глазах зрителей. Это создаёт впечатление, что данное произведение им уже знакомо и не интересно. Однако мелодия незаметно как бы зацикливается на одной комбинации нот и с постоянным повторением которых нарастает напряжение и усиливается экспрессивность исполнения. В мелодии постепенно слышится тема «Thunderstruck», а по зрительному залу проносится волна оживления и непонимания, что сейчас звучит. Привычная зрителю классическая мелодия искусно трансформировалась в рок-энд-рольные мотивы, ранее не знакомые им. Тембр виолончели также подстраивается под звучание новой мелодии, а манера исполнения самих музыкантов становится сумасшедшей и дикой. Фермата на басу и последующие акцентные две ноты просто делают невероятное со зрительным залом. Многие пришедшие зрители просто в недоумении от происходящего, шок и в тоже время интерес к новому ритмическому варьированию мелодии усиливается. Повторяющиеся басы от своей силы и мощи как бы встряхивают «скучных» вельмож в зрительном зале, а сами исполнители становятся демонически зависимы от новой мелодии, а сила и экспрессия льющегося звука не жалеет их смычки. Постепенно,

когда музыкант поворачивает виолончель и стучит по задней стенке корпуса кулаком, создавая глубокий длинный бас, зрители в зале уже не могут сдержать своего возмущения, но и поделаться с искушающей зависимостью от звучащей музыки они ничего не могут. Всех, кто присутствует на данном выступлении, окутывает ритмичная рок композиция, которая ошеломительно поразила всех своей энергетикой, в полной степени соответствует её названию. Растрёпанные волосы музыкантов, разорванные волоски на смычке и не сдержанность исполнителей на стуле приводят к апогею, что в конце приводит к полному хаосу на сцене. После финальных аккордов остаётся недосказанность происходящего, зрительный зал настолько был ошеломлён и поражён, что так и остался без движения в своих креслах, и можно сказать точно, что после услышанного им мир не будет уже прежним.

Композиция «Thunderstruck», написанная ещё в далёком 1990 году, ожила в новой эпохе и, благодаря креативному подходу музыкантов-виолончелистов, стала популярной в новых современных реалиях.

Ещё не менее популярным видео стал клип 2CELLOS на саундтрек из фильма «Pirates Of The Caribbean» (в пер. с англ. – «Пираты Карибского моря»), только назвать это видео – клипом будет не точным, это скорее продукт киноиндустрии наравне с фильмом. Начиная со сценария клипа и заканчивая декорациями, костюмами и количеством спецтехники для создания данного ролика, все это вместе сравнимо с полноценным художественным фильмом.

Действие клипа происходит на палубе большого парусного судна, с первых секунд погружая нас в эпоху пиратов и долгих мореплаваний. Артисты не просто виолончелисты, а виолончелисты-пираты, органично вписаны в эпоху того времени. Костюмы и их детали тонко подчёркивают социальный статус исполнителей, а «растрёпанные» смычки создают впечатления небрежности и неопрятности. Сам корабль, на котором плывут артисты, заслуживает особого внимания. Настолько в деталях воссоздан галеон, который бороздил моря в XVI–XVIII веках, что в клипе не остаётся сомнений, где и в какой эпохе исполняется музыка. Конечно же по задумке артистов, в клипе присутствует определённое сходство с фильмом-прототипом, однако множество деталей авторами создано специально в разрезе с оригинальным сценарием. Начиная от самого ко-

рабля, а вернее – его парусов. В оригинальном фильме это черные паруса, подчёркивающие происхождение владельцев корабля. 2CELLOS в своём ремиксе создают парус европейского происхождения с красным крестоподобным символом на все полотно ткани. Плавание также проходит не по Карибскому морю, как в оригинальной истории, а в Средиземноморье, подчёркивая реальное происхождение музыкантов, которые родом из Хорватии. Именно по Адриатическому морю корабль с пиратами-виолончелистами приплывает к крепости города Дубровник, архитектуру которого ни раз можно встретить в клипах 2CELLOS. Высокое профессиональное исполнительское мастерство виолончелистов органично соединяется с искусством видео-продакшена. Смена ракурсов камер и чёткий монтаж в такт музыке делает видео и музыкальную дорожку одним целым, подчёркивающим кульминационные моменты.

На канале 2CELLOS, помимо оригинальных клипов к современным хитам, есть записи с концертов, которые представляют также высокохудожественные видеозаписи. Многие трансляции с концертных площадок высоко оценены зрительской аудиторией канала, под каждым видео тысячи комментариев и обсуждений, что говорит о большой популярности в сети Интернет дуэта виолончелистов.

По данным глобального исследования агентством We Are Social и сервисом для SMM Hootsuite [3] самой популярной социальной сетью является Instagram<sup>65\*</sup>, где сегодня размещён самый разнообразный контент и музыкальная культура занимает самое популярное направление на платформе.

Профиль 2CELLOS в Instagram\* изобилует большим количеством как коротких роликов, так и публикаций фотографий, весьма востребованных фан-группой коллектива. Одной из уникальных черт данного медиа канала дуэта является публикация общей фотографии с прошедших концертов. Данные фотографии представляют собой особый ритуал на концертах коллектива. В финале каждого концерта солист Лука просит весь зал сделать фотографию, а так как концерты 2CELLOS пользуются огромной популярностью и всегда проходят при полном аншлаге, зрители с удовольствием участвуют

---

<sup>65</sup> \* Meta признана в России экстремистской организацией и запрещена на территории страны. Принадлежащие ей социальные сети Facebook и Instagram заблокированы в России. (Прим. ред.)

в своего рода флэш-мобе. Все эти фотографии в социальной сети активно обсуждаются и каждый поклонник творчества 2CELLOS, кто вживую был на данном концерте, имеет возможность лично поблагодарить и оставить отзыв о прекрасном выступлении коллектива.

На персональной страничке в Instagram\* много концертных номеров дуэта виолончелистов. Кроме того, значительный контент отводится рекламной продукции, которая пользуется огромной популярностью среди поклонников коллектива. Так, приобрести себе майку с логотипом любимых артистов или чехол для телефона, не это ли хочет сегодня современный зритель?

Согласно все тем же данным по популярности социальных сетей, востребованность социальных сетей в разных странах отличается. Если Instagram\* является популярной на территории Европы и в нашей стране, то социальная сеть Facebook\* является самой популярной в общемировом пространстве. И 2CELLOS без исключения присутствуют со своим аккаунтом и в Facebook\*.

Так, персональная страничка 2 CELLOS в Facebook\*, представляет блог с миди-контентом коллектива. Максимально представлены лучшие клипы коллектива, новости и афиши с предстоящими выступлениями и рекламная продукция. Данная страница является одной из максимально посещаемой коллектива, с числом подписчиком в 2,1 миллиона, однако уступает YouTube.

Завершить обзор социальных сетей, в которых представлено творчество дуэта виолончелистов, самой молодой, но при этом не менее популярной в мировой сети, TikTok.

Пользовательская аудитория данной социальной сети достаточно молодая, специфика платформы является в том, чтобы транслировать короткие ролики по тематическому разделению, и чем больше пользователь просматривает контента определённой тематики, тем больше система подбирает похожих ролик, тем самым увлекая пользователя ещё больше. Творчество 2CELLOS очень органично вписалось в формат TikTok'а, и короткие видеоролики в стиле «бумеранга» набирают огромное количество просмотров и комментариев.

Помимо популярных видео-хостингов у коллектива присутствует и персональный сайт на одноименном доменном имени 2cellos.com. Сайт представляет собой персональную страницу коллектива с контактной информацией. Акцент сделан не на самой

странице, а именно на ссылки в социальные сети где более подробнее раскрывается творчество коллектива. Однако на самом сайте можно увидеть топовые видеоклипы, подписаться на рассылку новостей, а также узнать контакты менеджеров коллектива.

Как видно из представленного обзора, музыканты классической школы покоряют и медийное пространство. Наличие современных площадок, таких как веб-сайты, социальные сети, предоставляют музыкантам новые каналы для распространения и популяризации своего творчества. Непревзойдённым и востребованным в сети Интернет является и творчество хорватского дуэта виолончелистов 2CELLOS. Из рассмотренных площадок сети Интернет, самой высоко посещаемой является видео-хостинг YouTube, а канал дуэта с его многомиллионной интернет-аудиторией, доказывает колоссальный успех музыкальной культуры классической школы.

#### **Список литературы:**

1. 2CELLOS Dedicated: youtube. Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/@2CELLOSlive/featured> (дата обращения: 14.02.2023).
2. О канале 2CELLOS Dedicated: youtube. Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/@2CELLOSlive/about> (дата обращения: 14.02.2023).
3. Digital 2022 Global Overview Report. Режим доступа: URL: <https://datareportal.com/reports/digital-2022-global-overview-report> (дата обращения: 16.02.2023).

**Чжао Сяоюй**  
**Научный руководитель – О. Н. Безниско**  
**Краснодар**

## **ЭВОЛЮЦИЯ СТАНДАРТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В СИСТЕМЕ БАЗОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ**

**Аннотация.** В XXI веке концепция и ситуация в области международного образования претерпевают существенные изменения. В частности, чтобы удовлетворить потребности международного конкурса талантов и развития всего человечества, система образования Китайской Народной Республики не только постоянно и неуклонно пропагандирует реформу базового образования для повышения его качества в стране, но и придаёт большое значение внедрению в образование стандартизированного измерения успеваемости учащихся. Так, в 2007 году Министерство образования Китайской Народной Республики поручило Пекинскому университету создать Китайский центр проверки каче-

ства базового образования, в которое входит и художественное образование. «Стандарты учебных программ музыкального образования» являются важной документальной основой для осуществления контроля качества музыкального образования. Таким образом, анализ стандартов учебных программ, введённых с момента основания Нового Китая, способствует ясному пониманию исторического происхождения и развития китайского базового образования. Обобщение опыта, выявление недостатков, более эффективное содействие продвижению базового музыкального образования в государстве, а также содействие лучшему музыкальному и культурному обмену со странами по всему миру стали приоритетными направлениями развития музыкального образования в Китайской Народной Республике.

**Ключевые слова:** реформа основного образования в Китае; музыкальное образование; стандарты учебных программ; эволюция музыкального образования.

Музыкальные программы и стандарты учебных программ в Китае являются значимой справочной системой для измерения качества и уровня музыкального образования в школах. Его эволюция прошла несколько важных этапов:

1. Период становления. Основание Китайской Народной Республики открыло новую историческую эру в Китае, и музыкальное образование государства также вышло на новый этап своего развития. В этот период наиболее важным мероприятием является формулирование научно обоснованных стандартов учебной программы.

В 1950 году Министерство образования Китайской Народной Республики обнародовало первый стандарт учебной программы в сфере музыкального образования в Новом Китае – «Временные стандарты для учебной программы музыкального образования в начальной школе (проект)», который был составлен в соответствии с потребностями новой образовательной политики Китая, и в то же время он также опирался на опыт музыкального образования в различные периоды китайской истории и внедрил новые, особые требования к построению музыкальных курсов в относительно комплексный способ. Это послужило толчком к превращению китайского музыкального образования из полуколониального и полуфеодалного в социалистическое [3, с. 40–42]. Конечно, как первый основополагающий документ для базового музыкального образования в Новом Китае, он имеет очевидные недостатки, однако данные стандарты послужили базой для разработки более поздних стандартов учебных программ.

В 1956-1957 году Министерство образования дополнительно обнародовало «Певческую программу для учащихся начальных

классов (проект)» и «Музыкальную программу для неполных средних школ (проект)», официально соответствующие советской модели образования. В соответствии с этими стандартами и схемами учебных программ на протяжении 1950-х годов базовое музыкальное образование в Китае демонстрировало тенденцию к прогрессивному развитию. Взятие за основу учебных программ музыкального образования СССР и продвижение советской музыкальной модели – характерные черты данного периода. Другой выдающейся особенностью является то, что сформулированная Министерством просвещения Китайской Народной Республики образовательная политика «осуществления всестороннего развития интеллектуального, нравственного, физического и эстетического воспитания» установила важное место эстетического воспитания в образовании, важным аспектом которого является музыкальное образование.

Вышеупомянутые документы являются первым полным комплектом учебной программы по музыке для начальной и средней школы, разработанный после основания Нового Китая, основанным на синтезе опыта музыкального образования в СССР и практического опыта музыкального воспитания в китайских начальных и средних школах, а его содержание и структура стали образцом для будущих учебных программ музыкального образования. В своё время он считался прогрессивным, поскольку определял задачи и цели обучения по уровням классов, облегчая учителям конкретную работу, а также способствовал стандартизации содержания обучения. В то же время он указывает на то, что внеклассная музыкальная деятельность является важной формой дополнительного эстетического образования, и впервые полностью признает значимость внеклассной музыкальной деятельности. Следовательно, данный учебный план имеет большое практическое и реалистическое значение.

2. Период восстановления. После окончания Культурной революции в 1976 году музыкальное образование в Китае постепенно восстановилось.

В июне 1979 года Министерство образования обнародовало «Учебный план для начальной и средней школы в десятилетних школах полного дня (проект для пробного внедрения)». В начале учебного плана подчёркивалось, что музыкальное образование является важным средством эстетического воспитания и незаменимым компонентом в содействии всестороннему развитию нрав-

ственности, интеллекта и физического здоровья учащихся, что вновь подтверждает важную позицию музыкального образования в эстетическом воспитании. Обнародование нового учебного плана положило конец многолетней путанице в китайском школьном музыкальном образовании.

В феврале 1982 года были обнародованы две учебные программы: «Очная пятилетняя музыкальная программа начальной школы (пробный вариант)» и «Музыкальная программа для младших классов средней школы (пробный вариант)». Они продвинулись на шаг вперед с точки зрения содержания и методов обучения, требований к учебному оборудованию и т. д., заставив музыкальное образование снова двигаться по пути прогрессивного развития.

3. Период расцвета. В мае 1985 года, на основе накопленного опыта предыдущих учебных программ, Национальная комиссия по образованию обнародовала «Музыкальную программу начальной школы с обязательным девятилетним обучением на дневном отделении (первый пересмотренный проект)» и «Полную музыкальную программу для младших классов средней школы (предварительный обзор)». Новая учебная программа утвердила музыкальное воспитание в качестве обязательного предмета в начальной школе на этапе обязательного образования, что подчеркивает важность музыкального образования в форме закона и содержит значимые нововведения. Во-первых, новая учебная программа соответствующим образом расширила содержание обучения и предложила к внедрению диверсифицированное обучение, включая пение, обучение музыкальной теории и практике, а также оценку развития музыкальных навыков обучающихся; во-вторых, в ней разъясняется, что внеклассная музыкальная деятельность также является важной частью школьного музыкального образования, определяются сходства и различия между преподаванием музыки в классе и внеклассной музыкальной деятельностью; в-третьих, уделяется внимание изучению национальной народной музыки для популяризации традиционного музыкального искусства и воспитанию патриотического чувства у обучающихся; в-четвертых, были внесены соответствующие коррективы и введены особые меры измерения времени занятий и коэффициенты распределения различного учебного содержания.

Особенно примечательно, что в учебной программе впервые упоминается роль музыкального образования в повышении каче-

ства жизни всего населения, а в конспектах по преподаванию вводится идея «преподавания для удовольствия», которая является зародышем современного музыкального образования. Она как бы намекает на начало новой волны образовательных реформ, предлагая, чтобы художественное образование было не только стандартизированным, но и научным и гуманистическим в своём развитии. Эта учебная программа играет важную роль в сохранении прошлого и создании будущего музыкального искусства [1, с. 16–18].

Концепция качественного образования, появившаяся в конце 1980-х годов, стала центральным стимулом для реформы образования в 1990-е годы. Формирование концепции эстетического качества музыкального образования не произошло в одночасье, а было постепенным процессом признания и представления.

В июне и августе 1992 года Китайская Народная Республика представила «Программу преподавания музыки в начальной школе для девятилетнего обязательного образования (пробная версия)» и «Программу преподавания музыки в младшей средней школе для девятилетнего обязательного образования (пробная версия)», которые учли опыт предыдущих программ и включили в себя больше новых элементов. После введения новых стандартов учебной программы доля музыкальных занятий, предлагаемых по всей стране, значительно увеличилась, а внеклассная музыкальная деятельность начала процветать. Однако этот учебный был тесно связан с предыдущей схемой. Во-первых, в данном учебном плане по-прежнему уделяется слишком большое внимание приобретению музыкальных знаний и навыков, пренебрегая развитием эстетических способностей, творческого потенциала и практических навыков учащихся. Это отражает проблему размытых границ между общим и профессиональным музыкальным образованием в Китае. Во-вторых, учебные материалы и содержание обучения не образуют взаимосвязанных отношений друг с другом – нет системы музыкального образования, которая отражала бы особенности различных этапов обучения, но при этом обладала бы образовательной целостностью, что не только теряет научный и системный характер системы музыкального образования, но и приводит к нерациональному использованию педагогических ресурсов [5, с. 108–112].

Однако в вышеупомянутом стандарте учебной программы подчёркивается важная роль музыкального образования в повыше-

нии качества жизни всей нации, что отражает тонкие изменения в целях и философии базового музыкального образования в Китае. Это фактически подготовило почву для фундаментального прорыва и изменения основной философии базового музыкального образования.

4. Период метаморфоз. С продвижением образования в Китае в 1996 году Государственный совет обнародовал «Решение об углублении образовательной реформы и всестороннем качественном образовании», а Национальная комиссия по образованию Министерства образования обнародовала «Генеральный план национального школьного художественного образования на 1989-2000 гг.». Концепция образования становится все более и более ясной, и национальная реформа качественного образования была полностью запущена, и старая программа больше не подходила для новых условий [2, с. 3–4]. В этом контексте в 2000 году были официально обнародованы «Девятилетняя обязательная программа очного музыкального образования в начальной школе (пересмотренный проект)» и «Девятилетняя обязательная очная программа музыкального образования в средней школе (пересмотренный проект)». Тем не менее, в связи с утверждением нового проекта по реформированию учебной программы базового образования должны быть введены её стандарты, так как эта программа имеет очевидный переходный характер. В то же время – это заключительный документ, носивший название «Учебная программа». Данная версия программы уменьшает требования к музыкальным навыкам и подчёркивает важность эмоций, отношений и ценностей; это изменяет практику чрезмерного акцента на строгости предметной системы и на навыках и знаниях; он корректирует механизм чрезмерного акцентирования памяти на запоминании информации и оценках обучающихся.

В XXI веке произошла глобальная революция в образовании, где воспитание талантливых индивидов напрямую связано с устойчивым развитием страны и общества, где ещё больше подчёркивается статус образования и ценность художественного образования, которое играет особую роль во многих областях, таких как расширение гуманистических горизонтов, эмоциональное воспитание, развитие хороших психологических качеств, построение гармоничного общества, раскрытие множественного интеллекта, поощрение твор-

чества и создание экономической ценности. Эстетика является ядром теории качественного музыкального образования, которая постепенно переходит от двусмысленности к ясности.

Основным элементом теории качественного образования является восстановление статуса человеческой «чувственности» в музыкальном образовании, не только с помощью хорошего чувственного содержания, но и путём попытки создания чувственной среды и средств обучения [4, с. 1–3]. На этом фоне в 2001 году были введены «Стандарты учебной программы обязательного очного образования (экспериментальный проект)», известные как Новые стандарты учебной программы, которые являются стандартами учебной программы, используемыми в настоящее время в Китайской Народной Республике.

Таким образом, прогресс новых стандартов учебной программы в новом понимании природы и ценности учебной программы по музыке, а также в значительном изменении основной философии учебной программы по музыке, отражает новую образовательную философию: во-первых, в ней содержится эстетический взгляд на качественное музыкальное образование; во-вторых, концепция образования основывается на развитии учащихся; в-третьих, ставится акцент на культивировании творческих способностей; в-четвертых, интегрируется и расширяется содержание учебных программ по музыке и оказывается содействие интеграции с другими художественными дисциплинами; упор делается на изучение нашей собственной музыкальной культуры, одновременно расширяя горизонты познания разнообразных музыкальных культур мира.

Основываясь на уровне развития образования в Китайской Народной Республике, новый стандарт учебной программы стремится соответствовать мировому уровню. Он продолжает развиваться, сочетает передовые идеи и методы из разных стран и постепенно интегрируется в более научную стандартную систему базового музыкального образования в мире. Например, с точки зрения методов обучения принимаются мировые современные методы музыкального образования, а с точки зрения классного деления используются стандарты, которым обычно следуют различные страны.

С момента внедрения новых стандартов учебных программ в течение многих лет постепенно выявлялись недостатки. Например, содержание оценки и требования новых стандартов учебной про-

граммы слишком общие; отсутствуют соответствующие механизмы оценки и мониторинга; концепции музыкального образования трудно реализовать и т. д. Министерство образования Китайской Народной Республики планирует проводить регулярные встречи для пересмотра стандартов учебных программ. Более того, с XXI века культурные обмены между Китаем и другими странами мира становятся все более и более частыми, что будет иметь большое значение для пересмотра стандартов учебной программы базового образования Китайской Народной Республики в будущем.

#### **Список литературы:**

1. Сюй Жуй Сравнительное исследование программы (стандарта учебной программы) начальной школы музыки в Китае после основания Народной Республики моей страны // Журнал Китайской консерватории музыки. 2014. С. 16–18 (на китайском языке).

2. У Бинь, Цзинь Явэнь Руководящая идеология, основной дух и основные характеристики музыкальной программы начальной и средней школы (пересмотренный проект) // Китайское музыкальное образование. 2001. № 1. С. 3–4 (на китайском языке).

3. Цзинь Явэнь Обзор разработки музыкальной программы базового образования в моей стране // Материалы симпозиума по разработке национальных программ высшего музыкального образования и исследования в области преподавания (Т. 1). 2006. С. 40–42 (на китайском языке).

4. Чэн Лоуся. Сравнение «Стандартов учебных программ по музыке» и «Учебных программ по музыке» // Китайское музыкальное образование. 2002. № 12. С. 1–3 (на китайском языке).

5. Чэнь Чжихай. Анализ «Девятилетнего обязательного образования Полная музыкальная программа средней школы» // Журнал Уханьского педагогического института. 1995. № 2. С. 108–112 (на китайском языке).

**Чжу Шуай**

**Научный руководитель – В. В. Старикова  
Минск, Республика Беларусь**

### **ВОПЛОЩЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КИТАЯ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ «ТЫСЯЧА МИЛЬ РЕК И ГОР»**

**Аннотация.** Статья посвящена углублённому исследованию документального фильма «Тысяча миль рек и гор», который реализует вопрос интеграции традиционной и современной музыки в контексте современной эпохи. Стоящий из пяти частей фильм представляет собой образец воплощения музы-

кального искусства Китая через возможности кинодокументалистики.

Лента «Тысяча миль рек и гор» соответствует особенностям времени и современному мышлению. Её документальные сведения позволяют всесторонне раскрыть национальное музыкальное искусство, пропагандируя его наследие с целью пробуждения в людях осознания важности сохранения традиционной музыкальной культуры.

Фильм представляет собой путешествие-открытие, наполненное завораживающими образцами регионального искусства Китая, распространяет народное творчество и пропагандирует национальную культуру в целом. Новаторство художественной концепции документального фильма, важность сохранения народного исполнительства как одного из основополагающих культурных пластов – те аспекты, которым уделяется особое значение в построении данной картины. Фильм подтверждает, что экранизация музыкальной культуры Китая способствует познанию слушателями традиционной и современной музыки, тем самым повышая ценность национального искусства.

**Ключевые слова:** «Тысяча миль рек и гор», документальный фильм, традиционное народное исполнительство, музыкальная культура Китая, кинодокументалистика.

Прошедшая в мае 2022 года на канале «ССТV» премьера документального фильма «Тысяча миль рек и гор» явилась настоящим прорывом в области экранизации китайского традиционного исполнительства. Эта кинокартина, состоящая из пяти эпизодов «В поисках Красной реки», «Любовь в Нинся-Чуань», «Музыка в Сянбале», «Следуя голосу Ли Бая» и «Симфония великого шатра», была построена вокруг следующих пяти тем: наследия, инноваций, образования, интеграции и исцеления. Команда создателей документального фильма побывала в семи самобытных регионах Китая. Над ней работали 22 исследователя, которые смогли посетить представителей различных этнических групп и пообщаться с около 100 исполнителей по всей стране. Простота подачи материала давала зрителям возможность ощутить всю самобытность народной музыки, что позволяло сократить дистанцию между ними и непосредственными участниками съёмочного процесса, тем самым достигая высокого эмоционального резонанса.

Фильм отражает своеобразную ауру времени и те духовные ценности традиционной музыки, которые передаются музыкантами из поколения в поколение. Картина «Тысяча миль рек и гор» – это детальная хроника обычаев и культурных традиций различных этнических групп страны и присущих им музыкальных стилей, летопись того, как видоизменялась традиционная и современная музыка, а также попытка пробудить в обществе осознание важности сохранения национального искусства. Более того, это своеобразный

сборник произведений, открывающий широкие возможности и пространство для создания новых документальных фильмов о музыкальном исполнительстве, посвящённых процессу развития и интеграции традиционной и современной музыки.

Первый эпизод документальной ленты «В поисках Красной реки» представляет собой серию выступлений женского фольклорного ансамбля, состоящего из 12 девушек, которые исполняют народные песни, перемежающиеся с образцами китайской поп-музыки, посредством чего создаётся сплав акустической и электронной музыки. Второй эпизод «Любовь в Нинся-Чуань» предлагает зрителю путешествие по району Нинся с Ю Ваном и Ю Пэном, во время которого группа «Cloths» исполняет народную песню о регионе Нинся в авторской обработке в стилистике рок-искусства.

В третьем эпизоде «Музыка в Шамбале» музыкант Гэн Ци и его друг Чжуо Цзе Церин исполняют несколько композиций народной направленности в сочетании с элементами тибетской музыки. Четвёртый эпизод «Следуя голосу Ли Бая» являет собой музыкальное путешествие гитариста Чжэна Сяогана, музыканта Чжана Листа, сякухачиста Чжоу Ди, люциниста У Цзябао и музыкального продюсера Чэня Юнхая, в рамках которого происходит слияние древней поэзии и современных аранжировок, наполненных звучанием струнных инструментов, используемое для создания народных музыкальных произведений.

В пятом эпизоде «Симфония великого шатра» группа «Hanggai», изучая монгольскую музыку и искусство Асра в увлекательном путешествии под руководством наследника данного направления Ай Рибу, исполняет напряжённую рок-композицию, кульминацией которой становится сочетание искусства Асра, хора и современной аранжировки, сделанной самими музыкантами.

Документальный фильм «Тысяча миль рек и гор», являясь отражением уникальных исторических ресурсов китайского общества, выражает силу его национального самосознания и передаёт общую концепцию развития традиционной и современной музыки в контексте новой эпохи.

После проведения реформ и открытия страны в середине XIX века развитие традиционной музыки ознаменовалось как новыми возможностями, так и столкнулось с некоторыми трудностями: хотя большое количество музыкальных жанров и было включено в про-

екты нематериального культурного наследия, многие произведения искусства оказались утерянными, а дисбаланс и непостоянство, наблюдающиеся в исполнительской деятельности музыкантов, создали огромный экзистенциальный кризис для развития традиционного искусства. Поскольку старшее поколение его наследников неустанно старело, возможностей устной традиции было явно недостаточно для сохранения и продолжения развития национальной музыки. Так, некоторые из традиционных исполнительских навыков были навсегда утрачены из-за отсутствия плеяды преемников.

Совершенно очевидно, что сохранение традиционного искусства, обладающего богатой историей и высокой ценностью культурного наследия, являлось насущной задачей, а особенно важным являлось то, чтобы музыкальная практика могла передаваться в форме живого исполнения.

Возвращаясь к фильму «Тысяча миль рек и гор», отметим, что он представляет собой трёхмерную видеозапись продолжительного исторического пути становления традиционной китайской музыки, которая обеспечивает более глубокое понимание и интерпретацию национальной культуры и предлагает новый путь для развития традиционного исполнительства.

Основанный на народном фольклоре фильм ещё больше усиливает влияние и уровень популяризации традиционной китайской культуры и будет способствовать более восприимчивому пониманию публикой народной музыки, что, в свою очередь, повысит осведомлённость о её важности и привлечёт больше людей к участию в мероприятиях по сохранению традиционного музыкального наследия, тем самым расширяя его творческое пространство.

Фильм «Тысяча миль рек и гор» также посвящён слиянию традиционной и современной музыки и с помощью редких документальных кадров рассказывает об исполнителях, которые до сих пор сохраняют и передают своё творчество, посредством воссоздания физической реальности уникального ландшафта и выявления особенностей различных этнических меньшинств. Музыкальные композиции этих регионов были задокументированы таким образом, что позволяют зрителю ощутить близость с этими местечками. Это способствует пробуждению осознания общественностью необходимости сохранения традиционной музыкальной культуры и, таким образом, выходу из ситуации, когда народная музыка остаётся не-

тронутой и трудно передаваемой.

Многие идеи фильма несут в себе духовное ядро китайской нации, развивавшейся с древнейших времён, а также дух китайской философии и эстетики в целом. Документальная работа подчёркивает приверженность человека традиционной музыке, т. е. рост целостной личности, вдохновлённой и ведомой самим музыкальным искусством. Через эмоции, проявленные в различных формах этнической музыки, фильм вызывает общие эстетические ценности, как например, эмпатическое переживание музыки, воплощающей чистоту, искренность и исцеление.

Культурный код, заложенный в документальных нехудожественных фильмах о музыкальном искусстве Китая, становится жизненно важным для продолжения развития национальной музыкальной культуры, а нехудожественное изложение приносит зрителю реалистичный опыт через представление тех или иных персонажей и окружающей среды. Картина «Тысяча миль рек и гор» – это детальное воссоздание китайского музыкального нон-фикшна, революционизирующее форму музыкального выражения благодаря изысканным визуальным эффектам и гибкому языку видеомонтажа.

Современные композиторы, исследуя традиционное народное творчество, рассуждают о способах его применения в своих произведениях. Отметим, что большинство из них получили западное образование и в своей деятельности следуют правилам музыкальной композиции западного образца, которая подразумевает не слишком частое участие в различных фольклорных экспедициях и вследствие чего малый опыт подобной практической деятельности. В то же время очарование традиционной музыки заключается в её сложной совместимости с образцами современной композиции. Так, если традиционные произведения принудительно адаптировать к современным композиторским техникам, то истинный колорит традиционных сочинений будет утрачен.

Использование этнических и западных инструментов является способом достижения музыкального единства. Традиции и инновации – две обязательные составляющие любого художественного явления, и чем глубже будет понимание традиций, тем значительнее будет продвижение в сторону инноваций. С одной стороны, современная музыка может черпать вдохновение в лоне традиционного

искусства, но в то же время она обладает возможностью репрезентации традиционной музыки широкой общественности, расширения охватываемой ею аудитории и придания ей нового художественного облика. Профессор Чжан Боюй отмечает: «Китай – это огромное мультикультурное единство, где каждая этническая группа имеет свой уникальный стиль и художественное выражение, однако нельзя сказать, что они не могут полностью пересечься: их интеграция – процесс, происходящий прямо у нас на глазах» [1, с. 121].

Китай – многонациональная страна с историей, насчитывающей несколько тысяч лет, во время которых те или иные социально-политические события приводили к миграции населения, разделению страны на части, а в конечном итоге интеграции и стремительному развитию различных этнических групп, культуры и искусства в целом. Постепенно возникшая, уникальная и одновременно сложная форма выражения искусства, основанная на разном географическом расположении независимых этнических групп, породила красочные и разнообразные этнические культуры.

Богатство и разнообразие нематериального культурного наследия таких меньшинств также свидетельствует об их отличительной этнической принадлежности, позволяющей традиционному музыкальному искусству быть актуальным в современных реалиях и находить новые возможности реализации в синтезе с современной поп-музыкой. Фильм «Тысяча миль рек и гор» лишь подчёркивает данное утверждение.

#### **Список литературы:**

1. Лу Синью. Историческая траектория китайского и западного «взгляда на музыку». Хэнань: Журнал Хэнаньского института образования, 2013. С. 121 (на китайском языке).

**Чжэн Юйцинь**  
**Научный руководитель – С. И. Хватова**  
**Краснодар**

### **ПРАВОСЛАВИЕ В ХАРБИНЕ: К УСЛОВИЯМ РАЗВИТИЯ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ**

**Аннотация.** Статья посвящена социокультурным условиям формирования православных общин в Китае, ставших впоследствии очагами развития церковно-певческого искусства. Акцентируется культурообразующая роль дея-

тельности русских музыкантов в Харбине, которые проводили в 20-30-е годы XX века активную образовательную и музыкально-просветительскую работу.

**Ключевые слова:** русская диаспора в Китае, православный Харбин, строительство церквей, миссионерская и музыкально-просветительская деятельность.

Православная церковь, как и другие конфессии, занимает важное место в духовной жизни человечества, и её роль нельзя игнорировать. В настоящее время Китай поддерживает дружеские отношения с Россией, а число православных христиан в России составляет почти половину всего населения России, поэтому мы можем воспользоваться этой возможностью, чтобы узнать об истории, культуре, музыке и жизни этих православных христиан в Китае.

Известно два канала, по которым православная церковь была введена в Китай. Первый – через миссионеров, сопровождавших экспедиционные силы царской России из китайской долины реки Хэйлун. Второй канал проходил через русских миссионеров с монгольской границы.

Православная церковь появилась в Харбине, провинция Хэйлунцзян, в конце XIX века и резко увеличила своё влияние после массовой миграции россиян на северо-восток в конце XIX века, особенно когда увеличилось число русских рабочих в связи со строительством Средне-восточной железной дороги.

В начале XX века Харбин был известен как «город церквей», и, хотя в развивающемся городе множились церкви всех конфессий, православная церковь выросла в числе приходов и влияния в Харбине и была представлена вновь созданными независимыми приходами. Количество православных монастырей в Харбине и вдоль Средне-восточной железной дороги со временем увеличилось. Церкви часто были одновременно местом пребывания Церкви на всех уровнях, центром миссионерской деятельности и центром религиозной музыки.

Самая первая русская православная церковь в Старом Харбине, по свидетельству О. Александровой [1], была обустроена в бараке из циновок в феврале 1898 года. Чуть позже её перенесли в специально оборудованное помещение и в марте 1899 года освятили в честь святителя Николая Чудотворца. Её первым настоятелем стал отец Александр Журавский.

Железнодорожное инженерное бюро использовало частные дома для основания Православной церкви Святого Николая, первой церкви, основанной Русской Православной Церковью на Северо-Востоке Китая 26 декабря 1897 года. Основатель Харбинской православной церкви Александр Журавский прибыл в Харбин по Средне-восточной железной дороге царской России. В августе 1898 года первая православная церковь в истории Харбина была построена. Основана на улице Фангджунгуань (ныне Xiangzheng Street), это также первая православная церковь на северо-востоке. Первым священником церкви был Александр Журавский. Поскольку эта церковь была основана в первые дни существования Ближневосточной железной дороги, размер церкви был относительно невелик, а деревянная конструкция, архитектурные особенности и стиль относительно просты.

В 1909 году на китайский язык были переведены Послания святых апостолов, Псалтирь, напечатаны и переведены важнейшие места Пятикнижия, готов большой китайско-русский словарь, катехизис, ежегодно выходил православный календарь на трёх языках: русском, китайском и английском. Напечатаны сотни литографий к Библии, вторая часть Октоиха, Псалтирь и молитвослов с толкованиями. На попечении Миссии состоял приют для престарелых и увечных, где находилось 24 человека. В школах Миссии насчитывалась 3000 человек. Особое место уделялось изучению Закона Божия, который преподавали на китайском языке. Сюда входили знакомство с молитвословом, катехизисом, Священной Историей, а также изучение Нового Завета. Кроме этого, ученики изучали русский, китайский и церковнославянский языки и географию.



铁路工程局利用民房设立了东正教圣尼古拉教堂。这是俄国东正教在中国东北设立的第一所教堂。

*Фото 1.* Молитвенный дом при Средне-восточной железной дороге Харбина



*Фото 2.* Первая деревянная Православная церковь в Китае Фангджунгуань (ныне Xiangzheng Street)

13 октября 1899 года Ближне-восточная железная дорога заложила основу для строительства новой церкви Св. Николая на улице Нанган Синши (ныне центр Провинциальной Музейной площади). 18 декабря 1900 года церковь была завершена как Центральный собор Св. Николая. Во время японского и марионеточного режима она называлась Центральным храмом. Жители Харбина обычно называют её «Террасой ламы». Эта церковь также представляет собой деревянное сооружение, большое по размеру и великолепное по архитектурному исполнению. Журавский пришёл в эту церковь как первосвященник и одновременно руководил делами церкви и православной церкви в Харбине. Эта церковь стала не только центром Харбинской православной церкви, но и гордостью истории архитектурного искусства Харбина, она стала главной достопримечательностью Харбина своим элегантным и великолепным стилем. Но, к сожалению, эта церковь была снесена красногвардейцами Культурной революции в 1966 году:



Фото 3. Централь-  
ный собор Святого  
Николая



Фото 4. Человек, держащий трость на фото, – Чешаков,  
основоположник Софийской церкви

В марте 1907 года купец Чешаков из Хабу профинансировал переезд на улицу Шуйдао. В ноябре 1912 года Чешаков профинансировал реконструкцию каменной церкви. 14 октября 1923 года Софийская церковь была перестроена в третий раз, а завершена она была 25 ноября 1932 года. Церковь была спроектирована Осколковым и вмещает 2000 человек. В 1934 году здесь была открыта Харбинская Владимирская духовная семинария.



Фото 5. Владимирская духовная семинария Харбина



Фото 6. Церковь  
Богоматери

Церковь Хранителя Богоматери, или Церковь Богоматери. Первоначально большинство последователей были украинцами, поэтому когда-то она называлась Украинской церковью. Она была по-

строена в 1902 году и представляет собой православный храм в римском стиле, расположенный по адресу № 268, улица Донгдажи, район Нанган, Харбин.



Фото 7. Церковь Непорочного зачатия католической церкви Харбина (до 1958 года – Алексеевская церковь и была православным храмом)



Фото 8. Групповое фото священников Алексеевской церкви в Харбине в 1958 году

Среди существующих в Харбине соборов лучше всего сохранилась архитектурная реликвия - церковь из красного и белого кирпича на пересечении улиц Гуогели и Гексин. Эта величественная и изысканная церковь известна как церковь на улице Гексин или церковь на улице Шике.

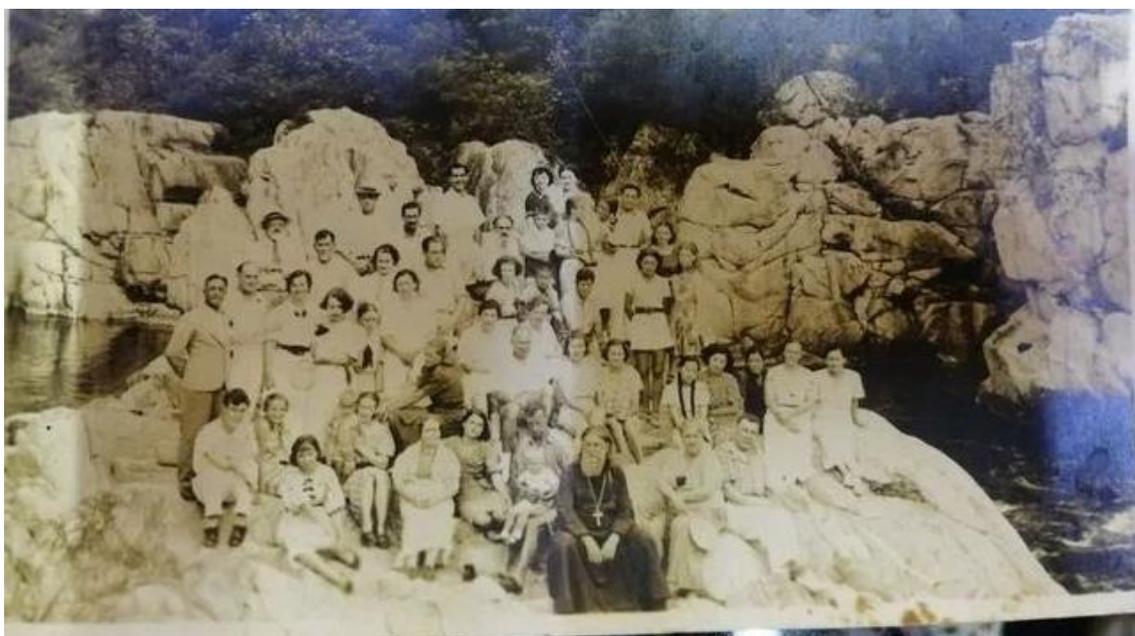


Фото 9. Православные христиане, проживающие в Харбине

В пределах Харбинской епархии в основном селились эмигранты, открывались храмы, строились школы и семинария, издавались православные книги, существовала благотворительная деятельность. В самом Харбине открыли «Дом-убежище митрополита Мефодия» для сирот, вдов и престарелых. Средства для него собирали с помощью концертов, лотерей и пожертвований. В 1929 году советские войска вторглись в пределы Китая, преследуя белогвардейцев и беженцев из Сибири. Красные отряды уничтожали целые посёлки русских, убивали мужчин, а женщин и детей насиловали, пытали и убивали. Волна русских беженцев из Трёхречья хлынула в Харбин. Здесь их укрыли в «Доме-убежище». Женская Богородице-Владимирская обитель также приняла участие в помощи беженцам, основав приют для девочек во имя Святой равноапостольной княгини Ольги.

В 1930 году в Харбине начинается строительство огромного Софийского храма. На протяжении 1918–1931 годов в Харбине были построены Камчатское подворье, Богородицко-Владимирская женская обитель с пещерным храмом в честь великомученика Димитрия Солунского, Казанско-Богородицкий мужской монастырь, Борисоглебская церковь, Иоанно-Богословская церковь, Иоанно-Предтеченская казарменная церковь, Пророко-Ильинская церковь, Свято-Николаевская церковь, Свято-Николаевский тюремный храм, Свято-Петропавловский храм, Свято-Преображенский храм, Покровская кладбищенская церковь. Железнодорожные церкви — Свято-Троицкая, Свято-Владимирская, Свято-Георгиевская, Свято-Николаевская, Спасо-Преображенская.

Таким образом, период 20-30-х годов XX столетия можно считать временем значительного прирастания православных приходов в Харбине, что стало первопричиной дальнейшего развития православной певческой традиции в регионе.

В октябре 1945 года Харбинская православная епархия присоединилась к Православной церкви Московского патриархата, и число храмов достигло 70, что стало расцветом православной церкви в Китае. Харбинская православная церковь перешла под юрисдикцию Китайской православной церкви только в 1956 году, когда отошла последняя русская миссия в Пекине, а в октябре была официально создана Китайская православная церковь, и с этого года православная деятельность исчезла, положив конец полувековому религиозному господству в Харбине. Их прибытие оказало значительное влияние на стиль города и жизнь жителей Харбина.

Наибольшее число российских эмигрантов в Харбине даже превышало число местных китайцев, поэтому Харбин также когда-то считался «столицей» российских эмигрантов в Китае, он известен

своим уникальным гуманистическим стилем и архитектурным стилем в стране и за рубежом, привлекает большое количество китайских и иностранных туристов, известен как «восточная Москва», «маленький Париж Востока», что тесно связано с его историей. Поскольку многие русские эмигранты построили в Харбине множество церквей и улиц с русскими чертами, город имеет русский характер, который отличается от китайской архитектуры древних китайских городов на юге реки Янцзы, садов Сучжоу и Запретного города в Пекине. За короткий период между концом XIX и началом XX веков Харбин превратился из маленького, неизвестного пограничного города в развивающийся город, известный как в стране, так и за рубежом, а затем в середине столетия их православная деятельность в Харбине прекратилась. События, произошедшие в этот период, вызвали повышенный интерес к их конкретным детальным процессам.

Как и ранее, в настоящее время русские музыканты в Харбине играют культурообразующую роль, проводя активную музыкально-просветительскую работу и образовательную деятельность. На основании вышеизложенного полагаем, что исследование православной певческой традиции и сопряжёнными с ней процессами развития музыкального искусства в регионе сегодня актуально и своевременно.

#### **Список литературы:**

1. Александрова О. «Сияющая религия» или Православие в Китае. Режим доступа: URL: <https://obitel-minsk.ru/chitat/den-zadnyom/2019/siyayuschaya-religiya-ili-pravoslavie-v-kitae-chast-pegvaуa> (дата обращения: 01.02.2023).

**Ф. Д. Шахназарьянц**  
**Научный руководитель – И. И. Югай**  
**Санкт-Петербург**

### **ЗВУКОЗАПИСЬ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ**

**Аннотация.** В статье рассматривается звукозапись как источник и показатель изменений, происходящих в музыкальном искусстве XX века. Показано, что звукозапись оказала влияние на исполнительское искусство, её развитие повлекло возникновение новых художественных практик, новых технических и художественных специальностей (в частности, звукорежиссуры). Современные исследования и художественные практики, связанные с виртуальной реальностью, являются продолжением экспериментов по пространственному звучанию и также связаны с развитием возможностей записи и редактирования звука.

**Ключевые слова:** звукозапись, звукорежиссура, искусство, музыкальная культура.

Появление и развитие технологий звукозаписи не только открыло перед музыкальным искусством новые возможности, но и значительно повлияло на всю мировую культуру. Новые способы создания, прослушивания и распространения музыкальных произведений стали факторами формирования социальной реальности, культурных механизмов.

В историческом обзоре исследователя музыкального искусства Эдварда Кили (Edward Kealy) отмечается, что фонография начала своё развитие как способ фиксации исполняемого музыкального произведения. С помощью средств контроля над всеми аспектами и компонентами звуковой картины, характеристиками звукового пространства стало возможным точное воссоздание всех нюансов исполнения [1, с.187–200].

Однако с определённого момента практика звукозаписи потребовала, чтобы специалист, отвечающий за организацию записи, владел не только техническими навыками, но и принимал решения, определяющие эстетику звучания произведения, например, «какой инструмент в конкретное время должен звучать громче, какой тише, подчёркивать отдельные тона и т.д.» [1, с.173].

Для инженеров звукозаписи, таких, как Кинг Табби (King Tubby), микшерный пульт стал виртуальным инструментом для создания огромного аудио-спектра, инструментом, с помощью которого отдельные аудиокomпозиции могли быть полностью изменены относительно оригинального исполнения.

Произошедшие изменения были определены не только усовершенствованием аудио-технологий, но и приобщением к процессу звукозаписи, экспериментам со звуком музыкальных продюсеров, исполнителей. Такие известные музыканты, как Роллинг Стоунз, Джон Леннон, Бич Бойз, Дэвид Боуи занимались творческими задачами, связанными с фонографией, относились к студийному оборудованию как к ещё одному инструменту.

Потребность выйти за пределы традиционных возможностей создания звукового произведения ощущалась задолго до появления фонографии. Так, французско-американский композитор Эдгар Варез (Edgard Varèse), один из пионеров электронной музыки, ещё в начале XX века искал технические решения для воплощения звучащих в его воображении «организованных звуков». Помимо того, что Вареза интересовали микротональности, он искал инструментарий, позволивший бы управлять движениями звуковых масс, смешивать звуковые плоскости, направлять их под разными углами, выделять звуковые зоны, окрашивая их уникальными акустическими характеристиками, тембрами [2, с. 207].

Значимые изменения произошли также в методологии и процессе работы над музыкальным произведением. Например, в компьютерных программах, без которых невозможно сегодня представить работу звукорежиссёра, традиционной является визуализация инструментария звукорежиссёра, а также его действий, совершаемых в программе. Подчеркнём, что музыкальное произведение визуализировано не в привычной форме нотной записи, но в виде плоскостей, объёмов, графиков, схем и т. д.

Сегодня существуют новые области творчества, требующие поиска особых подходов к записи и воспроизведению звука, такие, как виртуальная реальность, дополненная реальность – это особые медиа формы, в которых слушателю важно получить чувство пространства, пространственного движения, звуковые образы объектов с учётом геометрии, протяжённости, акустических свойств [3].

Актуальной художественной и инженерной задачей является так называемый «пространственный звук». В связи с расширением применения в научных, образовательных, художественных целях виртуальной реальности необходимы разработки, позволяющие зрителю погружаться в виртуальное пространство не только с помощью зрения, но и слуха, воспринимать виртуальную реальность как окружающую его среду не только визуально, но и с помощью слуха. Изменение громкости звука по мере приближения-удаления к источнику, динамическое смещение звука, движущегося объекта, изменение характеристик звука в разных помещениях и другие задачи. Работа над технологией пространственного звука началась ещё в начале прошлого века. Например, технология объёмного звучания *Fanatsound* была представлена в 1940 году студией Уолта Диснея («Фантазия», 1940 реж. Д. Алгар, С. Армстронг, Ф. Биби) [4]. В перформативном искусстве пространственный звук исследовался авангардным композитором Джоном Кейджем в пьесе «*Williams Mix*» (1951 г), перформансе «*Reunion*» (1968 год, в соавторстве с М. Дюшаном) [5].

Современным способом создания пространственной звуковой картины является бинауральная стереофония, позволяющая настраивать и передавать совокупность слуховых ощущений [6].

Развитие технологий создания, обработки и воспроизведения звука расширяет творческий инструментарий композиторов, музыкантов, медиахудожников даёт возможность зрителям (слушателям) получить яркие впечатления от воздействия аудиальных и аудиовизуальных произведений. История искусства показывает, что многие технические открытия в области звукозаписи становятся источниками новых средств выразительности и даже жанров и стилей музыкального искусства.

### **Список литературы:**

1. Kealy E. R. From Craft to art: The case of sound mixers and popular music // Simon Frith, Andrew Goodwin. On Record: Rock, Pop and the Written Word. NY: Taylor & Francis e-Library, 2005. 508 p.
2. Clayson A. Edgard Varese Sanctuary, 2002. 207 p.
3. Reyes I. Sound, Technology, and Interpretation in Subcultures of Heavy Music Production. Mas.: ProQuest, 2008 268 p.
4. Hanson D. The History of Sound in the Cinema // Cinema Technology. 1998. Vol. 4. P. 8–13.
5. Nyman M. Experimental Music. Cage and Beyond. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 196 p.
6. Алдошина И. А., Иванов Ю. М., Игнатов П. В. Трансауральная стереофония и основы бинаурального синтеза // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1–1. С. 1945.

**Ши Цэ**  
**Научный руководитель – И. Б. Горбунова**  
**Санкт-Петербург**

## **ИНТЕГРАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕСС ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ КЛАРНЕТИСТОВ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

**Аннотация.** В музыкальном образовании накоплен значительный опыт методик преподавания специальных дисциплин. Однако их число невелико и в них, как правило, не всегда в полной мере отражены возможности применения технологий – как традиционных, уже нашедших признание в музыкально-педагогическом сообществе, так и инновационных образовательных, а также новых образовательных практик, применяемых в системе современного музыкального образования. В статье рассматривается проблематика интегративного подхода к процессу профессиональной подготовки кларнетистов с использованием музыкально-компьютерных технологий в их интегративной версии в целостном и системном процессе профессиональной подготовки кларнетистов на различных уровнях музыкального образования.

**Ключевые слова:** обучению игре на кларнете, профессиональное музыкальное образование, музыкально-компьютерные технологии.

В настоящее время процесс обучения игре на музыкальных инструментах в образовательных организациях различного уровня не может эффективно осуществляться без использования современных методов и технологий [1]. Результаты проведённых исследований позволяют сделать вывод о консервативном характере обучения на

музыкальных инструментах, о приверженности педагогов старым методикам и методам преподавания.

К числу наиболее распространённых технологий относят музыкально-компьютерные. Их разработка осуществлялась с момента появления компьютеров в разных странах и их спектр довольно велик. Однако в ходе анализа ситуации в современном музыкальном образовании и в подготовке профессиональных кларнетистов нами был выявлен ряд противоречий и проблем.

Противоречия между должным и сущим в сфере обучения игре на музыкальных инструментах касаются следующих аспектов. Так, большинство педагогов-музыкантов недостаточно хорошо осведомлены о музыкально-компьютерных технологиях и возможностях их применения в учебном процессе. Во-вторых, значительное число преподавателей и студентов не владеют современными музыкально-компьютерными технологиями и программами. В-третьих, очевидным фактом следует признать отсутствие ряда музыкально-компьютерных технологий, которые могли бы в оригинальном или адаптированном виде использоваться в процессе обучения профессиональных кларнетистов. В-четвертых, современные методики обучения игре на кларнете недостаточно хорошо разработаны, рассчитаны на неопределённый, абстрактный контингент обучающихся, и характеризуются отсутствием музыкально-компьютерных технологий. В-пятых, в современном образовательном процессе при подготовке кларнетистов как правило не используются возможности коммуникации, без чего доступ к актуальной информации, а также и обмен ею, могут нанести значительный ущерб процессу и результатам обучения кларнетистов.

Таким образом, выделенные нами противоречия позволяют указать на ряд серьёзных проблем в музыкальном образовании и в подготовке профессиональных кларнетистов. Они касаются методологической, дидактической и воспитательной сфер, а также развития музыкальных способностей.

Проблемой теоретико-методологического уровня значимости проблемы исследования следует считать недостаточно полную разработанность идеи применения в интегративном и системном варианте музыкально-компьютерных технологий в условиях преемственности программ подготовки музыкантов-профессионалов. Интеграция технологий – необходимый атрибут современного образовательного процесса, поскольку только в их интегративной версии можно добиться системных и максимально убедительных результатов в обучении. Как представляется, разрешение проблемы может быть сопряжено с разными типами интеграции технологий присутствующим различным сферам деятельности и познания – образователь-

ной, педагогической, психологической, музыкально-теоретической, гуманитарной и т. д. (см. подробнее: [1]).

Решение этой проблемы обуславливает выход на круг проблем более высокого статуса, связанных с выработкой целостной и системной методико-технологической модели обучения кларнетистов на разных образовательных уровнях.

Сохранение проблем приводит к тому, что кларнетисты испытывают недостаток или отсутствие информации о методиках, технологиях, о творчестве композиторов, об интерпретации стилей и произведений, об особенностях исполнения произведений, о методах обучения игре на кларнете, используемых на различных уровнях образования, о современных приёмах игры на кларнете, о развитии исполнительства на этом инструменте и т. д., лишаются возможности развивать свои способности и формировать профессионально важные навыки и умения.

Таким образом, актуальность проблемы настоящего исследования обусловлена необходимостью модернизации всего процесса обучения профессиональных кларнетистов, в контексте которой музыкально-компьютерные технологии должны найти своё место. Решение проблем применения музыкально-компьютерных технологий в их интегративной версии позволит снять многие противоречия и способствовать модернизации процесса подготовки профессиональных кларнетистов.

Проблема нашего исследования заключается в изучении и научно-теоретическом и методологическом обосновании модели применения музыкально-компьютерных технологий в их интегративной версии в целостном и системном процессе профессиональной подготовки кларнетистов на различных уровнях музыкального образования.

К основным задачам исследования отнесём следующие:

- выявление методологических, научно-теоретических и методических основ применения музыкально-компьютерных технологий в процессе профессионального обучения музыкантов;
- изучение и анализ проблем интеграции и применения музыкально-компьютерных технологий в современном музыкально-образовательном процессе (в историческом и теоретическом аспектах);
- разработка концептуальных основ, модели и условий применения музыкально-компьютерных технологий в их интегративной версии в целостном процессе профессиональной подготовки кларнетистов;

– апробация и внедрение указанной модели в процессы профессиональной подготовки кларнетистов в учебных заведениях разного уровня;

– создание на основе результатов исследования методических рекомендаций для преподавателей и цифровых образовательных ресурсов для учащихся школ с углублённым изучением музыкальных дисциплин, ДМШ, ДШИ, средних специальных музыкальных школ при консерваториях, музыкальных колледжей и консерваторий.

#### **Список литературы:**

1. Гоптарёв В. Н. Технологии в музыкальном образовании: Специфика, структура, классификации. Казань: Казанская гос. консерватория, 2009.

2. Горбунова И. Б., Горельченко А. В. Технологии и методики обучения. Музыкально-компьютерные технологии в системе начального музыкального образования. СПб., 2007.

3. Gorbunova I. B. T-Shaped Professionals: Music Computer Technologies in Pedagogical Higher Education // 23rd BUDAPEST International Conference on Literature, Languages, Humanities and Social Sciences (BLLHSS-19). Proceedings. 2019. Pp. 12–18.

**Ян Нин**  
**Научный руководитель – Л. В. Санжеева**  
**Санкт-Петербург**

### **НАПРАВЛЕНИЯ ФИЛОСОФИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ**

**Аннотация.** В статье анализируются некоторые философские направления в диахроническом и синхроническом развитии музыкального образования. Обучение музыки студентов на основе философии создаёт условия для восприятия и понимания музыкальных произведений, что подтверждается учёными-философами Беннет Реймер и Дэвид Дж. Эллиотт.

**Ключевые слова:** философия, музыкальное образование, студенты, философия обучения.

За последние пятьдесят лет в музыкальном образовании доминировали две философские точки зрения относительно его роли в процессе подготовки профессионального педагога. Первая – это эстетически обоснованная философия музыкального образования, которая пережила бум в 1970-е годы, наиболее важным представителем которой был Беннет Реймер [2, с. 43–49]. Он определяет эстетическое воспитание как «развитие чувствительности к эстетиче-

скому качеству произведения» и считает, что музыка является совокупностью эстетических объектов, значения и ценности которых заключены в самих объектах или в музыкальных произведениях. Следовательно, важная роль в музыкальном воспитании принадлежит эстетическому опыту.

С другой стороны, пытаюсь признать и принять культурные различия, в конце 1980-х – начале 1990-х годов была разработана новая философия музыкального образования, праксиальная философия, наиболее известным представителем которой был Дэвид Дж. Эллиотт. Её основой является аристотелевское представление о практике как о действии, основанном на практике, а не на теории [4]. В отличие от эстетической философии, рассмотрение различных форм искусства с практической точки зрения привело к их пониманию «с точки зрения различных значений и ценностей, которые указывают на текущую практику в определённых культурах». Согласно праксиальной философии музыкального образования, музыка – не просто набор произведений, товаров или средств, а то, что люди делают в контексте определённого времени, места и определённых традиций музыкального творчества.

При этом необходимо понимать, что музыка может изменить то, как студенты чувствуют, думают и действуют. Она позволяет учащимся определять себя по отношению к своим друзьям, коллегам, социальным сетям и к культурам, в которых они живут. Преподавание музыки углубляет и расширяет повседневный опыт, предоставляя новые возможности и налаживая важные связи между домом, учебным заведением и внешним миром.

Лайл М. Спенсер провёл исследование, целью которого было определение важности музыки и музыкального образования для педагогов и выяснение причин, по которым они слушают и исполняют произведения [3]. Им были заданы вопросы относительно степени вовлечённости в музыкальную деятельность, чтобы оценить важность музыки по сравнению с иной активностью и оценить важность нескольких факторов, которые могут определять, почему они и другие люди их возраста тяготеют к музыкальному искусству. Результаты показывают, что музыка важна для преподавателей потому, что она позволяет им отображать «образ» во внешнем мире и удовлетворять свои эмоциональные потребности.

Музыкальное образование может быть концептуализировано по диахронической модели, в которой «программа обычно следует хронологическому ходу развития музыки и её стиля», поэтому происходит изучение «развития музыки от её истоков до эпохи Возрождения (до конца XVI века)», затем «Барокко, галантный стиль и венская классика (XVII и XIX век)», затем период от романтизма «от

романтизма до импрессионизма (музыкальное искусство XIX века)», а четвёртый — «направления развития музыкального искусства в XX веке».

Главный недостаток такой концепции обучения состоит в том, что она может быть неинтересна для студентов и что «предлагает музыку, противоречащую их действительным, потенциальным и желательным музыкальным интересам, особенно в начале обучения, что, в свою очередь, может оказывать негативное мотивационное влияние на последующие занятия» [1]. В качестве дополнительных недостатков можно выделить чрезмерную экстенсивность содержания за счёт музыки и преобразование обучения в относительно жёсткую схему.

В отличие от этой модели, в синхронной модели на первый план выходит музыка, а не её хронологическая последовательность, в результате чего получается интересное и разнородное преподавание, а также отсутствие вербализации музыки.

В философии образования активное слушание музыки, предполагающее наблюдение за музыкально-выразительными составляющими музыкальных произведений (такими как исполнители, темп, динамика, форма и т. д.), и путём введения музыкального обучения в синхронную модель создают условия для осуществления процесса музыкального образования следующим образом:

- 1) знакомиться, изучать формы музыки (в самом широком смысле этого слова);
- 2) узнать и запомнить определённое (насколько это возможно) количество музыкальных произведений;
- 3) получить основные и важные сведения из истории музыки;
- 4) развить навыки преподавания и исполнения музыкальных композиций;
- 5) приобрести музыкальный вкус.

Музыкальное образование, задуманное таким образом, явилось бы поистине ценным вкладом в воспитание музыкального вкуса. Так, будут установлены художественные критерии, которые позволят философски и критически воспринимать музыку, опосредованную средствами массовой информации.

#### **Список литературы:**

1. Новикова Т. Г. Экспертиза инновационной деятельности в образовании. М.: АПК и ППРО, 2005. 290 с.
2. Приходько В. М., Соловьёв А. Н. Подготовка преподавателей технических дисциплин в соответствии с международными требованиями // Высшее образование в России. 2008. № 10. С. 43–49.
3. Спенсер-мл. Лайл М., Сайн М. Спенсер. Компетенции на работе / пер. с англ. М.: НИРРО, 2005. 384 с.

4. Шадриков В. Д., Кузнецова И. В. Методика оценки уровня квалификации педагогических работников. Режим доступа: URL: [http://edu.aksayland.ru/resh\\_21062011\\_119](http://edu.aksayland.ru/resh_21062011_119) (дата обращения: 01.02.2023).

**Яо Цзянтао**  
**Научный руководитель – С. И. Хватова**  
**Краснодар**

## **СКРИПИЧНАЯ МУЗЫКА КИТАЯ 30-50-х ГОДОВ ХХ ВЕКА**

**Аннотация.** В статье рассматривается экспансия скрипичного искусства в китайскую музыкальную культуру. Определён круг композиторов, написавших произведения для скрипки, их музыкальное содержание, предопределённое обобщённым типом программности, черты национальной стилистики.

**Ключевые слова:** музыкальная культура Китая, скрипичная музыка, китайские композиторы, приёмы традиционного музицирования, национальный колорит.

Многие китайские композиторы раннего модерна (Не Эр, Сянь Синхай, Хэ Лутин, Сян Юй и Ма Сыцун) начинали свою музыкальную карьеру с изучения скрипки. Ма Сыцун, в частности, был одним из самых ранних китайских скрипичных композиторов, и его произведения отличались высоким художественным уровнем, заложив основы развития китайского скрипичного искусства. Чтобы понять историю скрипки в Китае, важно начать с Ма Сыцуна.

В период с 1935 по 1954 год Ма Сыцун написал около 20 скрипичных произведений: «Колыбельная» (1935), Рондо № 1 (1937), сюита «Внутренняя Монголия», «Тональная поэма тибетского языка», Концерт для скрипки фа мажор, «Мадригал», «Танец урожая» (1944), Рондо № 2 (1950), «Танцующий фонарь» (1952), «Лирическая мелодия» (1952), «Горная песня» (1952), «Весенний танец» (1952), «Танец драконьих фонарей» (1952), «Медленно выливается» (1952), «Синьцзянская рапсодия» (1954), «Маленький дуэт» и «Четыре дуэта».

«Колыбельная», написанная Ма Сыцун в 1935 году, является представителем его ранних произведений. В ней он цитирует мелодию народной песни своего родного города «White Character Tune». В 1937 году он написал Сюиту «Внутренняя Монголия» (ранее известную как Сюита «Суйюань») и Рондо № 1, которые ознаменовали собой становление личного стиля Ма в написании скрипичных произведений с использованием китайских народных песен.

Первая часть «Эпос» сюиты «Внутренняя Монголия» использует в качестве основного материала музыкальную тему из любовной песни «Бегущие лошади на скользящих холмах» из региона Кандин провинции Сычуань, Китай. Вторая часть, «Ностальгия», использует мелодию внутренней монгольской народной песни «Бегут кони по городским стенам», которая выражает тоску молодого внутреннего монгольского странника по родине и своим родственникам. Работа Ма Сиконга сохраняет ту тоску по дому, которая выражена в оригинальной народной песне, как он говорит: «Я никогда не был в Суйюане, но из народных песен Суйюаня я представляю себе желтые пески, храмы и верблюдов за пределами Приморья». Третья часть, «Танцы за гранью», основана на мелодии традиционной народной песни Внутренней Монголии «ярко-красная дева». На основе народной песни Ма Сыцун дал полную волю своему художественному воображению. В томительных тонах «Эпоса» слышен напев странника, покинувшего родину и находящегося вдали от неё, и его печаль глубоко трогательна. В протяжных, скорбных тонах «Homesickness» слышится дурман странника, покинувшего родину и удалившегося от неё. Композитору удалось изобразить трогательные сцены массового пения и танцев с большим энтузиазмом в «Танце на берегу моря». Чистый, тёплый и фольклорный язык сюиты «Внутренняя Монголия», музыка которой полна национального духа, является шедевром современной китайской профессиональной музыкальной композиции.

Первая тема Рондо № 1 основана на короткой внутренней монгольской народной песне «Прощание с любовью». Первоначальный темп песни был *Andante*, но Ма ускорил его, сделав тему более энергичной и танцевальной, а также более соответствующей идиоме скрипки. Вторая тема состоит из серии оживлённых шестнадцатых нот в юмористическом и остроумном стиле. Третья тема, ре-мажор, сопровождается фиксированным ритмом на фортепиано, а скрипка играет проникновенную мелодию.

В этих двух произведениях Ма Сыцун использует сильные стороны народной музыки для разработки и решения вопросов ритма, настройки, аккомпанемента и исполнения, демонстрируя своё глубокое понимание традиционных китайских народных песен.

В 1941–1942 годах Ма Сыцун написал скрипичную сюиту «Тональная поэма тибетского языка», состоящую из трёх пьес: «Shuyi», «Монастырь ламы» и «Saber Dance», в которых он стремился к суровой и первобытной красоте. Он сказал: «Моя Тональная поэма тибетского языка очень грубая, как у дикого животного. В ней есть

несколько идиосинкразических цветов и несколько ужасных аккордов».

Повествование о различиях представляет собой составную двоичную форму с прелюдией. Прелюдия длинная и черпает свой материал в основном из темы первой части, которая следует за ней, используя вариации для её развития.

Автор в полной мере использует некоторые из самых сложных приёмов скрипичной игры, такие как двойные ноты и аккорды, чтобы сделать прелюдию более захватывающей и насыщенной. В этой части мы можем услышать жестокую интенсивность и ужасающий фон от сильного аккордового звука скрипки и яростного грохота фортепиано. Это также является уникальным в работах Ма Сыцун. О «Монастыре Лама» автор написал: «Мелодия этого произведения взята из тибетской народной песни, а народная песня написана под влиянием индийской музыки. Поэтому я долго не мог придумать подходящую гармонию к ней и в итоге использовал несколько уменьшенных септаккордов. В аккомпанементе я использовал барабан, представляющий собой деревянную рыбу, играющую постоянный ритм, и большой колокол с гонгом для создания “полого” звука. Я думаю, что это самое грустное из всех произведений, которые я написал». Отличается и модуляция произведения: верхняя линия основана на пентатонической гамме с тритоном ( ${}^bE-A$ ), а нижняя – на гексатонической гамме с тритоном ( $D-{}^bA$ ). Поэтому эмоциональный тон всего произведения грустный. «Танец сабли» был вдохновлён тибетским гимном. Темп произведения Presto, а структура сонатная. Музыка содержит страстные фантазии, грубые танцы и проникновенное пение.

«Мадригал» был написан в 1944 году. Тема произведения основана на мелодии внутренней монгольской народной песни «Подтрунивать над зятем» и использует традиционную китайскую пентатоническую гамму. Произведение изображает спокойную и красивую идиллическую обстановку, выражая глубокую любовь композитора к природе его родины и даря ощущение свежести и бодрости. Эта работа знаменует собой достижение мастерства Ма в использовании китайских народных песен для скрипки.

В 1944 году Ма написал свою первую крупную скрипичную сюиту – Концерт для скрипки с оркестром № 1 фа мажор в трёх частях. Первая часть – Allegro moderato, вторая – Adagio, третья – Allegro giocoso, темы взяты из кантонских народных песен «Птичья тревога», «Жалоба Чжаогуна» и «Хэ Синь Лян» соответственно. Этот концерт Ма Сыцуна, первый скрипичный концерт, написан-

ный китайцем, по разным причинам не оказал большого влияния на реальную музыкальную жизнь, но его историческое значение нельзя недооценивать.

После 1949 года жизнь Ма Сыцуня стала относительно стабильной, у него появилось больше возможностей путешествовать по Китаю, и в 1952 году он отправился в северную провинцию Аньхой, чтобы принять участие в труде местных рабочих, на основе чего сочинил ряд скрипичных пьес, таких как «Горная песня», «Танец драконьих фонарей», «Прыгающий фонарь» и «Весенний танец».

Тема произведения основана на народной песне из гор Даби в провинции Аньхой. В произведении отражена радость местных жителей от того, что их жизнь становится все лучше и лучше после начала реализации проекта по контролю реки Хуай. Автор изменил форму произведения, чтобы лучше выразить свои чувства, и структура произведения представляет собой рондо с тремя интерлюдиями и девятью частями, которое на протяжении всего времени развивается из одной темы.

Помимо Ма Сыцуня, Сянь Синхай, Сан Тун, Цзян Вэнье, Мао Юань и Ян Шаньлэ также сочиняли скрипичные произведения и внесли свой вклад в продвижение и развитие скрипичного искусства в раннем Китае.

Сянь Синхай написал скрипичную пьесу «Биде Гогир» (также известную как «Красная пшеница»), находясь в Кустанае в Советском Союзе в 1944 году. «Биде Гогир» – популярная народная песня среди казахского народа в целом, красивая и лиричная народная песня с пасторальным стилем. Адаптация скрипичной пьесы Сянь Синхая в основном сохраняет музыкальные характеристики оригинальной народной песни.

Сан Тун написал «Ночную сцену» в 1947 году, первое в истории китайской музыки произведение с использованием атональной музыки, премьера которого состоялась в 1948 году в Шанхае под руководством Чжан Голина, где оно получило высокую оценку иностранной прессы. Но атональная музыка была выше эстетического уровня людей того времени, поэтому оно не оказало большого влияния на общество. Оглядываясь назад, можно сказать, что это произведение имеет высокую историческую ценность.

Известный композитор Цзян Вэнье написал в 1951 году сонату для скрипки и фортепиано «Ода весне», состоящую из трёх частей. Первая часть, *Allegro animato*, имеет простую и красивую мелодическую тему с разнообразными ритмическими и интервальными вариациями. Во второй части *Andante tranquillo quasi berceuse* музыка

лирична и полна восточной красоты. В этой части авторское использование народных модуляций непринуждённо и ненавязчиво. Третья часть, *Allegro feroce festivo*, оживляется присутствием гонгов и барабанов, демонстрируя радость людей на празднике.

Сольное произведение Мао Юаня «Xin Chun Yue» 1952 года стало главным хитом того времени и было хорошо принято широкой публикой. В произведении использованы мелодии народной музыки из Хэбэя, Китай, и передано радостное настроение людей, празднующих китайский Новый год.

«Летняя ночь» – скрипичная пьеса, написанная Ян Шаньлэ в 1952 году. В его основе лежит не только музыка родного города автора, «барабаны Дихуа», но и аккомпанемент скрипки, Дайдун, с сильным местным музыкальным колоритом. Главной особенностью этого произведения является широкое использование глиссандо и орнамента, что придаёт произведению более тонкое эмоциональное выражение.

Песня «Горная песня Красной реки» – сольная скрипичная пьеса, написанная Ляо Шэнцзином в 1953 году. В 1950 году автор отправился в ознакомительную поездку в регион Юньнань и собрал местные народные песни в качестве материала для этого произведения. Произведение изображает тоску и стремление молодой девушки к любви в регионе Красной реки. В произведении широко используются чистые кварты, что придаёт музыке более этнический характер.

Сочинённая Ма Яочжуном и Ли Чжунханом в 1956 году «Весна в Синьцзяне» была одной из самых популярных скрипичных пьес того времени и часто исполнялась на концертах. «Весна в Синьцзяне» имеет плавную мелодию, живой ритм, смелые эмоции и сильный синьцзянский музыкальный стиль. Кроме того, есть ещё «Радостная встреча» Ян Баочжи; «Пастораль» Ша Ханькуня 1953 года, основанная на монгольской народной песне; и «Рыбацкая лодка, поющая вечером» Сюй Шухуая 1956 года. Видно, что китайские скрипичные произведения этого периода в основном основывались на традиционных китайских народных песнях.

Скрипичные пьесы с использованием народных песен и народных инструментальных пьес также были популярны в то время. Одним из наиболее удачных произведений является адаптация Ян Баочжи «Радостная встреча», основанная на пьесе для флейты. В адаптации он широко использует аппликатуру народных струнных инструментов, которая ловко сочетается с приёмами игры, присутствующими скрипке. Музыка легкомысленная, вдохновлённая народны-

ми мотивами. Кроме того, адаптация «Пастораль» 1953 года Ша Ханькуня и классическая адаптация «Рыбацкая лодка, поющая вечером» 1956 года Сюй Шухуая сохраняют музыкальный стиль оригинальных произведений.

Таким образом, уже в первой половине XX века в китайской музыке появляются скрипичные произведения, отражающие китайский менталитет и содержащие средства музыкальной выразительности, свойственные традиционному музицированию, что придаёт этим сочинениям национальный колорит.

#### **Список литературы:**

1. Гинзбург Л. С. История скрипичного искусства. М.: Музыка, 1990. 282 с.

2. Шабунова И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2011. 261 с.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И НАУЧНЫХ РУКОВОДИТЕЛЯХ

<i>ФИО студента, магистранта, аспиранта</i>	<i>Учебное заведение</i>	<i>ФИО научного руководителя</i>
<b>Алботова Альбина Аликовна</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт куль- туры», бакалавриат	Лащёва Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
<b>Асриян Алина Гавриловна</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт куль- туры», магистратура	Караманова Марина Леони- довна, кандидат искусствове- дения, доцент кафедры музы- коведения, композиции и мето- дики музыкального образо- вания
<b>Бережной Евгений Олегович</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт куль- туры», магистратура	Шак Татьяна Фёдоровна, док- тор искусствоведения, заведу- ющая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования
<b>Бурляева Александра Сергеевна Ван Цзяцзин</b>	ФГБОУ ВО «Ростовская госу- дарственная консерватория им. С. В. Рахманинова», бакалавриат Учреждение образования «Бело- русский государственный уни- верситет культуры и искусств», аспирантура	Дёмина Вера Николаевна, док- тор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Стапикова Виктория Вячесла- вовна. кандидат искусствове- дения. доцент кафедры народ- но-инструментальной музыки
<b>Варламов Юрий Алексеевич</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт куль- туры», бакалавриат	Шак Татьяна Фёдоровна, док- тор искусствоведения, заведу- ющая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования
<b>Варфоломеева Мария Игоревна</b>	ФГБОУ ВО «Саратовская госу- дарственная консерватория им. Л. В. Собинова», ассистентура- стажировка	Карташова Татьяна Викторо- вна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории му- зыки и композиции
<b>Дуань Шинань</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт куль- туры», магистратура	Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкове- дения, композиции и методики музыкального образования
<b>Е Цзяхуэй</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт куль- туры», аспирантура	Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкове- дения, композиции и методики музыкального образования
<b>Завада Игорь Юрьевич</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт куль- туры», магистратура	Шак Татьяна Фёдоровна, док- тор искусствоведения, заведу- ющая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования
<b>Инь Сянкунь</b>	ФГБОУ ВО «Российский госу- дарственный педагогический университет им. А. И. Герцена», аспирантура	Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, про- фессор кафедры этнокультурологии
<b>Коробейникова Ксения Алексеевна</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт куль- туры», магистратура	Аникиенко Сергей Викторо- вич, кандидат искусствоведе- ния, доцент кафедры музыко- ведения, композиции и мето- дики музыкального образова- ния

<b>Кошман Аделина Романовна</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», бакалавриат	Зольников Михаил Евгеньевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано
<b>Ли Цзяхуэй</b>	ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», аспирантура	Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, профессор кафедры этнокультурологии
<b>Лизунова Татьяна Сергеевна</b>	ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, ассистентура-стажировка	Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
<b>Лю Хуэйцзюань</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», магистратура	Аникиенко Сергей Викторович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
<b>Маркосян Каринэ Тиграновна</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», магистратура	Лащёва Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
<b>Масленников Игорь Александрович</b>	ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова», ассистентура-стажировка	Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
<b>Мицкевич Марк Викторович</b>	ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», аспирантура	Горбунова Ирина Борисовна, доктор педагогических наук, профессор, руководитель УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии»
<b>Моргунова Светлана Владимировна</b>	ОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова», магистратура	Немкова Ольга Вячеславовна, доктор искусствоведения, проректор по научной работе
<b>Мусяенко Виктория Васильевна</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», магистратура	Шак Татьяна Фёдоровна, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования
<b>Нестерова Иулиания Андреевна Николаева Ангелина Александровна</b>	Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского, магистратура ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», бакалавриат	Деба Светлана Владимировна, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
<b>Оганисян Александра Романовна</b>	ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория», магистратура	Петров Владислав Олегович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки
<b>Опехтина Марина Александровна</b>	ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», магистратура	Горбунова Ирина Борисовна, доктор педагогических наук, профессор, руководитель УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии»
<b>Павлова Людмила Эдуардовна</b>	ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», аспирантура	Горбунова Ирина Борисовна, доктор педагогических наук, профессор, руководитель УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии»

<b>Пигуляк Роман Юрьевич</b>	ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория», бакалавриат	Алатарцева Алиса Владимировна, преподаватель кафедры сольного пения и оперной подготовки
<b>Рыкунов Федор Алексеевич</b>	Таганрогский институт им. А. П. Чехова (филиал) ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)», бакалавриат	Бурякова Любовь Александровна, кандидат педагогических наук, доцент
<b>Саркорова Юлия Андреевна</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», бакалавриат	Бабенко Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
<b>Семенюг Анна Андреевна</b>	ГОУ ВО ЛНР «Луганский государственный педагогический университет», бакалавриат	Яценко Ирина Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и музыковедения
<b>Сибирякова Екатерина Александровна</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», бакалавриат	Сергиенко Надежда Алексеевна, доцент кафедры фортепиано
<b>Старкова Ольга Леонидовна</b>	ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория», магистратура	Петров Владислав Олегович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки
<b>Старостина Александра Сергеевна</b>	ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова», ассистентура-стажировка	Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
<b>Сюй Ююань</b>	ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», аспирантура	Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, профессор кафедры этнокультурологии
<b>Сюй Яньпинь</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», аспирантура	Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
<b>Тен Цзеси</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», магистратура	Зольников Михаил Евгеньевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано
<b>Трофименко Михаил Сергеевич</b>	ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова», специалитет	Дёмина Вера Николаевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
<b>У Шуан</b>	ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», аспирантура	Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, профессор кафедры этнокультурологии
<b>Фань Вэньцзюнь</b>	ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», аспирантура	Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, профессор кафедры этнокультурологии
<b>Халилова Лилия Руслановна</b>	ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова», бакалавриат	Дёмина Вера Николаевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
<b>Халкиди Любовь Дмитриевна</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», бакалавриат	Шак Татьяна Фёдоровна, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования
<b>Царёв Александр Игоревич</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», бакалавриат	Скуднев Дмитрий Александрович, доцент кафедры народных инструментов

<b>Царёва Ангелина Ильинична</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», бакалавриат	Шак Татьяна Фёдоровна, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования
<b>Ци Цзин</b>	ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», аспирантура	Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, профессор кафедры этнокультурологии
<b>Цяо Линьци</b>	Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», аспирантура	Стапикова Виктория Вячеславовна. кандидат искусствоведения. доцент кафедры народного-инструментальной музыки
<b>Чжао Сююй</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», магистратура	Безниско Оксана Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
<b>Чжу Шуай</b>	Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», аспирантура	Стапикова Виктория Вячеславовна. кандидат искусствоведения. доцент кафедры народного-инструментальной музыки
<b>Чжэн Юйцинь</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», аспирантура	Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
<b>Шахназарьянц Федор Дмитриевич</b>	НОУВПО «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов», специалитет	Югай Инга Игоревна, доктор искусствоведения, профессор кафедры режиссуры мультимедиа
<b>Ши Цэ</b>	ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», аспирантура	Горбунова Ирина Борисовна, доктор педагогических наук, профессор, руководитель УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии»
<b>Ян Нин</b>	ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», аспирантура	Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, профессор кафедры этнокультурологии
<b>Яо Цзянтао</b>	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», аспирантура	Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования

**МУЗЫКОВЕДЕНИЕ В XXI ВЕКЕ:  
ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО  
(к 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова)**

Сборник материалов V Всероссийской  
научно-практической конференции  
Краснодар, 20 марта 2023 г.

ISBN 978-5-94825-498-2



**ISBN 978-5-94825-498-2**

**УДК 78  
ББК 85.31**

Отпечатано в отделе информационных технологий и печати  
Краснодарского государственного института культуры  
350901, г. Краснодар, ул. 40-летия Победы, 33  
Гарнитура шрифта «Georgia».  
Объем 22,1 п.л. Тираж 24 экз. Заказ № 817